

DE POLICÍAS Y LADRONES: ABENJACÁN, BORGES Y LA TEORÍA DEL CUENTO



Pablo A. J. Brescia

PARA RICARDO PIGLIA

A Borges le gusta confundir al lector: uno cree estar leyendo un relato policial y de pronto se encuentra con Dios o con el falso Basíledes. (Ernesto Sábato)

USOS Y RIESGOS

En el período más intenso de su actividad crítica y de su labor cuentística (1935-1956), Jorge Luis Borges construye una manera de ver la literatura que tendrá efectos transformadores y perturbadores en el campo literario argentino y latinoamericano. Esta tarea se lleva a cabo mediante una serie de “operaciones” literarias tales como la incorporación de inquisiciones filosóficas en el armado de la ficción, las relecturas de la tradición literaria argentina y las campañas a favor de la literatura fantástica, entre muchas otras. Dentro de este contexto hay una estrategia de lectura y escritura que aparece casi como un “contrabando”: los usos borgesianos de la narrativa policial, un tipo de literatura popular y formulaica y, por tanto, con un espacio de maniobra limitado (en ese momento) en los grupos literarios que privilegiaban valores artísticos supuestamente más elevados. Al responder en 1961 a “¿Qué es el género policial?”,¹ Borges y Bioy Casares aluden a los escrúpulos de la crítica:

¹ La relación entre Borges y el relato policial se ha estudiado a través de diversos lentes, desde los contactos entre los códigos genéricos y las ficciones borgesianas hasta las hue-

Cabe sospechar que ciertos críticos niegan al género policial la jerarquía que le corresponde, solamente porque le falta el prestigio del tedio. Paradójicamente, sus detractores más implacables suelen ser aquellas personas que más se deleitan en su lectura. Ello se debe, quizá, a un inconfesado juicio puritano: considerar que un acto puramente agradable no puede ser meritorio. (en Lafforgue y Rivera 250)

La contrapartida de esta resistencia es la propagación, lateral aunque masiva, de novelas y cuentos policiales en Argentina durante el período señalado. Así, comienza a circular el relato policial anglo-norteamericano en los puestos de ventas de periódicos; se forma un público lector y, por consiguiente, un horizonte de expectativas; el nacimiento de colecciones dedicadas a este rubro como *Misterio* (editorial Tor), la serie amarilla de Biblioteca de Oro (editorial Molino), *El Séptimo Círculo* (editorial Emecé)² y *Evasión* (editorial Hachette) fundan y fomentan la difusión.

Borges es agente principal en estas transacciones literarias, a tal punto que una anécdota ilustra una visibilidad que podía resultar curiosamente peligrosa. En la entrevista/ monólogo narrado de Luis Harss, se dice que un enemigo del escritor argentino “lo injurió por contribuir a la delincuencia juvenil de la nación patrocinando ediciones de novelas policiales” (132). Borges, *Sócrates del siglo XX*, aparece como “corruptor de menores”: efectos inusitados pero imaginables en la múltiple industria crítica borgesiana. Son los riesgos

llas intertextuales de Poe, Chesterton y otros escritores en “El jardín de senderos que se bifurcan” y “La muerte y la brújula”. Para un excelente ejemplo de la primera aproximación, véase Fernández Vega; una muestra de la segunda perspectiva, eclécticamente rica en datos y derivaciones, aparece en Irwin. Al cerrar este trabajo llegó a mis manos el estudio de Cristina Parodi, “Borges y la subversión del modelo policial”, que entablaría un diálogo interesante con mi enfoque en las teorías de Borges y Ricardo Piglia sobre el cuento y su relación con la narrativa policial. Parodi elige para su análisis “La muerte y la brújula” y *Seis problemas para don Isidro Parodi*.

² El Séptimo Círculo fue bautizada por Borges y Bioy Casares en alusión al círculo del *Inferno* de Dante donde moraban los seres violentos custodiados por el Minotauro. Ya desde esta elección se intenta combinar una literatura popular y supuestamente “inferior” con los referentes de la literatura culta. Borges y Bioy Casares dirigieron *El Séptimo Círculo* hasta 1955 y seleccionaron 120 títulos; la colección dejó de aparecer en 1983, habiéndose publicado 366 libros. Para un pormenorizado estudio de la trayectoria de la narrativa policial en Argentina véase Lafforgue y Rivera.

que se corren al promocionar este tipo de literatura desde una variedad de medios, por ejemplo: (1) la crítica, en las 19 reseñas y notas que Borges escribe para *El Hogar* entre 1936 y 1939 sobre textos de tema policial; (2) el debate, en una intensa polémica que sostuvo en las páginas de *Sur* (núms. 91-92, 1942) con Roger Caillois acerca del origen de la narrativa policial;³ (3) la ficción, en cuentos como “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941), “La muerte y la brújula” (1942) y las creaciones junto con Bioy Casares: Honorio Bustos Domecq y *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942); Benito Suárez Lynch y *Un modelo para la muerte* (1946).

Veamos brevemente dos aspectos de la relación entre Borges y el modelo narrativo que propone la ficción policial. Hay un hecho interesante en las notas que Borges hace para *El Hogar* entre 1936 y 1939: H. G. Wells es el escritor más reseñado; Borges comenta ocho de sus libros. El segundo lugar en la lista lo ocupa Ellery Queen, el narrador que difunde la famosa *Ellery Queen's Mystery Magazine*. Borges reseña *Half-Way House*, *The Door Between*, *The Devil to Pay* y *The Four of Hearts*. Ésta es una instancia más en las típicas operaciones borge-sianas donde se cruzan autores y géneros establecidos en la serie literaria con otros que pugnan por ingresar en ese espacio;⁴ así, encontramos a William Faulkner y a Franz Kafka junto a Anthony Berkeley y a Michael Innes, a la poesía y a la filosofía junto a la narrativa policial. Borges se transforma en un conocedor de esta literatura, como lo demuestra el listado de soluciones al “durable problema de

³ Ernesto Sábato es uno de los escritores que se inscriben en la discusión sobre la narrativa policial. Ya en un artículo en *Sur* de 1945, “Los relatos de Jorge Luis Borges” describe como geométrico el método narrativo de Borges en “La muerte y la brújula”. Este comentario se amplía en “Geometrización de la novela,” parte de *Uno y el universo* (1945), donde argumenta que la novela policial representada por Borges “realiza el ideal leibniziano del conocimiento” y que la emoción que produce —y esto Sábato lo desliza como crítica— “no es sensorial sino intelectual”. Sería atrayente intercalar en el debate de esos años sus opiniones más amplias, expresadas en “De Leibniz a Poe”, “¿Novelas policiales?”, “Sobre la presunta jerarquía del género policial” y “Acerca de los brillantes detectives” que forman parte de *Heterodoxia* (1953). Estas reflexiones están en claro contrapunto con los axiomas que van dispersando Borges y Bioy Casares (*Ensayos* 73-78; 318-23).

