

EL ÚLTIMO CUENTO POLICIAL DE BORGES
Y LO QUE HABÍA EN EL LABERINTO



Pablo Martín Ruiz

¡Tú, lector, eres el error de mi libro!
J. M. Machado de Assis,
Memorias póstumas de Blas Cubas

PRÓLOGO BREVE, EN EL QUE SE BUSCA SORPRENDER AL LECTOR PARA
EVITAR QUE SE VAYA

El lector que tome en sus manos el tomo uno de las *Obras completas* de Borges y lo abra en la página 461, correspondiente al cuento “Examen de la obra de Herbert Quain”, podrá leer que el autor de ese examen (que tal vez convenga confundir con Borges), lamenta haber prestado irreversiblemente su ejemplar de la novela policial de Herbert Quain *The God of the Labyrinth*. Lo que el lector no sospecha es 1) que esa imaginaria novela perdida existe y 2) que está contenida en ese mismo tomo que tiene en sus manos. La consumación de la magia requiere unas pocas operaciones: donde dice Herbert Quain debe leerse Jorge Luis Borges, donde dice *The God* debe leerse un nombre árabe, y debe entenderse que la novela,

como todas las que escribió Borges, no ocupa más que un puñado de páginas.

La afirmación que voy a tratar de justificar es que la solución propuesta al final de “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” es falsa, y que el codicioso y paciente Zaid no sólo no es el asesino sino que es el más ficticio de los personajes de ese cuento.

CAPÍTULO PRESCINDIBLE EN EL QUE SE ABUSA DE LA PACIENCIA DEL LECTOR, AUNQUE SE LE OFRECE A CAMBIO UNA POSIBLE EXPLICACIÓN DE SÍ MISMO

Elijamos un cuento cualquiera de Borges, por ejemplo “Las ruinas circulares”. Tomemos la primera parte de la primera frase de ese cuento: “Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche.” Interrogemos esa cadena de signos. ¿Por qué la primera palabra es *nadie*? Porque el cuento postula una realidad regida por el sueño en la que la identidad se disuelve en cadenas de sueños en regresión infinita, que hacen de cada yo una sombra de otro yo que lo precede. Esa primera palabra, por lo tanto, lejos de ser casual, cifra y condensa en una única unidad la totalidad del cuento, que puede leerse como una explicación de su palabra inaugural. ¿Por qué sigue el verbo *ver*? Porque justamente esa última realidad, en tanto sombra y sueño, se esconde, como en las doctrinas de Platón, detrás de las apariencias visibles engañosas: la visión encarna el cuestionamiento epistemológico que el cuento postula, nuestra incapacidad de conocer el universo confiando en la percepción de los sentidos de nuestra limitada condición humana: “nadie lo vio”, es decir, nadie vio el universo como realmente es. ¿Y por qué ese adjetivo sorprendente aplicado a la noche, *unánime*? En primer lugar, porque la noche es noche para todos (y ‘noche’ acá debe entenderse como la oscuridad que completa la imposibilidad de ver, es decir, de conocer). Pero también porque etimológicamente esa palabra significa “un alma”, lo que por un lado remite a la unidad esencial del yo contrapuesta a la concepción sancionada por el sentido común de individualidades diferenciadas, que el cuento postula como ilusorias, y por otro lado conecta al relato con las concepciones filosóficas y teológicas monistas, desde Pitágoras y Platón hasta Averroes y Spinoza, pasando por

el budismo, por la doctrina de las emanaciones de los gnósticos, por cabalistas como Isaac Luria y por místicos como Angelus Silesius.

Etcétera.

Este ejercicio de interpretación, de rigor incierto y de extensión potencialmente ilimitada, y que ni aún los máximos expertos podrían distinguir de su despiadada parodia, difícilmente sea considerado completamente vano por los lectores avezados de Borges. La razón es la siguiente: estos lectores tienen la sospecha, o incluso la convicción, de que esos textos fueron escritos para ser sometidos a esa lectura. Todo en Borges, creen estos lectores, aprendieron estos lectores, es potencialmente una alusión, una referencia, un indicio, una autocita, una clave secreta. Ninguno de ellos consideraría la posibilidad de aplicar procedimientos similares a los cuentos de, digamos, Maupassant o Chejov o Hemingway sin dudar de la estabilidad mental de quien cometa el emprendimiento.

Difícilmente, también, hayan dejado de reconocer el modelo de mi ejercicio, y de la conclusión que cierra el párrafo que le sigue, en la conferencia de Borges sobre la cábala. En esa conferencia de julio de 1977, Borges presenta el procedimiento mediante una suerte de reducción al absurdo, al imaginar a un cabalista leyendo el *Quijote* y sometiendo sus primeras palabras a operaciones de permutación de las letras, de asignación de cantidades numéricas, de combinación con otras palabras aisladas, y tratando de deducir sentidos a partir de esas operaciones. Cerca de cincuenta años antes, en 1931, Borges publicó el ensayo "Una vindicación de la cábala". En él se lee: "Imaginemos, de acuerdo con la teoría pre-agustiniana de inspiración verbal, que Dios dicta, palabra por palabra, lo que se propone decir. Esa premisa (que fue la que asumieron los cabalistas) hace de la escritura un texto absoluto, donde la colaboración del azar es calculable en cero" (*OC* 1: 211). Lo que pocas veces se observa al reproducir este fragmento popularmente citado, es que aparece inmediatamente después de un párrafo en el que Borges lista tres modelos de escritor: el periodista, el poeta y el escritor intelectual, presentados en este orden, orden que deriva del azar decreciente de los textos que elaboran. Borges agrega a esta tríada el último término de la serie y su límite inalcanzable: la mente absoluta de Dios, que elude de un modo infalible cualquier manifestación del azar.

Desde el comienzo de esa reflexión temprana, Borges pensó a la cábala no solamente como un modelo de lectura y una metáfora del pensamiento, sino sobre todo como un modelo a partir del cual construirse como escritor. Su propio lugar en la lista hay que buscarlo en una cuarta posición, que correspondería al escritor que esfuerza su intelecto y que se exige en la dirección de ese límite absoluto de quien escribe un texto impermeable a la contingencia y estrictamente necesario, el escritor que aspira a construir un texto que idealmente sea “un mecanismo de infinitos propósitos, de variaciones infalibles, de revelaciones que acechan, de superposiciones de luz” y que justifique ser interrogado hasta lo absurdo.

Un pasaje casi idéntico al de la conferencia sobre la cábala se encuentra, recordará el lector, en la conferencia sobre el cuento policial. Ahí es otra vez el *Quijote* el texto sometido a una lectura que le es ajena: esta vez la de un lector del género policial que sospecha de cada dato aportado por el texto y elabora conjeturas inútiles a cada paso. Acá también es importante centrar la cita: en esta conferencia, Borges coloca al cuento policial inventado por Poe dentro del contexto más amplio de la concepción de la creación literaria de Poe, una concepción que podríamos llamar intelectual, consistente en postular a la mente, y no al espíritu, como el agente de la composición, y que Poe enuncia por primera vez en la historia de la literatura¹. Al comienzo de esta conferencia, Borges señala que Poe es no sólo el inventor de un género sino también de un tipo de lector: la distinción es pertinente, ya que un género nuevo no necesariamente implica un nuevo tipo lector, y un nuevo tipo de lector puede surgir a partir de textos ya existentes, como en el caso de los cabalistas². El

¹ Pero que por cierto está implícita en la Poética de Aristóteles y en la épica y tragedia clásicas, en el arte minucioso de los trovadores provenzales y notoriamente en la Comedia de Dante.

² Este lector ya había sido inventado en China más de dos mil años antes y vuelto a inventar mil años después. La primera invención la produjeron los autores y escrutadores del I Ching, alrededor del s. XI a.C. La segunda fue más compleja y requirió las siguientes tres etapas, a cargo de la Escuela del Nuevo Texto en el siglo I a.C.: primero canonizar a Confucio como un sabio infinito; después atribuirle los Anales de la primavera y el otoño, un árido registro anónimo de los hechos cotidianos de la corte del reino de Lu ocurridos entre los siglos VII y V a.C.; el último paso, que dio forma a los

género policial, al igual que la cábala, está muy presente en la reflexión literaria que Borges emprende en los primeros años treinta y que define su poética, su propio arquetipo de escritor. Le atraen del policial, sobre todo, la necesidad de inventar con rigor, la exigencia de planificar y diseñar la trama, y también el nuevo lector, el nuevo modo de leer que impone el género, que implica, para decirlo con la fórmula de Coleridge, algo parecido a abolir la suspensión de la incredulidad.

También Borges, como intenta ilustrar el comienzo de esta sección, es el inventor de un nuevo tipo de lector. Un lector que, para simplificarlo en un esquema, surge de combinar los procedimientos de la cábala, que confieren potencialmente sentido plural a cada parte del texto, con la desconfianza y suspicacia del lector del género policial, habituado a las trampas que el escritor de policiales le tiende. Borges innova al extender estas trampas y llevarlas del interior de las tramas regidas por las convenciones de un género a las convenciones mismas que determinan los límites entre géneros; especialmente, a las que distinguen el cuento del ensayo, es decir, la ficción de la realidad.

