

EN TORNO A « ABENJACÁN EL BOJARÍ,  
MUERTO EN SU LABERINTO » DE BORGES

« Abenjacán... » no ha llamado mucho la atención de los críticos de Borges. Quizás la explicación la ofrece Wheelock en *The Mythmaker* (Austin 1969, p. 167) al escribir que:

Es otro cuento que apenas pertenece a la categoría de los cuentos fantásticos. Encierra un misterio peregrino pero no lo rodea aquella atmósfera extraña que nos indica que Borges en realidad se refiere a algo distinto (\*).

No estoy totalmente convencido de que sea así, y en esta breve ponencia quisiera sugerir que el relato sí « se refiere a algo distinto », es decir que (en mi opinión) tiene un efecto un significado más o menos oculto.

Antes de adelantar este postulado, sin embargo, quisiera examinar algunos aspectos del cuento que lo relacionan con otros cuentos borgianos y también mencionar su forma, que resulta muy característica. El modelo que sigue « Abenjacán... » es sin duda alguna el del relato policíaco, en este caso el tipo inventado por Edgar Allan Poe en el que el detective, sin alejarse de su oficina, resuelve el misterio mediante un proceso de análisis rigurosamente intelectual. El hecho de que Borges mismo en cierto momento dirigió la publicación de una serie famosa de novelas policíacas (El Séptimo Círculo) en Argentina y de que cultivó el género con Bioy Casares demuestra hasta qué punto se sentía fascinado por tales obras. En el fondo de esta fascinación está la meticulosa construcción de tales relatos, que tanta semejanza tiene con los propios métodos de trabajo de Borges. Como dijo a Burgin:

Creo que esos libros (es decir, las novelas policíacas) fueron muy útiles, porque recordaron a los escritores la importancia del enredo. Si uno lee novelas policíacas y luego después empieza a leer otras novelas lo primero que le llama la atención es que estas otras novelas parecen no tener forma. Mientras que en una novela policíaca todo encaja perfectamente (\*).

(\*) Traducción mía.

Sabemos que Borges tomó prestado de Chesterton la idea de escribir cuentos fantásticos que mostrasen una dimensión específicamente filosófica o metafísica. Pero hay que fijarse en la gran diferencia que existe entre los cuentos de Borges y los del escritor inglés. Chesterton representa el paso intermedio entre Poe y Borges. Antes que Chesterton los cuentos en la línea de Poe solían tratar argumentos necesariamente intrincados y oscuros. Con Chesterton tales argumentos adquieren elementos aparentemente inexplicables. Tal es la contribución fundamental del inglés. Su importancia estriba en la posibilidad (que de este modo viene a introducirse en el género) de establecer un paralelo simbólico con la existencia tal como hoy en día tendemos a interpretarla: es decir, como algo desconcertante, incomprensible y vagamente temible.

Sin embargo, y esto me parece particularmente digno de subrayarse, Chesterton era un católico practicante y dogmático. Siempre evitó cuidadosamente la tentación de llevar al extremo el paralelo entre la incomprensibilidad de su mundo ficticio y la del mundo exterior. Todo lo contrario de lo que ocurre con Borges. En Borges el diseño tan magistralmente elaborado (y tantas veces hasta simétrico) de sus cuentos apenas disimula su visión de una realidad tan poco inteligible como el contenido de los libros de la Biblioteca de Babel. Así, en los párrafos iniciales de « Abenjacán... », que forman el marco del relato, Borges señala explícitamente el contraste entre el misterio elegante (y en el fondo sencillito de elucidar) que constituye el rasgo más típico de un buen cuento policíaco, y el misterio complejo del universo. Y no se contenta con esta referencia al principio de la exposición del misterio de Abenjacán, sino que, paralelamente, al principio de la solución del misterio propuesta por Urwin reitera la misma idea: « No precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es ».

Ahora bien, en el caso de Borges, el marco del cuento individual y el tema del cuento mismo casi siempre revelan una íntima relación entre sí. En « El milagro secreto », por ejemplo, el sueño del partido de ajedrez al principio del cuento contiene una alusión indirecta al conflicto secular entre judíos y gentiles que figura hasta cierto punto como tema del cuento mencionado. El hecho de que el partido sigue disputándose durante varias generaciones contrasta muy eficazmente con la brevedad del instante que Dios le concede a Hladik para que termine su drama. En « El jardín de senderos que se bifurcan », el marco del cuento, es decir la historia de espio-

naje, está aún más sutilmente relacionado con el contenido filosófico de la parte central del cuento. En « Abenjacán... » el método funciona al revés: las implicaciones metafísicas quedan sugeridas al principio de cada mitad del cuento, mientras el misterio menos complejo constituye la base del cuento mismo.