⁴ Un buen ejemplo de estos cruces ocurre en “El acercamiento a Almotásim,” donde Mr. Cecil M. Roberts denuncia en la novela reseñada “la doble, inverosímil tutela de Wilkie Collins y del ilustre persa del siglo doce, Ferid Eddin Attar” (OC 1: 414).

la pieza cerrada” que proporciona en su reseña en *Sur* a *Murder for Pleasure* de Howard Haycraft:

La solución de Poe (*The Murders in the Rue Morgue*) requiere de un parrarrayos, una ventana y un mono antropomorfo; la de Eden Phillpotts (*Jig-Saw*), un puñal disparado desde un fusil; la de Chesterton (*The Oracle of the Dog*), una espada y las hendijas de una glorieta; la de Carter Dickson (*The Plague Court Murders*), unas transitorias balas de hielo; la del ornitológico Ellery Queen (*The Door Between*), un pájaro que se lleva en el pico el arma de un suicida; la de Simenon (*La nuit des sept minutes*), una estufa, un caño, una piedra, un revólver y una cuerda tirante. Quedan las ingeniosas para el final: la de Gaston Leroux (*Le mystère de la chambre jaune*), que comporta una herida anterior y una pesadilla; la de Israel Zangwill (*The Big Bow Mystery*), resumible así: dos personas entran conjuntamente en el dormitorio del crimen; una de ellas (que es un *detective*) anuncia que han degollado al dueño y aprovecha el estupor de su compañero para consumir el asesinato. (66-67)

Hay que subrayar otra faceta de esta relación. Desde su puesto de vigía, Borges aprovecha cualquier oportunidad para remarcar el “código” propuesto en “Los laberintos policiales y Chesterton” (1935):⁵ un límite discrecional de seis personajes; la declaración de todos los términos del problema; una “avara” economía de medios; la primacía del cómo sobre el quién; la conveniencia de una muerte pudorosa y el carácter necesario y maravilloso de una solución que se contrapone a otra (93-94). Este raro gesto legislador es indicativo del interés de Borges por “pensar” lo que denomina “género” policial. Para él, como para Alfonso Reyes,⁶ el policial era el género –es decir, el modo de lectura– de “nuestro tiempo”, y no precisamente por su novedad sino por recordar, como dice en una entrevista, las “virtudes clásicas de la organización y premeditación de todas las obras literarias” (Vázquez 140).⁷ Ahora bien, ¿cómo se transfieren

⁵ Una versión más corta de este ensayo es “Leyes de la narración policial” (1933).

⁶ Véase “Sobre la novela policial” donde Reyes, como Borges, destaca sobre todo el rigor de la forma como atributo básico de la ficción policial.

⁷ En la reseña a *El jardín de senderos que se bifurcan*, Bioy Casares se hace eco de este comentario y confirma que la narrativa policial “ha producido un ideal: un ideal de invención, de rigor, de elegancia... Destacar la importancia de la construcción: éste es, quizá, el significado del género en la literatura” (61).

(traducen) estos gestos de Borges a sus propias ficciones? El eclecticismo del gusto literario borgesiano –heterogéneo, hedónico e itinerante, entre Dante Alighieri y Ellery Queen– se complementa con la marginalidad de la narrativa policial dentro del campo de producción y recepción de textos literarios “cultos”. En esa zona, que tiene mucho que ver, metafóricamente, con lo que Beatriz Sarlo llama el paradigma de las orillas, va a trabajar Borges y sus intervenciones se desplegarán multifacéticamente durante varias décadas.

Los comentarios sobre el marco descrito hasta aquí sirven de introducción a un momento clave en esta trayectoria: “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”. Este cuento puede ser visto como un sitio literario donde se ponen en juego varios aspectos de la relación entre la composición del relato en Borges y los códigos que propone la narrativa policial.⁸

UN CUENTO “NO MEMORABLE”

“Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” es singular en el conjunto de la narrativa borgesiana. En la posdata al epílogo de la segunda edición de *El Aleph* (1956), Borges comenta que sus amigos lectores le aseguraron que “Abenjacán” no era memorable “a pesar de su título tremebundo”. El propio escritor lo describe como una versión de “Los dos reyes y los dos laberintos” (OC 1: 629-30). “El jardín de senderos que se bifurcan” y “La muerte y la brújula”, textos que Borges reconoce como policiales, son los que más atención crítica han recibido. Pero es en “Abenjacán”, publicado en *Sur* en 1951 e incorporado a la segunda edición de *El Aleph*, donde Borges al parecer quiso condensar y problematizar al mismo tiempo las operaciones que había venido realizando con la narrativa policial durante más de quince años.⁹

⁸ Borges seguirá hablando sobre el tema: como ejemplo tenemos las decenas de entrevistas donde menciona a Edgar Allan Poe como fundador del “género” y los conceptos vertidos en su conferencia “El cuento policial” (OC 4: 189-97). Enfoco, sobre todo, en el período citado.

⁹ J. Alazraki, D. Balderston, S. Boldy, L. F. Fernández Sosa, A. Gai, J. T. Irwin, A. J. Pérez, M. C. Pons, S. Reisz de Rivarola, D. Shaw y C. Wheelock se han ocupado de este cuento en sus diversos aspectos.

En “Abenjacán” proliferan los guiños al lector de ficciones policíacas o, como dice uno de los personajes en el cuento mismo, “verdaderas *convenciones* cuya observación exige el lector” (OC 1: 606). Así, se introduce en el inicio la fórmula clásica del relato policial de enigma:¹⁰ el crimen o misterio no resuelto. Dos amigos reconstruyen un crimen, primero en el laberinto de Cornwall, escenario de la muerte principal, y luego en una cervecería en Londres. El otro elemento codificado en la narrativa policial es el detective, inaugurado por Edgar Allan Poe y su *chevalier* Charles Auguste Dupin. Borges a veces hace uso de él (Erik Lonnröt en “La muerte y la brújula”) y otras veces no (“El jardín de senderos que se bifurcan”). En el caso de “Abenjacán” la figura del detective aparece “camuflada” y desplazada. El marco narrativo alude de manera compleja a “La carta robada” de Poe, uno de los relatos fundadores de la novela-enigma: en un plano, las figuras de Unwin (matemático) y Dunraven (poeta) refieren a Dupin y a su amigo; en otro, son un desdoblamiento de la figura del Ministro D., el ladrón de la carta quien reúne, según el detective francés, las virtudes del matemático y las del poeta.

Un cuento cuya presentación refiere intertextualmente a las primeras muestras de la narrativa policial pone énfasis en la relación aludida. Interesa ver aquí de qué manera “Abenjacán” funciona como una especie de “punto límite” en el sistema de lectura y escritura que Borges teje en torno a la narrativa policial y cómo la experimentación con los códigos de esa narrativa es parte fundamental en el armado de una teoría borgesiana para el cuento.