Este lector se mueve entre dos peligros que lo amenazan: el extremo de credulidad y el extremo de suspicacia. Por qué no progresar hacia la anécdota. 1) En la introducción a cierto manual sobre la historia de las ciencias del medio ambiente, el autor discute el problema de la clasificación en las ciencias naturales y cita a Foucault citando la clasificación de animales que Borges simula citar de una enciclopedia china en "El idioma analítico de John Wilkins". Este autor transcribe fascinado la clasificación completa, la exhibe como modelo posible de clasificación y, sin dudar de la enciclopedia china, la juzga "particularmente extraña y arbitraria". Una involuntaria colaboración del lector, y Borges agregó un objeto al mundo. 2) En un seminario dictado en la Universidad de Buenos Aires, dedicado a la relación entre Borges y la filosofía, se discutía "La biblioteca de

2000 años posteriores de historia china al ser adoptado como doctrina oficial del imperio, fue postular que esos registros ("el día tal se recibió a un ministro del reino vecino", "el día tal llovió", "el día tal el emperador se reunió con sus asesores", etc.) cifraban el conocimiento completo de las diez mil cosas del cielo y de la tierra, su pasado y su porvenir.

Babel". Alguien mencionó el cuento "La biblioteca total", del escritor alemán Kurd Lasswitz. El profesor no pudo evitar el tipo de sonrisa que se ofrece a un niño que pregunta por los reyes magos, y explicó que ese autor era uno más de los autores ficticios inventados por Borges, y hasta mencionó un artículo en el que se "demostraba" que el apellido era una combinación borgeana de la palabra alemana *witz*, "ingenio", y de otra palabra francesa de significado similar. Otra involuntaria colaboración del lector, y Borges borró un escritor de la historia. Este combate callado entre Borges y el mundo, entre Borges y su lector, este combate desigual en el que el lector cae en trampas que no ve o evita caer en trampas que no existen, es constante y se libra cada día.

Tal vez haya que buscar el origen remoto, al menos como símbolo, en la primera publicación de su vida. A los 9 años de edad, Borges hace una traducción del cuento "El príncipe feliz", de Oscar Wilde, y esa traducción es publicada. Todos la atribuyen al Borges equivocado, al padre. Así de fácil se engaña al lector. El lector de Borges, podríamos exagerar, nace leyendo mal. Los episodios posteriores que esa atribución equívoca prefigura ya son leyenda: sus amigos encargando a Inglaterra ejemplares de la novela *The Approach to Al-Mu'tasim*, lectores de *Sur* buscando ejemplares de los libros de Pierre Menard, periodistas españoles preguntando por la casa de Buenos Aires donde se puede ver el Aleph.

Borges, podríamos decir con cierta tolerancia por la hipérbole, se pasó la vida escribiendo la Biblia, es decir, escribiendo textos que engendraran un lector equivalente al lector engendrado por la Biblia; textos que toleraran y hasta exigieran ser sometidos a esa lectura excesiva, abrumadora y peligrosa, y que incorporaran además el carácter premeditado de la trama y los procedimientos que incitaran la lectura incrédula y suspicaz inventada por el género policial; textos que tuvieran por ideal inalcanzable y modelador la aspiración al azar cero. Dicho de otro modo, Borges se pasó la vida inventando a su lector, el gran personaje de su literatura, su gólem, nosotros.

CAPÍTULO LLAMADO “LA INTRINCADA Y COMPLEJA TELARAÑA”, O LO QUE EL LECTOR ESTABA ESPERANDO SI TODAVÍA NO SE FUE

LAS PISTAS

En la página 462 del mencionado tomo uno de las *Obras completas*, leemos la siguiente descripción del plan de la novela policial de Herbert Quain:

Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro entre los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre *otra* solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective*.

El cuento al que pertenece este párrafo es de 1941. La misma idea ya había sido expuesta por Borges en la revista *El Hogar* del 15 de abril de 1938, en una reseña de la novela policial *Excellent Intentions*, de Robert Hull:

Uno de los proyectos que me acompañan, que de algún modo me justificarán ante Dios, y que no pienso ejecutar (porque el placer está en entreverlos, no en llevarlos a término), es el de una novela policial un poco heterodoxa. (Lo último es importante, porque entiendo que el género policial, como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes.)

La concebí una noche, una de las gastadas noches de 1935 o de 1934 (...). He aquí mi plan: urdir una novela policial del tipo corriente, con un indescifrable asesinato en las primeras páginas, una lenta discusión en las intermedias y una solución en las últimas. Luego, casi en el último renglón, agregar una frase ambigua — por ejemplo: “y todos creyeron que el encuentro de ese hombre y de esa mujer había sido casual” — que indicara o dejara suponer que la solución era falsa. El lector, inquieto, revisaría los capítulos pertinentes y daría con otra solución, con la verdadera. El lector de ese libro imaginario sería más perspicaz que el “detective”.

Aún antes, el 30 de octubre de 1936, en la reseña a *Half-Way House* de Ellery Queen, también publicada en la revista *El Hogar*, Borges escribe lo que tal vez sea el germen de la idea:

En la historia del género policial (...) las novelas de Ellery Queen importan una desviación, o un pequeño progreso. Me refiero a su técnica. El novelista suele proponer una aclaración vulgar del misterio y deslumbrar a sus lectores con una solución ingeniosa. Ellery Queen propone, como los otros, una explicación nada interesante, deja entrever (al fin) una solución hermosísima, de la que se enamora el lector, la refuta y descubre una tercera, que es la correcta: siempre menos extraña que la segunda, pero del todo imprevisible y satisfactoria.

La idea que exponen los dos párrafos anteriores surge de detener el procedimiento de Queen antes de la revelación de la tercera solución y dejarle al lector la posibilidad de descubrirla. Siempre que no se haya enamorado de la solución "hermosísima". Y falsa.³

EL PROBLEMA

Escondido en el virtuosismo razonador de Unwin y en el vértigo de los dobles, de las caras destruidas y de las identidades cambiadas que sorprenden al lector, la hermosísima solución que el matemático propone adolece del siguiente defecto: obligarnos a aceptar que Zaid, movido por la codicia y contra toda razonable verosimilitud, decide dedicar años de su vida y el dinero de su tesoro a ejecutar un complejo plan para matar a Abenjacán, inmediatamente después de no haber aprovechado la oportunidad de hacerlo de un modo expeditivo y gratuito en el desierto de Egipto. Si bien Unwin, ante la objeción de Dunraven, trata de corregir la motivación y sugiere desviarla de la codicia hacia el odio y el temor, el mismo odio y temor tendrían que suponerse en el momento en que Zaid decide no matar a su primo, por lo que el problema persiste y el resultado sigue siendo poco convincente (en lo que dice Unwin se deja entrever esa duda: "si tu conjetura es correcta..."). Otros indicios, formales, se-

³ No sé si se ha señalado la posibilidad de leer en el nombre de Herbert Quain el de Ellery Queen, cuya similitud no es necesario destacar.

cundarios, es decir, externos a la estricta motivación de la trama, apuntan a la falsedad de esa solución. Dunraven la escucha contestando con un “silencio pensativo, o incrédulo”. Unwin es matemático, y en el cuento que Borges consideraba el mejor de los policiales de Poe y que Unwin menciona al comienzo del cuento, “La carta robada”, Dupin insiste en que la matemática por sí sola es insuficiente, y que requiere el complemento de la poesía para que la capacidad analítica sea máxima. El nombre de Unwin sugiere en inglés la negación del éxito, y carece de la D del apellido del amigo poeta para poder desentrañar (*unwind* en inglés) el misterio; y al nombre del poeta, Dunraven, le sobra esa misma letra que le impide ser casi *unravel*, sinónimo de *unwind*, y poder también desentrañar, develar el enigma: la D que los entrelaza sugiere que quedan atrapados en su propia red. Los amigos deberían fusionarse como el significado de sus nombres y ser uno para llegar a la verdadera solución, pero por separado son incapaces de hacerlo. ¿Dónde buscar una solución alternativa, la tercera y verdadera solución?

LA CONJETURA

El cuento, bien mirado, tiene dos finales. La página que sigue al cuento, que incluye la historia “Los dos reyes y los dos laberintos” pronunciada por el rector Allaby desde el púlpito, también, aunque de un modo ambiguo, es parte del cuento. La pregunta del lector suspicaz, del lector sumido en la incredulidad, del lector entrenado por Borges, es: ¿por qué ese discurso no está incluido en el cuento, y aparece extrapolado al final? O de otra manera: ¿por qué darle la última palabra del cuento al rector Allaby, cuyo nombre, por otra parte, se pronuncia como *alibi*, que en inglés significa “coartada”? Manejemos la hipótesis de que se trata de una pista y volvamos al cuento.