Hasta cierto punto las dos referencias al misterio del universo corresponden a lo que Borges llama « inlaid details » o sea pequeñas notaciones cuya función es la de llamar la atención del lector alerta a los aspectos más profundos del cuento en que están introducidas. Otros detalles semejantes se descubren en este caso cuando advertimos que el nombre de Abenjacán empieza con A, mientras el de Zaid empieza con zeta (el significado no es difícil de comprender), y también cuando nos damos cuenta de que el cuarto en el centro del laberinto tiene una forma circular. Recordamos la torre circular al principio de « El acercamiento a Almotásim » y la larga serie de otras circularidades simbólicas en la obra de Borges.

El símbolo central de « Abenjacán... » es desde luego el laberinto mismo, que en Borges debe siempre concebirse como circular. Tanto lo circular del laberinto, como lo circular del cuarto a su centro sugieren la idea de la futilidad, que es otro de los temas del cuento mismo. El vengador se convierte en víctima de su propia venganza, y el asesino a su vez sólo logra asumir ilusoriamente la personalidad del rey muerto. En esto « Abenjacán... » se relaciona directamente con otros dos cuentos memorables de Borges: « El fin » en *Ficciones* y « Los teólogos » en *El Aleph* mismo. El paralelismo con « El fin » resulta muy estrecho. En « El fin » Borges se refiere a la música que toca el negro con su guitarra como « una suerte de pobrísimo laberinto ». La ejecución de tal música corresponde a la construcción del laberinto de ladrillo en Cornovaglia. Es idéntica la ironía en ambos cuentos. Los dos son historias de venganzas. En ambos casos el negro y el constructor del laberinto consideran el resultado de lo que va a pasar como la solución de su problema, en vez de reconocerlo como lo que es: un elemento minúsculo e insignificante en la serie infinita de complicaciones confusas que llamamos la vida. En ambos casos la creación de un laberinto por uno de los adversarios expresa inconscientemente una visión de la existencia que contrasta irónicamente con sus propias intenciones. El final de ambos cuentos es también idéntico: el asesino se convierte en su víctima. Borges desdeña la venganza. Hablando de otro de sus cuentos en el que la venganza está asociada

con la traición, « Emma Zunz », afirmó « Creo que hay algo muy mezquino en la venganza. Tiene algo de fútil. A mí no me gusta nada la venganza ».

En efecto en todos sus cuentos de venganza (« El fin », « Emma Zunz », « Tema del traidor y del héroe » etc.) el acto vengativo se presenta siempre bajo una luz irónica. Para mí eso significa que la visión de la vida como un laberinto confuso y caótico reduce a la más total insignificancia la mezquindad de nuestros propósitos violentos. En este caso la ironía consiste precisamente en la identificación final del asesino con su víctima. El destino que le espera a Zaid es del todo distinto del que se cumple cuando Dahlman sale de la pulpería con su adversario en « El sur » o el destino que se le descubre a Cruz en el momento culminante de « Biografía de Tadeo Isidoro Cruz ». A Dahlman y a Cruz el destino se les revela en un instante supremo de iluminación. Cada uno de ellos de pronto encuentra el centro de su laberinto personal y reconoce el sentido de su propia existencia. En cambio, como Aureliano en « Los teólogos », Zaid sólo descubre la falta de sentido de su existencia. Es importante notar, además, que tanto Dahlman como Cruz son hombres esencialmente valerosos, mientras Zaid es notoriamente un cobarde. Otra vez nos percatamos del curioso papel que desempeña la valentía en la obra de Borges.

Hay dos detalles del cuento que también me parecen interesantes a este punto. Primero: el episodio inicial de la historia de Abenjacán y Zaid tiene lugar en una *tumba*. Segundo: Borges compara a propósito el cuarto circular en el centro del laberinto de ladrillo a la celda de una cárcel. Ahora bien, si hay algo absolutamente cierto en lo que se refiere a los cuentos de Borges, es que jamás ningún detalle se introduce en ellos por pura casualidad. Lo poco que sabemos acerca de cómo Borges escriba sus cuentos basta para convencernos de que todo lo que figura en ellos se incluye conscientemente y con un motivo que le toca al lector descubrir. Esta es la razón por la que no se ha interpretado bien un cuento de Borges hasta haber explicado la función de todos los detalles importantes. Sabemos que el laberinto de Borges simboliza el universo inexplicable. La celda carcelaria está en el centro del laberinto y nos ofrece una de las rarísimas ocasiones en que Borges nos revela que uno de sus laberintos posiblemente tiene un centro y en qué consiste. La celda, pues, simboliza al hombre atrapado, encarcelado en el laberinto existencial. La tumba al principio del cuento (¿por

qué una tumba? ¿por qué no una caverna, o una tienda?) y las muertes al final significan que sólo la muerte ofrece una salida al laberinto.