¹⁰ Las menciones de Borges al “género” policial refieren a la variante clásica de este código literario. Conocida como “novela-enigma” o “novela-problema”, esta variante plantea un misterio (generalmente un crimen cuyas circunstancias no han sido aclaradas) develado hacia el final del relato mediante el razonamiento de un detective. En la otra vertiente –la “novela dura” o “novela negra”– hay un desplazamiento funcional: el enfoque no está tanto en el desciframiento del enigma (que es el punto de partida) sino en la investigación del detective, que muchas veces coincide con la acción del relato. Es conocida la aversión de Borges hacia la narrativa de Raymond Chandler y Dashiell Hammet, exponentes de la novela dura. En “El cuento policial” afirma que “actualmente el género policial ha decaído mucho en Estados Unidos. El género policial es realista, de violencia, un género de violencias sexuales también. En todo caso, ha desaparecido. Se ha olvidado el origen intelectual del relato policial” (OC 4: 197).

Los personajes que se ocupan del caso (la muerte de Abenjacán) postulan dos versiones diferentes de los hechos. Dunraven, que como poeta representaría la intuición y la imaginación, narra con base en sus recuerdos de infancia la historia de la llegada del rey árabe Abenjacán a Pentreath y repite lo que Allaby, el rector del pueblo, había oído en boca de aquel ser extravagante: Abenjacán construye un laberinto para huir del fantasma del visir Zaid, su primo, a quien asesinó en el desierto. El motivo de este crimen hace que el relato se bifurque espacialmente y se traslade a África. Los primos habían escapado de una sublevación y huían con un tesoro. Una noche se refugian en la tumba de un santo junto al esclavo negro del rey y un león. Abenjacán sueña con una red de serpientes y atribuye el sueño a una telaraña que había rozado su rostro. Las serpientes, cree Abenjacán, prefiguran la traición; temeroso de que Zaid le arrebatase el botín, el rey lo mata y ordena al esclavo deshacerle la cara con una roca. En su agonía, Zaid murmura palabras ininteligibles. Abenjacán retoma su travesía por mar y, en la primera noche, sueña las palabras del visir: ““Como ahora me borras te borraré, dondequiera que estés”” (602). Abenjacán decide ocultarse del fantasma en el centro de un laberinto que hace construir en Pentreath. Allaby duda de la sensatez del relato del rey árabe pero confirma la historia de la revuelta en los números atrasados de *The Times*. Luego de tres años, Abenjacán vuelve a casa de Allaby y anuncia la entrada del fantasma del visir al laberinto. Según Dunraven, la profecía finalmente se cumple y el espíritu de Zaid venga la afrenta al matar a su primo en la habitación redonda donde se ocultaba. El poeta cuenta esta versión mientras los “detectives” se acercan a la cámara central del relato, el lugar donde ocurrió el crimen.

Unwin, por su parte, es el matemático que analizaría el misterio mediante una serie de abstracciones lógicas e inducciones racionales. “Corrige” el relato de su amigo con base en la idea de que un laberinto no se construye como defensa sino como trampa ya que no es preciso “erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es” (604). Según Unwin, en aquella noche del desierto “durmió el rey, el valiente, y veló Zaid, el cobarde”. El visir estuvo tentado de matar al rey, pero no lo hizo; ocultó parte del tesoro en Sudán y huyó hacia Inglaterra con el propósito de atraer a su primo a la trampa. Al lle-

gar a Pentreath, se hizo pasar por Abenjacán frente a Allaby y le contó la historia del fantasma. Zaid sabía que Abenjacán iría en su busca; cuando el verdadero rey llegó al laberinto, lo asesinó (“no sé si de un balazo”, dice Unwin, 605) a un lado del león y del criado, destrozándole luego la cara a los tres. Ante la necesidad de una coartada, el visir recurre nuevamente a Allaby, quien, como parte inconsciente de la estrategia de Zaid, visita el laberinto y confirma las tres muertes. Zaid, mientras tanto, escapa a África a desenterrar el tesoro. Unwin cuenta su versión alejado del lugar de los hechos, en Londres, ciudad que “es mejor laberinto que un mirador al que conducen todos los corredores de un edificio” (604). Aquí parece cerrarse la narración, ya que el mismo Dunraven admite que “su” Abenjacán puede ser Zaid.

En una primera lectura, “Abenjacán” cumple con el código postulado por Borges: los personajes principales son cinco; los términos del misterio están declarados; el énfasis está en los avatares del crimen y no en su autor; las muertes son “pudorosas” y la solución aparece como necesaria y sorprendente. Por otra parte, “Abenjacán” trabaja con las dualidades básicas del relato policial, según la fórmula de Tzvetan Todorov. Por un lado, presenta los dos momentos: el relato del crimen (prospectivo y ampliado en este caso en la versión de Dunraven) y el relato de la investigación (retrospectivo y representado por la versión de Unwin). Por otro, dispone la sorpresa del final que, por su mismo carácter revelador, suplanta siempre otro cierre más esperado.

Ahora bien, Borges alude a una posible lectura paródica del cuento en su comentario a “Abenjacán”, recogido en *The Aleph*:

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. 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 and a scarlet maze so large than on first sight its outer ramparts appear to be a straight blank wall. (274)

Habría que reparar en tres puntos importantes de esta observación: (1) La “trabajosa” elaboración del relato. (2) El uso –¿desmedido?– de símbolos en “Abenjacán”. (3) El marco de lectura paródico. Aquí se

plantearía un problema metodológico: ¿Cuán en serio tomar la “no-seriedad” que Borges sugiere para leer “Abenjacán”? En “La conducta novelística de Cervantes”, por ejemplo, Borges no considera la parodia como válida manifestación en el arte y advierte: “No es más que el revés de otra cosa, y ésta le hace tanta falta para existir, como la luz y el cuerpo a la sombra” (*El idioma* 118). El “vaivén” borgesiano, según la expresión de Sylvia Molloy, instala la duda en todo intento argumentativo. Por eso, parte de la crítica ha interpretado “Abenjacán” como un relato policial clásico¹¹ y ha elaborado diversas hipótesis sobre el uso de los símbolos.¹² Sin embargo, (1) y (3) son fuertes indicadores del proceso compositivo borgesiano; así, la vía paródica en su vertiente de humor burlesco es, ciertamente, un atendible método para la lectura de “Abenjacán”, aunque el grado de complejidad presente en este juego va a depender de la competencia que el lector tenga: ¿Reconocería el humor de “Abenjacán” un lector inexperto en narrativas policiales, por ejemplo?