Según el relato de Dunraven, el rector Allaby tuvo un encuentro privado con Abenjacán cuando empezaba la construcción del laberinto, encuentro que se consuma por la visita de Abenjacán a Allaby como respuesta a su sermón condenatorio. Tres años después, una vez cometidos los asesinatos, el rector da testimonio ante las autoridades de lo que Abenjacán le dijo en ese encuentro. Y esa es la historia de los dos primos, uno rey y el otro visir, que huyen del desierto

de Egipto con un esclavo y un león, como consecuencia de una revuelta que los derroca y los obliga a escapar con el tesoro, y que desemboca en el asesinato de Zaid por parte de Abenjacán, lo que a su vez resulta en el fantasma de Zaid amenazando en sueños vengarse del primo traidor y matarlo algún día con simétrica destrucción de caras. ¿Hay otro testimonio de la veracidad de esa historia? Sí, hay una verificación de una parte del relato ofrecida por el *Times* de Londres, que informa del episodio de la rebelión y de la posterior derrota que obliga a huir a los primos. ¿Pero cómo sabemos de esa verificación? A través de Allaby, que dice haber ido a Londres a buscar la información en periódicos atrasados. ¿Y cómo sabemos lo que ocurrió el día de los asesinatos? Ya no sorprende encontrarse con el nombre de Allaby nuevamente: es él el que dice haber recibido a un aterrado Abenjacán, otra vez sin testigos, con la noticia de que ya habían sido asesinados el esclavo y el león y pidiendo ayuda de las autoridades. Abenjacán se va antes de obtener una respuesta, tan desesperado como llegó, y al día siguiente Allaby se dirige al laberinto sólo para verificar, cuando llega, que ya también Abenjacán yace muerto y que el tesoro fue robado. Segunda hipótesis: Allaby miente.

¿Hay en el cuento confirmaciones del relato de Allaby no provistas por él mismo? Lo único que puede considerarse como tal es la llegada del barco en el que el fantasma de Zaid (o Abenjacán en la solución de Unwin) llega a Inglaterra. Leamos ese párrafo, parte del relato de Dunraven:

A los tres años de erigida la casa, ancló al pie de los cerros el *Rose of Sharon*. No fui de los que vieron ese velero y tal vez en la imagen que tengo de él influyen olvidadas litografías de Aboukir o de Trafalgar, pero entiendo que era de esos barcos muy trabajados que no parecen obra de naviero, sino de carpintero y menos de carpintero que de ebanista. Era (si no en la realidad, en mis sueños) bruñido, oscuro, silencioso y veloz, y lo tripulaban árabes y malayos.

“Si no en la realidad, en mis sueños.” Es un barco que él no vio y que reemplaza en su recuerdo por imágenes vistas en libros, y del que no hay en el cuento ningún testigo directo. Pareciera que sólo existe en el relato de Allaby, que es también quien al otro día verifi-

ca la partida del barco. Una vez más, Allaby es la única fuente de información. Hipótesis secundaria que refuerza la segunda hipótesis: el *Rose of Sharon* es un barco imaginario, o al menos un barco real de itinerario imaginario, y cuya llegada a Cornwall no ocurrió más que en el relato de Allaby. Hay otro detalle: cuando Unwin afirma que la historia contada por Dunraven es mentira, éste “prorrumpió en malas palabras e invocó el testimonio del hijo mayor del rector (Allaby, parece, había muerto) y de todos los vecinos de Pentreath”. Supongo que lo más importante de esta cita también está dentro del paréntesis y es el verbo “parece”. Lo que tal vez sugiere esa incerteza es que Allaby pudo haber simulado su muerte o fraguado su desaparición, tal vez para huir en paz con el tesoro. Tercera hipótesis y posible solución del enigma: Allaby es el asesino.

LA CORROBORACIÓN

Para tratar de confirmarla sólo queda un paso: reconstruir una historia alternativa que sea coherente con la hipótesis. Esa reconstrucción podría ser así: poco después de la llegada de Abenjacán, y ya comenzada la construcción alarmante, Allaby pronuncia su sermón condenatorio. Abenjacán visita al rector al día siguiente y mantiene una reunión privada. De algún modo, Abenjacán consigue autorización para proseguir y terminar la construcción de su fortaleza. Tres años pasan, y un día Allaby se dirige al laberinto, mata de un disparo al león, al esclavo y a Abenjacán, les destroza las caras y roba el tesoro. Todo lo demás es lo que él inventa como coartada ante las autoridades: el pasado de rey en Egipto, Zaid el primo visir, la rebelión, la huida, el asesinato y la posterior amenaza, las noticias del *Times*, el barco. ¿Quién es entonces Abenjacán, o el hombre al que el pueblo llama Abenjacán, el hombre que construye una casa desafiada en la que se encierra durante tres años hasta que lo matan? Podemos conjeturar un bucanero o un contrabandista, alguien que escapa, sin que sepamos de dónde, con un tesoro tal vez robado o acumulado mediante actividades turbias, a quien es fácil imaginarle enemigos que lo persiguen y de los que se protege con el laberinto. Construye su fortaleza en la costa y con una ventana que da al mar, quizás para poder controlar la llegada de los barcos con los que concreta sus negocios, barcos en los que también podrían llegar sus

enemigos. Y por eso nunca sale de su casa y es solo el esclavo quien se encarga de las operaciones. ¿Esclavo? Puede ser que lo sea, pero ya no lo sabemos; también puede ser un hombre que trabaja a sueldo, o un cómplice que recibe parte de las ganancias. Sólo el león sabemos que es un león.

Esta alternativa no deja de plantear dificultades. Por ejemplo, cómo hace Allaby para no perderse en el laberinto y encontrar a sus víctimas. Podemos suponer que la clave está en la reunión secreta. No es inverosímil suponer que, para autorizar la construcción que acababa de condenar, Allaby exigiera algún plano o descripción del laberinto. También cabe preguntarse por la motivación de los crímenes. La respuesta hay que buscarla en el sermón y en el tesoro desaparecido: el resultado es una combinación de intolerancia u odio religioso y de codicia, o de mero desprecio que la codicia pudo haber amplificado. La codicia sola no alcanza para explicar a un reverendo asesino, pero su sermón presenta el odio religioso y moral como motivación posible: un moro, un bárbaro, un no cristiano que erige un edificio monstruoso para concretar actividades delictivas, genera no solo la condena sino la aversión extrema del rector. Otra pregunta es por qué las caras destrozadas. ¿No era suficiente para Allaby con matarlos y robar el tesoro? En la explicación de Unwin, Zaid necesita la cara borrada de Abenjacán para evitar que se vea que el que murió no es él, a quien todos consideran ser Abenjacán; y las otras dos caras desfiguradas, como explica Unwin, previenen la sospecha del cambio de identidades. Y el lector deduce que es por eso que Zaid incluyó el detalle de la cara en su relato a Allaby en el primer encuentro. Pero para la conjetura de Allaby asesino hay que encontrar una nueva justificación, que podría ser la siguiente: por un lado, Allaby consigue fortalecer la verosimilitud de la historia del asesinato entre primos y de la posterior amenaza de venganza: las caras rotas no son más que la concreción de esa venganza profetizada; por otro lado, cumplen con la esencial función, desde el punto de vista de Allaby, de hacer casi inimaginable la hipótesis de que el culpable es él: un crimen tan brutal es cometido por bárbaros, y más aún si están encarnados en fantasmas enfurecidos y vengadores.

Un problema solucionado es que ahora se explica la visita desesperada de Abenjacán/Zaid a Allaby pidiendo ayuda una vez muer-

tos el esclavo y el león. En la solución de Unwin esa visita está débilmente justificada, ya que Zaid no tiene verdadera necesidad de fabricar testigos de su inocencia si inmediatamente después de los crímenes tiene que huir del país; le hubiera resultado más fácil huir directamente. Pero desde el punto de vista de Allaby, inventar esa visita es necesario como justificación de su propia visita posterior al laberinto, no por cierto con la intención de verificar las muertes, sino de ejecutarlas.

Es revelador cotejar el texto de “Abenjacán” con la traducción hecha por el mismo Borges al inglés, en estrecha colaboración con Norman Thomas Di Giovanni, y que aparece en el volumen *The Aleph and Other Stories*. La comparación descubre una serie de modificaciones, dos de las cuales son particularmente relevantes. Por un lado, la referencia a la posibilidad de que Allaby hubiera muerto desaparece por completo, como también desaparece la mención de su hijo. Donde Borges escribe “Dunraven prorrumpió en malas palabras e invocó el testimonio del hijo mayor del rector (Allaby, parece, había muerto) y de todos los vecinos de Pentreath”, Borges, en cambio, escribe: “Dunraven broke out in a torrent of strongly flavored language and said that all the population of Pentreath could bear witness to the truth of what he had told and that if he had to make up a story, he was a writer after all and could easily have invented a far better one.” ¿Por qué esta alteración? Supongo que Borges habrá notado que sugerir la muerte de Allaby era demasiado impreciso teniendo en cuenta el cuarto de siglo transcurrido entre los asesinatos y el relato de Dunraven, que hacía que las causas ya sea de la muerte o de la desaparición se multiplicaran en demasiadas posibilidades irrelevantes para la trama. También es posible que le molestara haber agregado sin necesidad un personaje más, el hijo de Allaby, sin función en el relato.