Mi propuesta intenta trabajar en ese pliegue: Leer “Abenjacán” “a favor” y “en contra” de lo que dice Borges me parece viable en cuanto sirva como marco de lectura para explorar una estrategia narrativa deliberada, subversiva y problemática que se mueve frente a un

¹¹ Wheelock dice que “Abenjacán” “is a kind of a police story” y que Borges quería que los lectores aceptaran la versión de Unwin (165-166). Alazraki habla de un relato que responde “a la preceptiva del género policial: una incógnita y sus respectivas y opuestas soluciones” (63-64). En *El precursor velado* Balderston, si bien admite que Borges logra “un final misterioso”, ve en “Abenjacán” la estructura del policial clásico: “Unwin puede resolver el misterio de la muerte de Abenjacán veinticinco años después del hecho, sin descubrir una sola prueba” (135). Y en “The Twentieth-Century” reafirma que Unwin “ultimately provides a more adequate explanation than the poet’s totalizing dramatic story” (468). Pérez señala la primacía del código policial sobre el fantástico: “La posibilidad sobrenatural de que un muerto matara al Bojarí queda eliminada; quien lo mató fue su visir, llevado por el odio y el temor, solución racional adecuada para un cuento policial” (260). Desde mi perspectiva, “Abenjacán” funciona como relato policial (y hay reparos a la solución de Unwin) en un nivel, pero no solamente en ese.

¹² Varios críticos han seguido esta línea de lectura para el cuento. Wheelock, por ejemplo, dice que “a red labyrinth may be taken as a symbol of a Gestalt that is altogether ‘alive’ – not yet organized and dominated by a hypostat” y continúa analizando la función del rojo en “Abenjacán” (167-168). En tanto, Irwin cree que el rey “rojo”, el esclavo negro y el león amarillo “are symbols borrowed from the alchemical ‘great work’, the marriage of sun and moon, Red King and White Queen – the union that produces the ultimate goal of the alchemist’s art, The Philosopher’s Stone” (55).

registro (el policial) cuyas funciones están, a estas alturas, cercanas al agotamiento.¹³

Para seguir este camino hay que detenerse en la presentación de los personajes encargados de resolver el enigma:

Dunraven fomentaba una barba oscura y se sabía autor de una considerable epopeya que sus contemporáneos casi no podrían escandir y cuyo tema no le había sido revelado; Unwin había publicado un estudio sobre el teorema que Fermat no escribió al margen de una página de Diofanto. Ambos -¿será preciso que lo diga?- eran jóvenes, distraídos y apasionados. (600)

Ante la delicada ironía en la intervención del narrador (que siempre aparece en "Abenjacán" tomando distancia), la sonrisa es inevitable: un poeta cuyos versos no pueden medirse y un matemático que escribe sobre un teorema que no tiene demostración.¹⁴ La capacidad intuitiva parecería anularse en un personaje que no sabe lo que escribe y la capacidad analítica parecería diluirse en un personaje que publica sobre algo que no existe. Dunraven y Unwin son tipos ligeramente parodiados;¹⁵ el aspecto que instala definitivamente la

¹³ Borges habló muchas veces de este "agotamiento". En sus conversaciones con María Esther Vázquez comenta: "me atrevo a profetizar que cierto género policial clásico - digamos- está a punto de desaparecer" (139). Acto seguido, rescata su legado. Es decir, lo que cambia es el modo de apropiación de las convenciones del "género".

¹⁴ En realidad, Fermat (matemático francés, 1601-1665) escribió una ecuación en el margen de una página de una traducción de Diofanto (matemático griego, 325-409) y agregó: "encontré una admirable prueba de este teorema pero el margen es demasiado estrecho para contenerla". Según Fermat, no hay números positivos x, y, z, n ($n > 2$) de modo que $x^n + y^n = z^n$. El misterio parece haberse develado hace algunos años. En 1994, el matemático inglés Andrew Wiles anunció en la Universidad de Cambridge que había resuelto el teorema de Fermat; en 1997 recibió el premio Wolfskehl por su solución. La fascinante historia de esta busca de tres siglos está detallada en el libro de Simon Singh *Fermat's Enigma*. En "Abenjacán" Borges parece crear una relación de simetría entre Fermat y Unwin, quien postula una solución que no puede probar.

¹⁵ El que más ha insistido en este aspecto es Shaw, quien piensa que la presentación "cómica" de Dunraven y Unwin desacredita ambas versiones y, por tanto, subraya la intención paródica. En su libro dice que para incorporar la ficción policial -mecánica, estereotipada- a la literatura "alta" Borges inserta en "Abenjacán" la contradicción y la no-resolución, desafia las convenciones de lectura y propone "a deeper theme behind the story of the ruler and his vizir" (169). Desde otro ángulo, Boldy también desconfía de las dos historias relatadas: "Postulamos que Borges no cree en ninguna de las dos, y

sospecha en cuanto a la confiabilidad de ambos como narradores es que son *distraídos*, defecto clave en los aspirantes a detective.

En el comienzo del cuento hay un diálogo que es clave. Dunraven enumera las razones que oscurecen el crimen:

En primer lugar, esa casa es un laberinto. En segundo lugar, la vigi-
laban un esclavo y un león. En tercer lugar, se desvaneció un tesoro
secreto. En cuarto lugar, el asesino estaba muerto cuando el asesina-
to ocurrió. En quinto lugar . . .

Unwin, cansado, lo detuvo.

—No multipliques los misterios —le dijo—. Éstos deben ser simples.
Recuerda la carta robada de Poe, recuerda el cuarto cerrado de
Zangwill.

—O complejos —replicó Dunraven—. Recuerda el universo. (1: 600)

Entre el orden del cuarto cerrado y el desorden del universo laberín-
tico se crea la tensión del relato. Borges parece reflexionar en voz alta
sobre la ficción policial dentro de “Abenjacán”. Propone una inver-
sión de términos en los diversos métodos de investigación de la nove-
la-enigma y esto provoca un efecto de desajuste. En “Abenjacán” se
plantean dos lógicas narrativas: la del poeta y la del matemático, en
apariciencia antitéticas.¹⁶

Por un lado, Dunraven actúa como el transmisor de la memoria
colectiva de Pentreath: acepta la versión que sus mayores le han le-
gado y respalda su testimonio en ella. Así, recrea perpetuamente la
leyenda “fantástica” del fantasma vengador; recordemos que a
Allaby “el jadeante relato del Bojarí le pareció fantástico”. El interés
de Dunraven está en la enunciación de la historia y no en la historia
en sí: “los períodos finales, agravados de pausas oratorias, querían
ser elocuentes” (603). Representa una tradición narrativa: la de la

proponemos una tercera” (257). En ella, Zaid construye el laberinto y muere castigado
a manos de Abenjacán. En lo que se refiere a la nivelación de los dos argumentos, coinci-
diendo con las dos primeras lecturas.