La otra modificación es casi invisible y más significativa. Refiriéndose al barco *Rose of Sharon*, el original dice: “[Allaby] advirtió, al otro día, que ya había zarpado el velero (rumbo a Suakin en el Mar Rojo, se averiguó después).” El texto del paréntesis, en la traducción, dice: “bound to the Red Sea port of Suakin, he later learned”. Esta modificación se explica más fácilmente: el impersonal “se averiguó” permitiría darle un estatus de realidad al barco ante la posibilidad

de que sean otras personas las que lo averiguaron, mientras que la traducción insiste en que es Allaby la única fuente de información.

En resumen, los estrictos hechos de "Abenjacán", prescindiendo de los detalles, pueden reducirse a este esquema narrativo: llega a un pueblo inglés un extranjero rico, tal vez contrabandista o delincuente, y el rector local, por simple odio y codicia, lo mata. Todo lo demás es humo retórico, telaraña verbal, fabulación. Si esto fuera matemática, diríamos que el teorema ha quedado demostrado.

CAPÍTULO QUE PODRÍAMOS LLAMAR "MAGIAS PARCIALES DE 'ABENJACÁN EL BOJARÍ, MUERTO EN SU LABERINTO'", EN EL QUE SE SOMETE AL LECTOR A LA DUDOSA ELUCIDACIÓN DE SÍMBOLOS, ALEGORÍAS Y OTRAS INCOMODIDADES

LA CONSTRUCCIÓN POLICIAL

Alguna vez Borges dijo del género policial que era "acaso el más artificial de cuantos la literatura comprende" (OC 4: 432). No podría haber emitido un elogio mayor. Para Borges el policial es la materia perfecta, en tanto artificio total que a su vez exige la minuciosa planificación de la trama, para moldear sus formas narrativas.⁴ Borges limitaba su contribución al género a tres cuentos: "El jardín de senderos que se bifurcan", "La muerte y la brújula" y "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto". Habría que agregar, tal vez, el cuento "El acercamiento a Almotásim", cronológicamente previo a los demás, que consiste en el comentario crítico de una novela policial inexistente.⁵

⁴ Podría agregarse que el recurso al género policial es una de las diversas soluciones que Borges encontró (habiendo rechazado la novela) a un problema estético crucial: cómo escribir filosofía haciendo literatura. No podía haber encontrado un mejor símbolo para esa preocupación que este género literario de puro artificio, centrado en la búsqueda de la verdad.

⁵ Remito al lector interesado en la relación entre Borges y el policial a los excelentes estudios de José Fernández Vega, Cristina Parodi y Pablo Brescia. Este último, centrado en "Abenjacán", resume buena parte de la crítica previa dedicada a este cuento. (Ahora que escribo esta nota, y acechado por el temor a la inevitable redundancia y la inevitable repetición, me pregunto si no tendría que haber aprovechado para renovar el géne-

Una primera observación acerca de lo que hay de común en estos textos, y que puede verse como un caso particular de un hábito recurrente en Borges, es que siempre hace chocar al policial, género menor, popular, relativamente nuevo, de circulación masiva, publicado en periódicos o en ediciones baratas y despreciado por las élites cultas, con una gran tradición literaria, canónica y consagrada, sofisticada, de estirpe centenaria y de carácter “exótico” para el lector occidental. En “El acercamiento a Almotásim” esa gran tradición es la poesía mística persa de los sufíes islámicos, composiciones plenas de alusiones, lenguaje hermético y alegorías cifradas. En “El jardín de senderos que se bifurcan” es la tradición de la novela china clásica, construcciones de gran complejidad y múltiples recursos técnicos, y cuyas obras canónicas se miden en no menos de 2000 páginas cada una en las ediciones de las traducciones modernas. En “La muerte y la brújula” esa tradición es, desde luego, la de la mística judía representada por la cábala, portadora de las concepciones de texto total y de lectura múltiple y exhaustiva. En “Abenjacán” puede distinguirse, por un lado, la relación con la tradición de la narrativa árabe (de fuentes persas y originariamente hindúes) de *Las mil y una noches*, que Borges consideraba como una suerte de modelo canónico de la narración pura; pero también se pueden ver otras conexiones con la literatura no policial que se señalarán en las secciones siguientes, aunque anticipo que incluyen la transformación de las referencias explícitas en procedimientos formales que aluden indirectamente a esas tradiciones.

Los tres cuentos (excluyendo ahora a “Almotásim”) tienen en común algo evidente, y es que el encuentro del asesino y la víctima, y el consiguiente asesinato, se produce en los tres casos en el centro del laberinto: el jardín y la casa de Stephen Albert, la quinta de Triste-le-Roy, la casa-laberinto de Abenjacán. No sería recomendable adentrarse ahora en la simbología del laberinto; baste señalar que Borges consideraba a los cuentos policiales como tales (cf. “Los laberintos policiales y Chesterton”, reseña de 1935 que incluye una preceptiva del género), por lo que estamos ante otra instancia de la uti-

ro y haber escrito el ensayo más breve del mundo, de una única línea veloz y certera, que dijera simplemente “Allaby es el culpable.”)

lización por parte de Borges de símbolos que reproducen en el contenido las características de la forma, como también ocurre con los espejos o los dobles, lo que no hace más que ratificar el carácter de artificio y de construcción verbal de estas ficciones⁶.

La resolución del enigma restituye a “Abenjacán” a la lógica del policial borgeano, o al menos a la lógica de “La muerte y la brújula”, su único otro cuento con detective. Así como Lönnrot se pierde en la red simbólica que arman su sofisticación y su inteligencia erudita, que le exigen a la realidad comportarse como una ficción artificial y elegante, también Unwin resulta seducido por la elegancia intelectual de su solución, que a su vez atrapa a Dunraven. Borges le da al lector la posibilidad de ser Treviranus y postular que en un asesinato del que hay un único informante, ése es el principal sospechoso.

La revelación de una tercera trama oculta en las otras dos transforma al cuento en una maquinaria verbal de extremo virtuosismo y precisión, al tejer esa tercera historia con los hilos de las otras dos de modo que resulte invisible.⁷ Esas tramas y las referencias que las acompañan tejen también una historia del género policial según Borges, es decir del policial clásico de enigma: primero tenemos la referencia al que Borges consideraba el mejor cuento policial del inventor del género policial, Poe; después tenemos el enigma que sugiere una solución sobrenatural (primera trama, que incluso podría ser leída como un cuento de terror de Poe) y la propuesta de Unwin que la reemplaza por una solución racional: esta es la segunda trama, que responde al modelo de cuento policial de Chesterton; después tenemos la referencia a la que Borges consideraba la mejor so-

⁶ Voy a evitar ocuparme de la función de los símbolos en la narrativa de Borges en general, lo que sería inútil dada la gran cantidad de estudios disponibles, a los que remito al lector.

⁷ Una muestra más de ese virtuosismo la dan las frases del final del cuento. Transcribo palabras de Unwin: “Zaid, si tu conjetura es correcta, procedió urgido por el odio y por el temor y no por la codicia. Robó el tesoro y luego comprendió que el tesoro no era lo esencial para él. Lo esencial era que Abenjacán pereciera.” Dice Dunraven, cerrando el cuento: “Sí, [Zaid] fue un vagabundo que, antes de ser nadie en la muerte, recordaría haber sido un rey, o haber fingido ser un rey, algún día.” Haga el lector los siguientes reemplazos: donde dice Zaid en la primera cita léase Allaby; donde dice Zaid en la segunda léase Abenjacán. La motivación de Allaby y la identidad de Abenjacán, explicadas.

lución para el problema del cuarto cerrado (la de Zangwill) y la utilización de la técnica tomada de Ellery Queen. Esa historia del género tiene un final implícito en la tercera trama: ¿no es acaso el lector como detective el hecho central del género, que desde que nació vivió de la posibilidad de que el lector pudiera competir con el detective, de que el lector también pudiera participar de la historia y eventualmente *ser el detective*? La regla de que todos los elementos necesarios para la solución del enigma deben habersele presentado al lector antes de ofrecer la solución, regla siempre respetada y defendida por Borges y por los mejores cultores del policial⁸, no es más que la formulación de esa identificación como constitutiva del género. Las demás reglas (límite de personajes, economía de medios, solución necesaria) pueden verse como una ética que gira alrededor de esa regla central, los procedimientos válidos para llevarla a cabo. Concretar por completo la fusión entre el detective y el lector es, de algún modo, agotar el género. La historia del policial según Borges, podríamos postular, nace en 1841 con “Los crímenes de la Rue Morgue” de Poe y termina algo más de un siglo después con “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, el cuento con el que Borges se despidió del género y al que llamó su canto de cisne, y que quizás lo sea del género mismo.

La pregunta que resta formularse es: ¿cómo pudo esta tercera posibilidad permanecer oculta durante cincuenta años, con la obra de Borges sometida al escrutinio microscópico casi universal? La respuesta es múltiple, pero creo que se centra en una técnica literaria y en su ejecución magistral: la parodia. En el comentario a este cuento que figura en *The Aleph*, Borges se refiere a la cada vez mayor necesidad de parodiar a medida que trabajaba en la trama: “The more I worked on it, the more hopeless the plot seemed and the stronger my need to parody. What I ended up with I hope will be read for its humor” (274). Lo que podía entenderse como una parodia del género policial, ahora se entiende, también y sobre todo, como una parodia de sí mismo. Borges, digámoslo así, inventa una historia deliberadamente borgeana para que no se vea que esa historia es falsa; es-

⁸ Con algunas excepciones en Sherlock Holmes, que Borges impiadosamente denunciaba en sus reseñas.

cribe una historia destinada al lector de Borges, destinada a que ese lector la reconozca, para que no vea que la historia verdadera es otra: la autoparodia como trampa. La eficacia de ese procedimiento es extraordinaria: la culpabilidad de Allaby resulta sorprendente aún cuando Allaby no es uno en una lista de posibles culpables presentados para distraer y confundir al lector, sino el único.

LA FORMA

“Abenjacán” no es solo un cuento policial en el que el detective es el lector. Es también un texto en el que los procedimientos de construcción destinados a ese lector postulado, destinados a crear un texto que tiende al azar cero y que permite ser interrogado de múltiples maneras y en múltiples niveles, están llevados a su extremo de ejecución técnica. En esta y en las siguientes secciones me propongo indagar algunos de esos procedimientos.⁹

Ya se señaló lo que varios comentaristas observaron: los nombres de los personajes se prestan a la interpretación. Unwin y Dunraven son un par opuesto en tanto matemático y poeta, pero unificados en la incapacidad analítica tomada de Poe y cifrada en sus nombres sinónimos pero imperfectos. También se puede notar que *unwind* y *unravel* significan la idea de destejer, deshilar, y esto los relaciona con la simbología de la telaraña que propone el epígrafe. Unwin usa ese símbolo del sueño del relato de Allaby como clave que le permite encontrar su solución, pero el laberinto de Abenjacán no es la única telaraña del cuento destinada a atraer y atrapar: el cuento mismo es esa telaraña, que Unwin y Dunraven no hacen más que reforzar en su tejido, en la trampa en la que están cada vez más enredados. También podemos ver, convocando cierta tolerancia interpretativa, la cadena *UnwinDunraven* como análogo formal del texto del cuento,

⁹ Observemos que una de las frases más repetidas por la crítica de Borges es “Borges tomó X y lo llevó hasta el límite”. X puede ser un género literario, una idea, un recurso estético, un concepto, una doctrina filosófica, un atributo humano, un argumento teológico, un enigma metafísico. Puede ser el policial, las paradojas de Zenón, la enumeración, el infinito, el idealismo, el lenguaje, la naturaleza de Judas, el tiempo. Borges (si se tolera el símil mitológico) visto como un Midas de las ideas, que todo lo que toca con su inteligencia lo agota conceptualmente, lo entiende en todas sus posibilidades y lo transforma en oro estético.

y así como esa cadena necesita que la última letra sea modificada y leída como 'l' en lugar de 'n' para llegar a *unwind-unravel*, también el último eslabón del cuento debe ser leído de otra manera para llegar a la solución: el discurso de Allaby no como historia sino como pista. Para recrear una frase familiar al lector de Borges, la última letra del nombre debe ser articulada.¹⁰

Estos mecanismos, insisto, no deberían ser reducidos a caprichos o divertimentos, sino vistos sobre todo como manifestaciones de la emoción central que guiaba a Borges como cuentista: la aversión por la contingencia y la arbitrariedad, la necesidad de dar a cada elemento un sentido posible y una justificación, de guiar con la mente el proceso creativo y de dotar a cada texto del máximo de densidad verbal.¹¹ Y deberían ser vistos también como parte de la construcción de ese personaje imaginario que es el lector, como sus atributos, sus expectativas, sus deseos. Fueron originariamente la causa de este lector y puestos para crearlo; en "Abenjacán", son su confirmación definitiva y su culminación. Veamos otros de esos atributos.

Las obras atribuidas a ambos personajes al comienzo del cuento en realidad lo cifran. Dunraven escribirá una obra "que sus contemporáneos casi no podrán escandir", es decir interpretar, descifrar. Unwin, por su parte, había publicado un trabajo sobre "el teorema que Fermat no escribió al margen de una página de Diofanto": Borges tampoco escribe la solución sino que nos deja la clave en el "margen" del cuento, en esa página extra que es su verdadero final.

El diálogo que mantienen al comienzo del cuento es otra descripción auto-referencial. Por un lado, Unwin propone no multiplicar

¹⁰ Este juego simbólico con los nombres (note además el lector que Dunraven incluye raven, el cuervo de Poe) multiplica su eficacia al verificarse que Allaby, Unwin y Dunraven son apellidos habituales en Inglaterra, como si Borges hubiera tomado la precaución de haberlos inventado unos siglos antes para garantizar la elegancia de su cuento.

¹¹ Borges nos ofrece más de una confirmación de estas afirmaciones. Dice en una charla sobre sus cuentos: "Yo no creo, contrariamente a la opinión de Edgar Allan Poe, que el arte, la operación de escribir, sea una operación intelectual" ("Así escribo mis cuentos", en *La escritura del cuento*: 32). Y en una conferencia: "Luego está la teoría contraria a la romántica, enunciada por un gran poeta romántico, don Edgar Allan Poe; es la teoría de la poesía como un acto mental, como un acto intelectual. Ahora bien, yo creo que esa teoría es falsa" ("El poeta y la escritura", en *Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires*: 107).

los misterios, que deben ser simples, y ofrece los ejemplos de “La carta robada” de Poe y del cuarto cerrado de Zangwill. La solución del cuento resulta ser simple, la referencia al cuento de Poe advierte al lector sobre la imposibilidad de que un matemático o un poeta puedan dar con la solución, y el cuarto cerrado de Zangwill le da la clave de la conducta de Allaby. Como Borges mismo lo describió en diálogo con M. E. Vázquez, refiriéndose al subgénero policial del asesinato cometido en un cuarto cerrado: “Una de las soluciones más brillantes es la del escritor judeo-inglés Israel Zangwill en ‘The Bigbow Murders’ (...) La solución que da para el crimen cometido es que el que descubre, o simula descubrir el crimen, es el que lo comete” (Vázquez: 135). Por otro lado, Dunraven se inclina por la complejidad, aduciendo como ejemplo el universo. Y esto también está describiendo el cuento, no con respecto a la solución del enigma sino a su complejidad formal, a la construcción elaborada hasta el detalle microscópico de las tramas entrelazadas y a la multiplicación de las referencias y los símbolos.

LOS DOBLES

Hay tres pares de dobles en “Abenjacán”. En primer lugar, el más inmediato, el de Unwin y Dunraven. Sobre esta duplicación habría que observar que los dos son personajes reales en el cuento, y que son dos que no logran ser uno. En segundo lugar, el par Abenjacán/Zaid, del que habría que observar que mientras uno es real en el cuento el otro es una ficción, y que es uno que se transforma en dos. En tercer lugar, el par asesino/detective, en este caso Allaby/lector, en el que uno es real en el cuento y el otro en la realidad exterior a la ficción, y son dos entre los que se establecen ciertas identificaciones.¹²

¹² Algunos aspectos de la literatura en general pueden pensarse en pares, no sólo en el evidente dúo autor/lector, sino también en la lógica de la crítica. Como escribe Gabriel Castillo: “El mejor crítico literario es el que piensa como el escritor al que lee; el peor es el que le imita el estilo”. Y explica: “El bueno tiende a ser dos: se desdobra en el escritor para leerlo y se afirma en sí mismo para examinarlo; el malo es menos que uno: disuelto en la voz del autor que lo fascina, no es más que su simio mimético” (612).

Sobre el primer par cabría agregar a lo ya dicho que, por un lado, es una evidente parodia del tradicional dúo de detective y compañero, inaugurado por Poe con Dupin y su amigo, y consagrado por Conan Doyle con Sherlock Holmes y Watson. Por otro lado, cabría decir que, en tanto matemático y poeta, Unwin y Dunraven son también figuras de la razón y la intuición, de la mente y del espíritu, de lo clásico y lo romántico, arquetipos bajo los cuales a Borges le gustaba alinear a los escritores como representantes de dos concepciones opuestas de la literatura: también la literatura, se infiere, requiere la fusión de los antagonistas para ser completa. Además, en tanto lectores/intérpretes de la historia de Allaby, Unwin y Dunraven son también lectores de Borges. Y representan los dos extremos del lector tipo de Borges, los peligros del crédulo y del suspicaz. El exceso de candidez poética de Dunraven lo lleva a poblar el mundo con fantasmas vengadores. El exceso de suspicacia analítica de Unwin lo lleva a consolidar en la realidad a un personaje de ficción, a reemplazar una credulidad por otra.

Del par Abenjacán/Zaid se ha señalado el simbolismo de las iniciales, la A y la Z que cifran el comienzo y el fin, la circularidad, etc., y que remiten a otras invenciones de Borges con fuerte carga simbólica como el Aleph y el Zahir (y a otras significaciones que el lector interesado podrá seguir explorando y asociar, por ejemplo, con esos apellidos tomados del fondo de la ordenación alfabética que aparecen justamente en "El Aleph": el trío conformado por los italianos Zunino, Zungri, Zunni; o con el apellido de la heroína judía Emma Zuz), y debería leerse en la clave autoparódica señalada. Autoparodia que se completa con las figuras del cobarde y el valiente, con la relación de traición, con el hecho de que los dos son el mismo, de que intercambian identidades, etc.