¹⁶ Borges separa estas lógicas para armar el relato, pero creo que, como Poe, comulga
con lo que dice Dupin del Ministro D.: “Como poeta y matemático es capaz de razonar
bien, en tanto que como mero matemático hubiera sido incapaz de hacerlo y habría
quedado a merced del prefecto” (434). Ni el “mero” matemático ni el “mero” poeta
están equipados para pensar correctamente; deben conjugar sus facultades.

oralidad, basada en la memoria y en la repetición. Pero, por otro lado, el poeta es el “versado en obras policiales”, es decir, el que puede intuir que “el misterio participa de lo sobrenatural y aun de lo divino” (604). Unwin, en cambio, sugiere un *modus operandi* matemático: Zaid tuvo que destrozarse las tres caras ya que “la fiera, el negro y el rey formaban una serie y, dados los dos términos iniciales, todos postularían el último” (605). Representa una tradición analítica y deductiva y aparece como el detective descifrador: Fuma una pipa; ajusta y desajusta las piezas del misterio. Sin embargo, habría que recordar lo que dice Dupin en “La carta robada” con respecto a las matemáticas: “Los axiomas matemáticos *no son* axiomas de validez general. Lo que es cierto de la *relación* (de la forma y de la cantidad) resulta con frecuencia erróneo aplicado, por ejemplo, a la moral” (Poe 435). Así, Unwin cree descifrar el enigma luego de un sueño¹⁷ y se apoya para ello en correspondencias simbólicas basadas en la versión de Dunraven: la telaraña en la cara de Abenjacán le sugiere la trampa monstruosa del laberinto que, a la vez, le sugiere (como en el mito del Minotauro) un habitante monstruoso, un usurpador.

Cada uno de estos personajes actúa en función de paradigmas indiciarios¹⁸ que, en apariencia, deberían pertenecer al otro: la interpretación con base en un sueño personal y el uso de símbolos debería ser parte del argumento de Dunraven, pero es utilizada por Unwin; la noción de que los misterios policiales pueden ser complejos como el universo y el carácter de experto en literatura policial podría formar parte del argumento de Unwin, pero aparece ligada a Dunraven. Esto pone en duda la credibilidad de ambas historias. En estas inversiones puede verse que lo que afecta esta credibilidad no serían tanto las fallas explicativas dentro de cada versión sino las incongruencias entre los métodos utilizados para construirlas. La idea de las contradicciones no resueltas, la postulación de historias que no terminan de convencer y la noción de que los opuestos pue-

¹⁷ O en la vigilia. Porque el narrador dice que Unwin “creía que no le había interesado la historia de la muerte del Bojarí, pero se despertó con la convicción de haberla descifrado”. Sin embargo, Unwin mismo dice: “la sabia reflexión que ahora te someto me fue deparada anoche, mientras oíamos llover sobre el laberinto y esperábamos que el sueño nos visitara” (OC 1: 604). O sea, nuevamente dos versiones de un mismo hecho.

¹⁸ Para el concepto de “paradigmas indiciarios”, cf. Ginzburg.

den ser iguales o reversos de una misma moneda (así con Abenjacán y Zaid, con Dunraven y Unwin)¹⁹ plantean una cuestión subyacente al tinte policial del relato.

Dentro de una historia variable, que adopta distintos registros discursivos, Borges va cifrando otra historia constante, la que permite hablar de “unas cuantas metáforas” (los laberintos, los espejos, el libro, el duelo) en su obra cuentística.²⁰ En este caso, es el cambio de identidad (el perseguido que se transforma en perseguidor) no como solución del relato policíaco sino como problema filosófico, asunto que prevalece en las últimas líneas del cuento:

Lo esencial era que Abenjacán pereciera. Simuló ser Abenjacán, mató a Abenjacán y finalmente fue Abenjacán.

Sí —confirmó Dunraven—. Fue un vagabundo que, antes de ser nadie en la muerte, recordaría haber sido un rey o haber fingido ser un rey, algún día. (606)

El misterio parece haber sido resuelto por Unwin y estas frases aparecen de manera anticlimática. Y, sin embargo, marcan “lo esencial” en el cuento: que Abenjacán muriera. ¿Por qué? En la versión de Dunraven, porque se cumple con una venganza vaticinada con ante-

¹⁹ “Abenjacán” plantea un juego con los nombres ingleses de los personajes detectivescos que alude a las operaciones de desciframiento propias del relato policíaco. En primer plano aparece la combinación “UnwinDunraven” que produce “unwind” (desentrañar) y “unraven” (cerca de “unravel”, sinónimo de “unwind”), términos que describen la tarea que debe emprender el razonador que se ocupa del caso. En este contexto, Allaby (“alibi”) es la coartada de Zaid en la versión de Unwin. En un segundo plano, hay que considerar la relación que Borges establece con Poe. Así, “unraven” refiere al famoso poema de Poe “The Raven” que Borges recitaba de memoria y cuya composición describe en “El cuento policial” (OC 4: 191-192). La alusión al “anticuervo” establece una distancia tal vez paródica con el origen. Esta sopa de letras no ha pasado desapercibida para algunos críticos, especialmente para Boldy. Es esencial tomar en cuenta un tercer plano: aquel que, desde los nombres, alude a una historia secreta. Desde esta perspectiva, “unwin” podría verse como una desautorización de la versión del matemático que refiere a la imposibilidad de “ganar” la batalla frente a Dunraven. En tanto, la “A” de Abenjacán y la “Z” de Zaid señalan una clara continuidad y circularidad; es importante notar, además, que Abenjacán tiene como referencia histórica tres visires de la dinastía islámica Abasida (750-1258), o sea que Abenjacán es nombre de visir y no de rey (Fishburn & Hughes 119).

²⁰ Acerca de estos dos mecanismos, véase “Tesis sobre el cuento” de Piglia: “Para Borges la historia 1 es un género y la historia 2 es siempre la misma” (89).

rioridad, coherente con un registro narrativo fantástico que busca instalar el miedo y el asombro y plantear un crimen imposible. En la de Unwin, porque se cumple con un plan que contemplaba la usurpación y el asesinato, diseño acostumbrado en el registro narrativo policial. Las huellas digitales típicas en este tipo de relato son reemplazadas por la única seña de identidad posible: la cara. Se borra el rostro, se anula la posibilidad de identificación y entonces el Abenjacán de Dunraven puede ser el Zaid de Unwin o viceversa.²¹ La importancia de la identidad del asesino en el relato policial (el *whodunit*) queda trascendida: si en la muerte todos somos nadie, ¿qué importa si Abenjacán mató a Zaid, o Zaid a Abenjacán? En una versión, Abenjacán mata a Zaid pero no logra librarse del acecho del fantasma; esto será posible sólo con su muerte, es decir, cuando deje de ser Abenjacán. En la otra versión, la muerte necesaria de Abenjacán implica la propia “muerte” de Zaid, ya que deja de ser Abenjacán. La lógica de la venganza y de la usurpación funciona mediante permutaciones – un elemento por otro– y, justamente, esta capacidad indistinta de reemplazar una cosa por otra señala la futilidad de ambos actos.