Veamos el tercer par. En un cuento en el que el detective es el lector, la simetría impone que el asesino sea el escritor. Por lo que no extraña encontrar elementos que permiten la identificación de Allaby como alter ego borgeano: es un solitario en su biblioteca y un hombre de lectura curiosa, con predilección por las historias orientales y que se revela, una vez deducida su función en el cuento, como alguien capaz de fabular historias característicamente borgeanas y que diseña ficciones para el engaño, equivalentes verbales del labe-

rinto arquitectónico y destinadas, como la telaraña, a extraviar y atrapar¹³. Es un consumado fabulador que lee, lo que simétricamente lleva a pensar al lector como alguien que escribe, lo que es cierto al menos en tanto, en su rol de detective, reconstruye la historia del crimen que resuelve. Después de todo, para volver a la lógica cabalística, ambos están a una sola letra de distancia, la inicial que separa a *rector* de *lector*.

Cabe observar que los dos últimos pares surgen como ramificación del par Allaby/Abenjacán en tanto asesino/víctima, par que permanece oculto hasta que se encuentra la solución. Abenjacán se sumerge en la ficción, por su identificación con un rey ficticio y por su desdoblamiento en Zaid, personaje doblemente ficticio; Allaby emerge hacia la realidad, por su identificación con Borges y por su relación de par con el lector, personaje real.

Hay otra correspondencia que puede pensarse a partir de la identificación de Allaby con Borges: cuando publica “Los dos reyes y los dos laberintos” como texto independiente, doce años antes de su inclusión en “Abenjacán”, Borges seguramente no sabe que ese texto va a ser parte de otro cuento; cuando pronuncia su sermón condenatorio, tres años antes de los asesinatos, Allaby seguramente no sabe que va a asesinar, o intentar asesinar, a Abenjacán. El paralelismo del escritor y el asesino se proyecta sobre la relación entre el cuento y los crímenes.

ESPEJOS VERBALES

En la posdata de 1952 al epílogo de 1949, agregada en la segunda edición de *El Aleph*, en la que el cuento aparece por primera vez en formato libro, Borges escribe: “‘Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto’ no es (me aseguran) memorable a pesar de su título tremebundo. Podemos considerarlo una variación de ‘Los dos reyes y los dos laberintos’ que los copistas intercalaron en *Las 1001 noches*, y que omitió el prudente Galland” (OC 1: 629). Con perversa inocen-

¹³ Umberto Eco, cuya contribución a la literatura consiste en haber enriquecido “La muerte y la brújula” con 500 páginas de pedagogía medieval, ubica al final de su novela al doble de Borges, el asesino y bibliotecario Jorge de Burgos, en el centro del laberinto. Borges lo privó hasta de esa originalidad.

cia, mientras simula jugar a las falsas atribuciones, Borges simultáneamente da una pista y extiende la trampa. Es cierto que está insistiendo en que los dos textos deben leerse juntos, pero es igualmente cierto que es sobre todo la historia falsa de Abenjacán y Zaid la que invita a leerse como una variación de “Los dos reyes”. Ésta empieza en un laberinto artificial, construido por el hombre, y termina en el laberinto espontáneo del desierto; en la narración de Allaby ocurre al revés: los primos huyen primero a través del desierto y terminan en un laberinto de construcción humana. En la primera, el rey árabe es traicionado pero consigue vengarse y matar al rey de Babilonia; en la segunda Zaid es traicionado pero su fantasma consigue vengarse y matar a Abenjacán. Que las dos historias se correspondan como dos caras de un mismo relato, ahora sabemos, no se explica por una casualidad injustificada sino porque ambas fueron inventadas por el mismo personaje, Allaby.

Pero también en relación con la historia de los crímenes del reverendo Allaby “Los dos reyes” es una variación: en ambos casos tenemos una parábola moral en la que quien construye el laberinto es castigado y muere a causa de esa vanidad. (Otro modo en que se da esta relación de variación entre las dos historias se señala en la sección siguiente.)

Los títulos de ambas historias son también una suerte de clave encubierta: de un rey (Abenjacán) y un laberinto, se pasa a dos reyes y dos laberintos: el título del cuento se refiere a uno solo, el del sermón de Allaby se refiere a dos; es decir, está diciendo que la duplicación falsa de los reyes (un Abenjacán al que se le agrega Zaid) es obra de Allaby.

La última frase de “Los dos reyes” es una clave inútil: “La gloria sea con Aquel que no muere” se refiere, leído en la tradición islámica, a Dios. En el contexto del cuento, teniendo en cuenta que Abenjacán muere a manos del rector, se refiere a Allaby, es decir a Borges. Sin embargo, nada impide aplicarla al fantasma de Zaid en la historia inventada por Allaby, o a Zaid en la solución de Unwin. La relación Dios/Allaby/Borges se puede ver también en el título atribuido a la novela de Quain: el dios del laberinto no es por cierto Abenjacán sino el rector Allaby, es decir, Borges. No estoy sugiriendo una secreta megalomanía, sino el cifrado de una poética, de una concep-

ción de la literatura y del escritor. Veamos de paso, ya que mencionamos la novela de Quain, la variación magistral (y tramposa) que se produce en la forma: lo que en la descripción de la novela es “un párrafo largo y retrospectivo” que contenga una frase ambigua que sugiera la falsedad de la solución, en “Abenjacán” es un discurso que no es retrospectivo en su contenido sino en su cronología dentro del relato, y cuya ambigüedad, lejos de ser explícita, también es sólo formal, en tanto está simultáneamente dentro y fuera del relato, en tanto es y no es parte del cuento.

En relación con “La muerte y la brújula”, la cábala pasa de ser parte de la trama a ser parte de la forma en “Abenjacán”. Del mismo modo, los espejos enfrentados de la quinta de Triste-le-Roy, que tal vez simbolizan las simetrías del cuento, también pasan a la forma en “Abenjacán”, cuento hecho de dos textos que se enfrentan como espejos.

Por último, habría que notar que la historia de Abenjacán y Zaid, confabulada por ese lector de *Las mil y una noches* que es Allaby, es también espejo de uno de los modelos narrativos de los cuentos árabes, en el que el rey Harún al-Raschid sale disfrazado, para no ser reconocido, a recorrer las calles nocturnas de Bagdad en compañía de su visir. Allaby/Borges transforma a Abenjacán en el reflejo simétrico: en alguien anónimo a quien él disfraza de rey, y a quien le inventa un visir no protector sino amenazante y vengativo.¹⁴ Si además tenemos en cuenta que Borges jugó desde el principio a atribuir “Los dos reyes y los dos laberintos” a *Las mil y una noches*, el juego de espejos está completo: “Abenjacán” se refleja en “Los dos reyes” que se refleja en *Las mil y una noches* que se reflejan en “Abenjacán”. Que se refleja en *Las mil y una noches* que se reflejan en “Los dos reyes” que se refleja en “Abenjacán”.

¹⁴ Agreguemos que *Las mil y una noches* son la fuente de la coartada y también el motivo por el cual la coartada puede ser eficaz: está dirigida a gente que, como seguramente Dunraven, cree que Oriente es una tierra de reyes y visires, de tesoros y espíritus asesinos porque la lectura de *Las mil y una noches* los preparó para creer eso. Es decir: Allaby también recurre a la parodia para engañar.

LA ALEGORÍA

Para continuar con el hábito de dar instrucciones de lectura que son también trampas de lectura, Borges comenta en la ya mencionada edición en inglés: "I certainly can't expect anyone to take seriously or to look for symbols in such pictorial whims as a black slave, a lion in Cornwall, a red-haired king (...)" (274). El entrenado lector de Borges no necesita más para tomar en serio inmediatamente esos caprichos pictóricos. El cuento ofrece con claridad estos coloridos: el león es "la fiera del color del sol", el esclavo es "el hombre del color de la noche" y Abenjacán tiene barba azafranada (OC 1: 601); más adelante, Unwin se refiere a Abenjacán como "el hombre bermejo" (605). Esta yuxtaposición de rojo, amarillo y negro perdió a algún comentarista en los laberintos de la alquimia¹⁵. Que en esos terrenos haya alguna clave no es imposible, pero prefiero una interpretación más razonable: son los colores de la bandera de Alemania.

Entendido de esta manera, el simbolismo cromático agrega una significación nueva a "Abenjacán": el asesinato del trío "alemán" que conforman el león, el esclavo y el rey, ejecutado por el inglés Al-laby, transforma al cuento en una alegoría de la derrota de Alemania a manos de Inglaterra en las guerras mundiales. Si se presta atención al comienzo del cuento, Unwin y Dunraven, premonitoriamente "hartos de un mundo sin la dignidad del peligro", se encuentran durante la primera tarde del verano de 1914, es decir, el 21 de junio de 1914. El encuentro final de ambos en Londres se produce tres días después, o sea el 24 de junio. Cuatro días más tarde, en la mañana del 28 de junio de 1914, se producirá el asesinato en Sarajevo que desencadenará la Primera Guerra Mundial. Si consideramos la cronología no del cuento sino de la lectura del cuento, del proceso que termina con el desciframiento del enigma, y teniendo en cuenta también que el cuento se publica por primera vez en 1951, entonces "Abenjacán" empieza con el estallido de la Primera Guerra y termina con la derrota definitiva de Alemania: el arco de las dos

¹⁵ Leo en un comentario de cuya referencia preservo al lector: "Estos tres colores combinados dan por resultado un inconfundible color marrón. Borges no podía no saberlo. El simbolismo se impone con claridad: se trata de un evidente homenaje al Padre Brown, el inolvidable detective chestertoniano."

guerras mundiales queda cubierto por la alegoría. Nuevamente, la traducción al inglés ya mencionada colabora con la hipótesis. El texto en español refiere así lo que decía la gente de Pentreath ante la construcción de Abenjacán: "Entre los moros se usarán tales casas, pero no entre cristianos". La traducción al inglés dice: "Among foreigners such houses must be common, but not here in England" (117). La nueva oposición entre extranjeros e ingleses hace que pueda ser literal la interpretación alemanes/ingleses, y no sólo figurada como en el caso de moros y cristianos.

El laberinto cobra ahora otra significación. Recuerde el lector que Unwin y Dunraven discuten acerca del minotauro. Leamos lo que Borges le dice a Richard Burgin, respecto de "La casa de Asterión": "Sentí que habría algo verdadero en la idea de un monstruo que quiere que lo maten, que necesita que lo maten, no? (...) Debe haber sentido agradecimiento hacia el héroe que lo mató. Durante la Segunda Guerra Mundial escribí muchos artículos acerca de la guerra, y en uno de ellos dije que Hitler sería derrotado porque íntimamente deseaba ser derrotado" (Burgin: 56-7; traducción mía). Hitler es Asterión, es decir, el monstruo en el centro del laberinto, es decir, Abenjacán: el hombre que se encierra en el laberinto a esperar, casi voluntariamente, a su asesino.

Esta lectura agrega no sólo un atenuante a la brutalidad de Allaby, sino una identificación más entre el rector y Borges: Allaby/Borges, el solitario y curioso lector en la biblioteca de libros ingleses, se transforma en el defensor de Inglaterra – y de la tradición literaria de Inglaterra – ante la amenaza de la barbarie nazi. De este modo Borges (si no en la realidad, en sus sueños) da forma a su aspiración de un destino de coraje y de héroe épico. Borges completa la humorada (y extiende, otra vez, la trampa) en el comentario de *The Aleph*, donde califica al rector Allaby de *timorous*, tímido, temeroso.

Al comienzo del cuento, cuando se dice que Dunraven comprenderá una epopeya que sus contemporáneos no podrán escandir, también se dice que el tema aún no le ha sido revelado. Ahora podemos aventurar que Dunraven todavía no conoce el tema de su futuro poema porque esa epopeya es la que revela la alegoría, y él no puede conocerla antes del comienzo de la guerra.

También, desde luego, “Los dos reyes” puede leerse en clave alegórica. El mismo Borges explica, en el comentario que figura en *The Aleph*: “After some twenty-five years, I am beginning to suspect that the king of Babylon, with his lust for winding ways and devious complexity, stands for civilization, while the Arabian king stands for unrelieved barbarism” (271). Y acá se ve el otro modo en que estas dos historias son variaciones recíprocas: en ambas se produce el choque entre la civilización y la barbarie, y mientras en el sermón de Allaby el bárbaro termina venciendo, sus asesinatos bárbaros son la victoria del civilizado.

La relación explícita entre policial y alegoría que rige “El acercamiento a Almotásim”, también es desplazada a un nivel interno de elaboración formal. Y lo mismo ocurre con el significado concreto de la alegoría en relación con “El jardín de senderos que se bifurcan”. En un pasaje de la confesión de Yu Tsun, espía chino al servicio del gobierno alemán, leemos: “No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía. Además, yo sé de un hombre de Inglaterra –un hombre modesto– que para mí no es menos que Goethe” (OC 1: 473). Y este significado concreto de la alegoría en “Abenjacán” se corresponde, a su vez, con el significado del policial para Borges, que proponía como justificación del género su racionalidad y su orden, su aporte para salvar al mundo en una época de caos.

‘MULTUM IN PARVO’

El lector, en “Abenjacán”, está previsto e inscripto de distintos modos además del rol de detective que tiene potencialmente asignado. Recapitulemos: Dunraven lo menciona al referirse a las convenciones que el lector espera que se respeten; una sola letra lo separa de su doble, el rector; es la figura que completa el juego de pares de los personajes. Dunraven y Unwin son ellos mismos caricaturas del lector de Borges. Y también está previsto de un modo perverso: se le cuentan historias borgeanas, historias que aprendió a reconocer como borgeanas, para que no vea que esas historias son falsas, para engañarlo. Creo ver un modo más en que el lector está aludido.

Como consecuencia de la autoparodia referida, el lector no deja de notar que en “Abenjacán” están reunidos, si no todos, casi todos los

signos de Borges, como en una suerte de *summa* de su poética: el laberinto, los dobles, el género policial, los procedimientos cabalísticos, Poe, Chesterton, los sueños, la biblioteca, las *Mil y una noches*, los puñales, los arquetipos de Platón, la infamia, la parodia, Dante, el infinito, no un tigre pero sí un león, el cifrado autobiográfico, la matemática, el coraje y la cobardía, los libros ingleses, el desierto, la traición. Dunraven bautiza a Abenjacán “Rey de Babel”, y en “Los dos reyes” uno de ellos es rey de Babilonia: esas ciudades también están indicando los respectivos cuentos de la biblioteca y la lotería. La discusión sobre el minotauro remite a “La casa de Asterión”, la simbología alegórica del destino alemán a “Deutsches Requiem”, la traición y la posterior redención a “Tema del traidor y del héroe”, el laberinto-casa de color rojo anticipa la casa de “*There are more things*”, también hay un epígrafe del *Corán* en “El milagro secreto” y el tesoro de los Nibelungos aparece repetido en “El Zahir”. Borges parece incluso haber querido ampliar esta telaraña hecha de hilos de su propia obra cuando comenta el valor alegórico de “Los dos reyes” en *The Aleph*. Sorpresivamente, termina ese comentario traduciendo el enfrentamiento de los dos reyes al enfrentamiento del gaucho y el porteño como encarnaciones del bárbaro y el civilizado: la historia argentina, la gauchesca, Buenos Aires, Sarmiento, la llanura, de pronto encuentran su espacio en esa *summa*.

El conjunto de la enumeración anterior sugiere, a su vez, ver en “Abenjacán” un Aleph, una especie de Aleph literario en el que vemos vertiginosamente desfilan la obra de Borges, condensada en esta esfera de palabras que es “Abenjacán”, una suerte de limitada eternidad, ya no espacial sino verbal. El destinatario de este Aleph es, por cierto, el lector de Borges, capaz de reconocerlo. Si Borges estuvo años construyendo, inventando y desafiando a su lector, en “Abenjacán” pareciera ofrecerle como reconocimiento, casi como ofrenda, este modesto fragmento de esférica eternidad literaria.

“El Aleph” tal vez no esté incluido en “Abenjacán” más que de este modo indirecto, quizás porque el Aleph es lo que todo lo incluye, por lo que más bien “Abenjacán” tendría que estar incluido en “El Aleph”, cuento publicado seis años antes de la primer publicación de “Abenjacán”. Recordemos que, en “El Aleph”, ese personaje al que Borges llama Borges tiene la oportunidad de ver aquella minús-

cula parte del universo que es tan grande como el universo. Releamos el comienzo de la enumeración de la visión del Aleph: “Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una pirámide, vi un laberinto roto (era Londres) (...)” (OC 1: 625). El lector de Borges se sorprende. ¿No es esa la telaraña que provoca el sueño de Abenjacán dentro de una tumba de Egipto, que es casi una definición de pirámide? ¿Y no aparece Londres, en “Abenjacán”, descrita como laberinto, ahora roto como consecuencia de la guerra, una Londres bombardeada?¹⁶ Podemos ver en esta alusión velada la confirmación de que Borges estableció una comunicación entre los dos cuentos, que se señalan y se incluyen recíprocamente. Podemos proponer una naturaleza doble de “Abenjacán”: es simultáneamente un cuento de Borges y el universal, el arquetipo de los cuentos de Borges, su prodigioso Aleph.¹⁷

Bioy Casares señala como contribución de Borges a la historia del cuento, el descubrimiento de los problemas de la metafísica como posibilidad temática. Italo Calvino señala como novedoso el recurso a la descripción y comentario de libros inexistentes. Ricardo Piglia,

¹⁶ Debo este hallazgo a Daniel Scarfó, así como una serie de consideraciones sobre el rojo y sus símbolos, que transcribo parcialmente: “El rojo está en el centro de todo. Abenjacán es rojo, el laberinto que construye es rojo, el barco se dirige al Mar Rojo, el nombre del barco es una flor roja y hasta el oro de los nibelungos se hizo rojo. También en ‘La muerte y la brújula’, como se ha señalado tantas veces, el rojo es el color dominante, cifrado redundantemente en los nombres de Lönnrot y de Red Scharlach. La lista puede multiplicarse (la casa de ‘There are more things’, la última columna de la ‘Parábola del palacio’, los volúmenes del Quijote mencionados en la Autobiografía, el último tigre en ‘La máquina de pensar de Raimundo Lulio’, etc). Muchas veces aparece reflejado en sinónimos: carmesí, escarlata, colorado, bermejo (...) Las connotaciones de sangre y violencia son el sentido inmediato, y tal vez se pueda defender una simbología epistemológica, pero es especialmente importante el rojo como color de la creación: el nombre de Adán significa ‘hombre’ y ‘rojo’ en el hebreo antiguo de la Biblia y de los cabalistas, y en el uso que hace Borges, especialmente en el policial, hay que ver la referencia a la cábala y al golem, y sobre todo un modo de cifrar la idea del escritor como dios creador” (comunicación personal).