En “Abenjacán” se plantea la disyuntiva de relatar lo mismo de dos maneras diferentes. Unwin confirma que la clave está en el contar, cuando le dice a Dunraven: “En Cornwall te dije que era mentira la historia que te oí. Los *hechos* eran ciertos, o podían serlo, pero contados como tú los contaste, eran, de un modo manifiesto, mentiras” (604). El asunto es cómo contar teniendo en cuenta a quien se cuenta. En muchos de los relatos borgesianos, este problema narrativo deviene una estructura interna de narrador-receptor de la ficción. En “Abenjacán”, según Unwin, Zaid le construye una ficción a Allaby y a todo el pueblo, aunque también se construye a sí mismo la ficción

²¹ Borges parece estar poniendo en escena el principio de identidad de los indiscernibles de Leibniz el cual postula que, si dos cosas tienen las mismas propiedades y por tanto resultan indiscernibles, son idénticas y la misma cosa. Aplicado a los seres humanos, esto resultaría en la disolución de la individualidad. Destrozada la cara del rey (el punto de coincidencia entre las dos versiones), Zaid y Abenjacán no pueden distinguirse el uno del otro, ya sea porque los dos carecen de rostro (Dunraven) o porque Zaid pierde su identidad al matar a su primo (Unwin). Esto podría extrapolarse a la relación Dunraven-Unwin.

de que “es” Abenjacán. Dunraven perpetúa esta ficción sin saberlo y se la relata a Unwin, quien, con los mismos datos, construye otra ficción.

En este entramado de versiones, la postulación de un doble argumento se bifurca y hasta podría hablarse de un “desquiciamiento” narrativo (hay un cuento dentro de otro en el juego propuesto entre “Abenjacán” y “Los dos reyes y los dos laberintos”).²² En un primer nivel de sentido (nivel A), el texto presenta dos historias: una “falsa” (la de Dunraven: 1A) y otra “verdadera” (la de Unwin: 2A). Pero el párrafo final invita a una lectura vertical que hace explícito otro nivel de sentido (nivel B): estas dos historias (1A y 2A) se reducen a una sola, la visible (un relato policíaco clásico: 1B), mientras que aparece otra historia (la lógica metafórica del intercambio, muy frecuente en Borges: 2B) que es la secreta y la que se repite.

Si existe una articulación de historias, ¿dónde se localiza? En la versión original de “Abenjacán” aparecida en *Sur* hay un cruce de historias y de niveles cuando Dunraven cuenta que el esclavo, al llegar los barcos de África, iba al puerto a buscar el fantasma del rey (4; énfasis mío). Pero, ¿no es el rey el que está en el laberinto? ¿Qué pasa con la “versión” de Borges? Aquí se instala la duda: ¿Borges se “descuida”, como sus aprendices de detectives? ¿Nos da una pista falsa? ¿Alude a que el que pretende ser Abenjacán es en realidad

²² La relación de “Abenjacán” con “Los dos reyes y los dos laberintos” es significativa y requiere más desarrollo del que puedo ofrecer aquí. Como anotación, digamos que Boldy considera fundamental la moraleja de “Los dos reyes y los dos laberintos” para apoyar su nueva “versión” y en su nota identifica trece variantes de la leyenda. En su artículo, Balderston comenta los juegos apócrifos y especulares de Borges con este relato; la primera versión aparece en 1939 en *El Hogar* (OC 4: 437). Borges atribuía la autoría a Richard Burton; la fuente que cita, muy borgesianamente, no se ha podido localizar (469). Iván Almeida continúa esa línea de lectura y sugiere que los dos laberintos del título refieren a un contexto espacial y a otro literario (40). Hay un avatar más en esta historia. En la creciente ficcionalización de Borges como personaje o tema literario aparece un cuento del escritor español Juan Bonilla, “Borges el cleptómano”. Allí, el narrador se refiere a “Los dos reyes y los dos laberintos” y dice que Borges recoge la leyenda de un “consultorio cultural” que apareció en las páginas finales de una novelita de Emilio Carrere, *La torre de los siete jorobados* (1921?). Según el narrador, “como Borges por entonces, y no es casualidad, andaba por España, no ha de extrañarnos que su infalible memoria diera cobijo a la hermosa historia no registrada en la ediciones corrientes de *Las mil y una noches...*” (67-68. En la edición que pude conseguir de esta novela, no hay rastros de ese episodio por ningún lado). Otra vuelta de tuerca a “Abenjacán”, los reyes y los laberintos.

Zaid, y en realidad Abenjacán es muerto en la noche del desierto? Esto presentaría otra posible versión de los hechos, que no postulan ni Dunraven ni Unwin, al menos conscientemente. En ediciones y traducciones posteriores de este cuento, Borges reemplaza “rey” por “visir”,²³ cambio que hace más congruentes las versiones de Dunraven y de Unwin, pero que suprime, en ese momento, la conjetura sobre un posible intercambio de identidades. Aquí aparece el postulado que provoca la desestabilización y la indecibilidad, el momento en que el texto plantea que una historia puede ser otra, o que una historia son dos historias.²⁴

Así como Zaid en una versión construye una trama que lleva a Abenjacán a su muerte, Borges arma una ficción que llevaría a la “muerte” del lector implícito convocado en este cuento: creer que la solución de Unwin cierra la narración. Ricardo Piglia sostiene que Borges en sus cuentos utiliza los mismos materiales para armar las dos historias. Para “Abenjacán”, esto es claro en el caso de las versiones de Dunraven y Unwin. Pero existe una nueva bifurcación: Incluso en el nivel B, se alude a una segunda historia usando las convenciones del género policial: “Dunraven, versado en obras policiales, pensó que la solución del misterio siempre es inferior al misterio. El misterio participa de lo sobrenatural y aun de lo divino; la solución, del juego de manos” (604-5). Por eso el final también supone una duplicación en cada nivel. En el A, la solución de Unwin sorprende porque se creía la de Dunraven; el final de Unwin es la solución lógica que cumple con la función paradigmática del final en el relato policíaco de enigma: cierre de la secuencia narrativa y re-establecimiento del *status quo*. Sin embargo, Borges, que intuye la saturación formulaica de la narrativa policial, no nos deja caer en la tentación. Como al

²³ Cf., por ejemplo, la versión de las *Obras completas* y la traducción en *The Aleph*.