¹⁷ Borges comenta la vasta ambición de este cuento (que, recordemos, lo justificaría ante Dios) en diálogo con Antonio Carrizo. Ante la pregunta por “Abenjacán”, Borges contesta: “Eso viene a ser... Yo creo que es un cuento policial. No es muy bueno. Podríamos pasar a otro, eh?” (Borges el memorioso: 236).

al exponer la tesis según la cual el cuento consiste siempre en dos historias¹⁸, una visible y una secreta, destaca que Borges innova haciendo de la construcción de la historia secreta el tema de sus cuentos. Cabría agregar a esas innovaciones los aspectos formales y de construcción que “Abenjacán” ejemplifica y que la acumulación incesante de interpretaciones de sus relatos demuestra: Borges lleva al cuento, por primera vez en la historia del género, procedimientos hasta entonces reservados a la composición de poesía y a la lectura de textos sagrados. Esos procedimientos, que Borges deriva del modelo de lectura de la cábala, en conjunción con el modelo del género policial, lo llevan a concebir el ideal del cuento como un texto sin contingencia, en el que todo está, o debe tender a estar, calculado, previsto y justificado. Pero no sólo en el sentido de Poe, que predicaba que todo en un texto literario debe estar supeditado al efecto final buscado, sino en un sentido aún más amplio, que agrega a esa exigencia otra más: la de la posibilidad de una pluralidad de sentidos y niveles de significación, cifrados en símbolos, referencias, nombres, recursos formales, alusiones. Lo que podemos llamar, para confundirlo con una fórmula, la poética del azar cero. Dado que esos procedimientos están estrechamente conectados con la postulación de un ideal de lector, hasta el punto que proceden de esa postulación, y dado que en este relato ese lector tiene reservado un rol único, no es excesivo proponer a “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” como el cuento paradigmático de esa poética, y por lo tanto como un cuento central en la narrativa de Borges. Un cuento que sus lectores le aseguraban que no era especialmente memorable, y que aspiraba, secretamente, a ser complejo como el universo.

CODA CON LECTOR

A lo largo del milenarismo sueño de la literatura, hay un único personaje que persiste, que muta y se modifica pero cuya presencia es

¹⁸ Una de las virtudes de esta tesis es transformar al cuento en una forma del contrapunto musical. Desde esta perspectiva, “Abenjacán”, al incluir una tercera historia entre los pliegues de las otras dos, muestra una arquitectura de complejidad comparable a las más trabajadas polifonías de Palestrina o de Gesualdo, a las fugas perfectas de Bach.

constante y necesaria, y que la literatura no deja de postular. Tal vez la más auténtica historia de la literatura sea una historia del lector y de las múltiples formas que adoptó en el tiempo. Un capítulo decisivo de esa historia hipotética lo ocuparía la Biblia y sus vastas repercusiones y ramificaciones, que tal vez alcancen todos los capítulos posteriores; otro capítulo se referiría al debate *trobar clus* vs. *trobar leu* de los trovadores provenzales del s.XII, otro a Dante y a los cuatro niveles de sentido, otro a Shakespeare, otro al *Quijote*, otro a Poe y al género policial, otro al simbolismo y a la poesía de Mallarmé, otro al *Ulysses* de Joyce, otro a la obra de Jorge Luis Borges, otro a su prolongación en las obras de Queneau, Perec, Calvino y Roubaud, los grandes nombres del Oulipo. Una segunda parte se ocuparía de Oriente, de la poesía china y las densas redes simbólicas cifradas en unos pocos versos de monosílabos pintados; de la encarnación de esa poesía en el Japón del período Heian y de su más extraordinario producto: el *Genji monogatari*, al que se le dedicaron comentarios y exégesis que colman las bibliotecas japonesas¹⁹; y por cierto también se ocuparía de lo que está en la base de China y Japón: el budismo de la India y sus inagotables parábolas, leídas, y después redactadas, como jades pulidos que reflejan significados múltiples y cambiantes; y de lo que está en la base del budismo, los vedas. Otra parte se ocuparía del Islam, enclavado entre el Occidente bíblico y el Oriente persa e hindú, cuya deslumbrante poesía se escribió para un lector inventado parcialmente por el Corán, y cuya prosa oral y anónima trabajó las incontables noches de magia de Sherezade, dirigidas a una audiencia, es decir a un lector, que, como el de Homero, aprendió a preferir menos ser instruido que ser maravillado.

No importa Dios, no importa el *Ion* de Platón, no importan los apólogos de la glosolalia, no importa la traducción según Walter Benjamin. No importa lo largo del sueño de la literatura, siempre

¹⁹ Tal vez ningún otro hecho haya ejercido tanta influencia en la evolución de la novela europea como el desconocimiento de esta obra japonesa de comienzos del siglo XI, escrita por una mujer de la corte llamada Murasaki Shikibu, y que no se tradujo a una lengua occidental hasta entrado el s. XX. Las vastas repercusiones de esa demora son incalculables. Una de ellas es la existencia misma de la novela, que tal vez el *Genji* (que prefigura al *Quijote*, a Laurence Sterne, a Jane Austen, a Flaubert, a Henry James, a James Joyce, a Marcel Proust) hubiera aniquilado.

podrá decirse de ella lo que Augusto Monterroso escribió en una sola frase feliz, certera, inmodificable: “Cuando despertó, el lector todavía estaba allí.”

CODA ALTERNATIVA, CUYO CARÁCTER OPCIONAL NO DEBE DISTRAER AL LECTOR YA QUE EN ELLA SE LE ADVIERTE SOBRE EL POTENCIAL PELIGRO QUE CORRE SU VIDA

El lector de Borges, después del largo recorrido deductivo, ha llegado (ha creído llegar) al centro del laberinto, a la verdad. El lector de Borges, sin embargo, infatigable, persistente, responsable, se pregunta si no habrá algo más: sabe que puede formular preguntas que no fueron respondidas. ¿Por qué *el Bojari*? ¿Por qué Cornwall? ¿Por qué llueve la primera noche? ¿Por qué terminar el comentario en *The Aleph* diciendo que el modo en que “Los dos reyes” se incorporó a “Abenjacán” es un misterio para él? ¿Por qué incluir esos versos compuestos y condenados por Dunraven en el centro del laberinto? Esto no es matemática sino Borges, una disciplina de elusiva verdad. ¿Y si Allaby se llama así para que uno *crea* que es una pista que lo dirige a la solución? ¿Y si la posibilidad de la tercera historia no es más que otro velo para ocultar una cuarta posibilidad, que a su vez es el velo de una quinta posibilidad, que a su vez...? El lector de Borges se pregunta si creyendo ser Teseo no será en realidad Asterión. Se pregunta si mientras cree haber destejido la telaraña no habrá estado, como Unwin, más que tejiéndosela a sí mismo; se pregunta, temeroso y quizás demasiado tarde, si al final de la intrincada línea recta no habrá un Scharlach que estuvo esperándolo desde el principio, listo para revelar la verdad y aniquilarlo para siempre de un balazo en cuanto termine de leer esta frase.

Pablo Martín Ruiz
Universidad de Princeton

BIBLIOGRAFÍA

- Bioy Casares, Adolfo. Reseña de *El jardín de senderos que se bifurcan*, de Jorge Luis Borges. *Sur* 92 (1942): 60-63.
- Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires. Buenos Aires: Agalma, 1993.
- Borges, Jorge Luis. "Así escribo mis cuentos". *La escritura del cuento (Teorías del cuento II)*. Ed. Lauro Zavala. México: UNAM, 1995.
- Borges, Jorge Luis. *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- Borges, Jorge Luis. *The Aleph and Other Stories 1933-1969*. Ed. and trans. Norman Thomas Di Giovanni and Jorge Luis Borges. New York: E. P. Dutton, 1970.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989-96.
- Borges, Jorge Luis. *Ceuvres complètes*. 2 vols. París: Gallimard, 1993.
- Brescia, Pablo A. J. "De policías y ladrones: Abenjacán, Borges y la teoría del cuento". *Variaciones Borges* 10. (2000): 145-166.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1989.
- Carrizo, Antonio. *Borges, el memorioso*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Fernández Vega, José. "Una campaña estética. Borges y la narrativa policial". *Variaciones Borges* 1. (1996): 27-66.
- Parodi, Cristina. "Borges y la subversión del género policial". *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 1999, 77-97.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XX, 1990.
- Vázquez, María Ester. *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1984.