²⁴ Éstas son las búsquedas en las que nos embarcan los textos de Borges. En 1997 apareció una nota de Umberto Eco titulada “Con Borges y Lucentini en la Biblioteca de Babel” donde comenta un curioso incidente que lo llevó a rastrear “La Biblioteca de Babel” en diversas ediciones y traducciones, constatando que existen, al menos, tres versiones del cuento. Eco concluye diciendo que “en esta biblioteca cualquiera se pierde, como se perdieron Borges y Lucentini, y como un grupo de amigos doctos y pedantes se ha divertido perdiéndose en los meandros de esa telaraña que Borges ya había prefigurado hace cerca de sesenta años” (6). Parece que la telaraña de Abenjacán se extiende a toda la obra borgesiana.

pasar alude a otra historia que, cifrada a lo largo del relato visible, preserva de alguna manera el misterio que debe resolver el relato policíaco convencional e instala un nuevo nivel de sentido.

Como se ha visto, en “Abenjacán” la fantasía de la que habla W. H. Auden en “La vicaria culpable” –que el lector “policial” sea devuelto “al Jardín del Edén, a un estado de inocencia” (181)– no se cumple. Aunque Borges trabaje muchas veces con un final clásico (es decir, revelador) en varios de sus cuentos, no se le puede aplicar a sus narraciones la queja que Edmund Wilson enunciaba en 1944 sobre un libro de Agatha Christie: “uno no puede leer semejante libro, uno lo recorre para ver el problema solucionado” (166). El final en los cuentos de Borges cierra el relato pero no el juego de espejos propuesto.

INDICIOS: BORGES Y LA TEORÍA DEL CUENTO

“Abenjacán” reclama un tipo de lector especializado no sólo en el “género” policial sino en el “género” Borges. En ambos planos, la doble historia es esencial a la construcción del relato y deriva en una estructura que atiende al armado del género cuento en particular. En su reseña de 1938 de *Excellent Intentions*, de Richard Hull, Borges ya había ponderado este tipo de procedimiento:

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 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”. . . (OC 4: 359).

Y en “Examen de la obra de Herbert Quain” vuelve a reiterarla, a propósito de la novela de Quain, *The God of the Labyrinth*:

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 de los dos jugadores de ajedrez

había sido casual. Esta frase deja entender que la solución había sido 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. (OC 1: 462)

¿Es “Abenjacán” la síntesis de estas novelas? El texto está construido con ese procedimiento, aunque se atenúa aquello de arribar a una solución “verdadera”. La “verdad” sólo funcionaría en el nivel A y también allí sería discutible su aplicación.

En las apostillas a este cuento, Borges dice que “Abenjacán” representa su despedida del género. Lo que pretende ser un acto de clausura deriva en una reapertura del relato policial concebido como espacio para la experimentación narrativa y la problematización de la ficción. Michael Holquist habla de un género policial “metafísico” en Borges y lo caracteriza como ateleológico ya que “no se preocupa por llegar a un final de clausura donde todas las preguntas encuentran su respuesta”; más adelante afirma que, en Borges, el efecto del relato policial cambia: “en vez de familiaridad, produce extrañamiento” (170, 173). Lo significativo y lo que permitiría hablar de una teoría del cuento en Borges, enunciada desde las mismas ficciones, es que “Abenjacán” es una buena muestra de los desafíos y riesgos de, como dice Piglia, trabajar en un cuento “la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca” (87).

A diferencia de Horacio Quiroga o Julio Cortázar, la intervención de Borges en el campo de la teoría del cuento se da de manera oblicua, ya que no formula un programa orgánico para el cuento como género literario. Sin embargo, como buen lector de la narrativa policial, dejó algunas pistas. Una de ellas es el prólogo al libro de cuentos de María Esther Vázquez, *Los nombres de la muerte*, de 1964. Allí, luego de algunas reflexiones sobre la etimología de la palabra “cuento”, Borges indica:

Edgar Allan Poe sostenía que todo cuento debe escribirse para el último párrafo o acaso para la última línea; esta exigencia puede ser una exageración, pero es la exageración o simplificación de un hecho indudable. Quiere decir que un prefijado desenlace debe ordenar las vicisitudes de una fábula. Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que va-

gamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá en secreto hasta el fin. (OC 4: 155)

Esta página es uno de los pretextos para una teoría del cuento en Borges. La noción de “pre-texto” va más allá de la excusa letrada o la mera sustitución metafórica: refiere no solamente a una indagación sobre las diversas estrategias –explícitas e implícitas– que los escritores ponen a funcionar para configurar su literatura sino también a un momento fundante que establece un marco teórico para explorar un conjunto de textos. Este prólogo es coronación y condensación de las operaciones que Borges realiza con el cuento entre 1935 (*Historia universal de la infamia*) y 1956 (segunda edición de *Ficciones*) y que, en ese período, redefinen al género en y desde Latinoamérica.

¿Puede armarse una teoría del cuento, es decir, una perspectiva para ver, a partir de este prólogo? Esta pregunta merece una respuesta de amplio desarrollo. Por lo pronto, habría que señalar dos operaciones fundamentales sugeridas por el texto: (1) La intervención de las condiciones de lectura en la continua redefinición del cuento. El escritor crea en tanto construye (o, en el caso de Borges, desplaza) un marco de lectura. El cuento debe redactarse teniendo en cuenta que el lector es crítico: indaga, exige, pide cuentas en el cuento. (2) La necesidad de trabajar con la tensión de dos historias: una que se cuenta visiblemente, que propone múltiples asociaciones y una secreta que se trabaja elípticamente en los intersticios de la otra trama.²⁵ Estas dos directrices, podría aventurarse, son el resultado del contacto entre Borges y la narrativa policial, y en ellas se encuentra quizás el núcleo de la propuesta borgesiana para el cuento.

Borges elabora una hipótesis sobre la forma doble y hace que ésta sea el problema que el cuento debe resolver: cómo cifrar una historia en otra y cómo mantenerse fiel al rigor en la construcción sin derivar ni en una reducción interpretativa ni en una sola verdad, ambos elementos funcionales del relato policial. Lo que rescata de éste son las estrategias que permiten reflexionar sobre la composición narra-

²⁵ Piglia ha propuesto esta noción de los dos relatos como esencial a la forma del género. Una historia será visible; la otra, secreta. En el cuento clásico, la historia secreta se hace visible al final; el cuento moderno (e.g. Chéjov, Joyce y, en una versión “posmoderna”, Borges) “cuenta dos historias como si fueran una sola” (87).

tiva desde la ficción misma. Borges opone al desorden de la realidad el orden posible de la literatura, la elaboración de un sentido. Sin embargo, este orden es problemático ya que la forma de la doble historia trabaja con la elipsis narrativa y con diferentes sistemas causales para constituir, como diría Gerard Genette sobre la literatura de Borges, “una reserva de formas que esperan sus sentidos” (210) o para tener presente que en literatura, como dice Dunraven en “Abenjacán”, “la solución del misterio siempre es inferior al misterio” (604). Por eso el comentario del epígrafe de Sábato puede verse (aunque no lo sea) como un elogio y, además, como una alusión a este sistema doble del contar. No es que a Borges le guste confundir al lector; le gusta “frustrar delicadamente” sus expectativas: lo que es un relato policial termina siendo una meditación sobre la divinidad... o viceversa.²⁶

Curiosa aunque “borgesianamente”, Bioy Casares, en su reseña a *El jardín de senderos que se bifurcan*, fue el que enunció la posible teoría de Borges sobre el cuento: “los problemas nunca habían sido el interés principal de un cuento. Por sus temas, por la manera de tratarlos, este libro inicia un nuevo género en la literatura” (61). Esa “nueva manera de tratar los temas”, es decir, ese nuevo procedimiento –representado, en toda su hipérbole, por “Abenjacán”– junto a un nuevo contexto de lectura es lo que Borges legó a la teoría del cuento. Y por eso, en este caso, la “corrupción” ha quedado ampliamente justificada.

Pablo A. J. Brescia
University of California, Santa Barbara

OBRAS CITADAS

Alazraki, Jaime. *Versiones, inversiones, reversiones: el espejo como modelo estructural en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos, 1977.

Almeida, Iván. “Borges, o los laberintos de la inmanencia”. *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 1999. 35-59.

²⁶ Véanse los comentarios sobre el lector en su reseña a *Las ratas*, de José Bianco: “un hombre silencioso cuya atención conviene retener, cuyas previsiones hay que frustrar, delicadamente, cuyas reacciones hay que gobernar y que presentir, cuya amistad es necesaria, cuya complicidad es preciosa” (77).

- Auden, W. H. "La vicaria culpable". *La mano del teñidor*. Trad. Mirko Lauer. Barcelona: Seix Barral, 1974. 167-181.
- Balderston, Daniel. *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Trad. Eduardo Paz Leston. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.
- Balderston, Daniel. "The Twentieth-Century Short Story in Spanish America". *The Cambridge History of Latin American Literature*. Vol. 2. *The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- Bioy Casares, Adolfo. Reseña de *El jardín de senderos que se bifurcan*, de Jorge Luis Borges. *Sur* 92 (1942): 60-63.
- Boldy, Steven. "Éramos pocos y parió la abuela: más versiones borgeanas". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 6.2 (1982): 257-62.
- Bonilla, Juan. "Borges el cleptomano". *Borges múltiple: cuentos y ensayos de cuentistas*. Ed. y pról. Pablo Brescia y Lauro Zavala. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999. 63-73.
- Borges, Jorge Luis. "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto". *Sur* 202 (1951): 1-8.
- 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. "La conducta novelística de Cervantes". *El idioma de los argentinos*. 1928. Buenos Aires: Seix Barral, 1994. 117-122.
- Borges, Jorge Luis. "Los laberintos policiales y Chesterton". *Sur* 10 (1935): 93-94.
- Borges, Jorge Luis. "Leyes de la narración policial". *Hoy Argentina* 1. 2 (1933): 48-49.
- Borges, Jorge Luis. Reseña de *Murder for Pleasure*, de Howard Haycraft. *Sur* 107 (1943): 66-67.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989-96.
- Borges, Jorge Luis. Reseña de *Las ratas*, de José Bianco. *Sur* 111 (1944). 76-78.
- Eco, Umberto. "Con Borges y Lucentini en la Biblioteca de Babel". *Enfoques*, suplemento de *La Nación* (6 de abril de 1997). 6.
- Fernández Sosa, Luis F. "La polisemia en 'Abenjacán el Borges'". *Explicación de Textos Literarios* 24. 1 (1985-86): 139-148.
- Fernández Vega, José. "Una campaña estética. Borges y la narrativa policial". *Variaciones Borges* 1 (1996): 27-66.
- Fishburn, Evelyn and Psiche Hughes. *A Dictionary of Borges*. London: Duckworth, 1990.
- Gai, Adam. "Abenjacán el Borges: conjetura e 'hipálage'". *Explicación de Textos Literarios* 2 (1976): 91-97.
- Genette, Gérard. "La utopía literaria". *Jorge Luis Borges*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1976. 203-10.
- Ginzburg, Carlo. "Morelli, Freud y Sherlock Holmes: indicios y método científico". *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Pierce*. Eds. Umberto Eco y Thomas Sebeok. Trad. E. Busquets. Barcelona: Lumen, 1989. 116-163.
- Harss, Luis. "Borges, o la consolación por la filosofía". *Los nuestros*. 2ª. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1968. 128-170.

- Holquist, Michael. "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Postwar Fiction". *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory*. Eds. Most Glenn and Stowe Williams. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983. 149-174.
- Irwin, John T. *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1994.
- Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- Molloy, Silvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- Parodi, Cristina. "Borges y la subversión del modelo policial". *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 1999, 77-97.
- Pérez, Alberto Julián. *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges: hacia una crítica Bakhtiniana de la literatura*. Madrid: Gredos, 1986.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XX, 1990.
- Poe, Edgar Allan. *Obras en prosa*. Tomo 1: *Cuentos*. Trad., introd. y notas Julio Cortázar. Madrid: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1956.
- Pons, María Cristina. "Las mentiras de las apariencias en Borges. Problematización de los conceptos historia/intriga y verosimilitud en 'Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto'". *Texto Crítico (Nueva Época)* 1.1 (1995): 7-24.
- Reisz de Rivarola, Susana. "Borges: teoría y praxis de la ficción fantástica: a propósito de 'Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto'". *Lexis* 6.2 (1982): 161-202.
- Reyes, Alfonso. "Sobre la novela policial". *Obras completas*. Vol. 9. México: FCE, 1959. 457-61.
- Sábato, Ernesto. *Ensayos*. Buenos Aires: Losada, 1970.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1993.
- Shaw, Donald. *Borges' Narrative Strategy*. Leeds: Francis Cairns, 1992.
- Shaw, Donald. "En torno a 'Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto'". *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 2. Ed. Giuseppe Bellini. Roma: Bulzoni, 1982. 963-70.
- Singh, Simon. *Fermat's Enigma: The Quest to Solve the World's Greatest Mathematical Problem*. New York: Walker & Company, 1997.
- Todorov, Tzvetan. "Tipologías de la novela policial". 1966. Trad. Ángel Villanova. *Fausto* 3. 4 (1974): 10-12.
- Vásquez, María Esther. *Borges: imágenes, memorias, diálogos*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- Wheelock, Carter. *The Mythmaker: A Study of Motif and Symbol in the Short Stories of Jorge Luis Borges*. Austin, Texas: U of Texas Press, 1969.
- Wilson, Edmund. "¿Por qué la gente lee novelas policíacas?" *Crónica literaria*. Trad. Manuel Reguera. Barcelona: Seix Barral, 1971. 163-169.