Advertimos una curiosa semejanza entre la última frase de « Abenjacán... » y la última frase de « El inmortal » antes de la postdata. La frase final de « Abenjacán... » reza así:

Fue un vagabundo que, antes de ser nadie en la muerte, recordaría haber sido un rey o haber fingido ser un rey, algún día.

Al final de « El inmortal » leemos las palabras:

... en breve seré nadie, como Ulises; en breve seré todos; estaré muerto.

La idea es idéntica: la muerte borra nuestra ilusión de poseer una personalidad individual. En la muerte todos somos nadie. He aquí la razón verdadera por la que Zaid deshace la cara tanto de Abenjacán como del esclavo y el león. La explicación que ofrece el texto:

Tuvo que obrar así; un solo muerto con la cara deshecha hubiera sugerido un problema de identidad, pero la fiera, el negro y el rey formaban una serie y, dados los dos términos iniciales, todos postularían el último.

no convence, porque la existencia del cuento mismo demuestra que subsiste aún el problema de la identidad de la víctima. No, la destrucción de la cara del rey, del esclavo y del león (el hombre sobresaliente, el hombre insignificante y hasta el animal) subraya el tema que relaciona « Abenjacán... » estrechamente con « El inmortal »: la destrucción por la muerte de nuestra ilusión de poseer una personalidad única. Zaid, después del crimen, se ve convertido en un vagabundo errante en el laberinto existencial del que su propio laberinto de ladrillo funciona ahora como una parodia irónica. Zaid se acuerda de ser o de haber fingido ser un rey hasta que la muerte le quita la ilusión de que existe una diferencia entre los dos sueños.

A este nivel, pues, el cuento encierra esencialmente dos temas: primero, la inutilidad de la venganza, ya que Abenjacán cae en la trampa preparada por su adversario, así como cae Lönnrot en « La muerte y la brújula »; segundo, la inutilidad de asumir una personalidad ajena, ya que la propia personalidad de cada uno es

sólo ilusoria, y en todo caso la muerte destruye indefectiblemente la ilusión.

Visto así, es obligado decir que el cuento no nos satisface. En primer lugar, al contrario de Fierro en « El fin », ni Abenjacán ni Zaid alcanzan en el curso del cuento una toma de conciencia acerca de su situación existencial. En segundo lugar, no se nos proporciona una confrontación verbal entre ellos, del tipo que hubo, por ejemplo, entre Lönnrot y Scharlach en « La muerte y la brújula » o entre Yu Tsun y Albert en « El jardín de senderos que se bifurcan ». Tampoco hay un cambio irónico de circunstancias que transforma el significado de la venganza final, como ocurre en « Emma Zunz ». Finalmente no se sugiere, como en « Deutsches Requiem », que Zaid, al matar a Abenjacán, de algún modo mata algo en sí mismo, o que él mismo se convierte en la víctima, como pasa en « La forma de la espada ». Sea el que sea el cuento de Borges con que lo cotejamos, « Abenjacán... » parece de calidad inferior.

Como tantas veces ocurre con los cuentos de Borges, tal conclusión sugiere que no hemos adoptado el enfoque justo. Aquí lo escrito por Alazraki en su libro sobre Borges, *Versiones, inversiones, reversiones* (Madrid, 1977) puede resultarnos de ayuda. La tesis de Alazraki, que encuentro del todo convincente, se puede reasumir así: un elemento técnico en muchos cuentos de Borges se pone al descubierto cuando advertimos que la segunda parte del cuento constituye una imagen reflejada de la primera parte, y que esta imagen amplifica, pero también a veces contradice irónicamente, el significado original. Al examinar « Abenjacán... » Alazraki demuestra fácilmente que la segunda versión de los dos episodios, la de Urwin, invierte los términos de la primera, la de Dunraven. También apunta Alazraki que Dunraven y Urwin proyectan en cierto modo imágenes contrastantes, siendo el primero poeta y el segundo matemático. Alazraki concluye afirmando

La inversión posibilita el relato y genera su tensión narrativa. Inversión, pues, como técnica de un relato que responde a la preceptiva del género policial: una incógnita y sus respectivas y opuestas soluciones. (pp. 63-4)

Lo que Alazraki parece pasar por alto, en cambio, es precisamente el significado de lo que él mismo señala. Borges ha afirmado que, como escritor, él es primordialmente « a user of symbols »

(un manejador de símbolos; prólogo a R. Christ, *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion*, New York, 1969). Aquí me parece que conviene mirar más de cerca la simbología de los dos narradores en relación al enigma que procuran resolver. Es característico el que Borges les trata a ambos con cierto tono de burla. Dunraven ha escrito un poema épico que contraviene a las reglas de la prosodia y cuyo tema el poeta mismo desconoce. Urwin tiene una sola publicación: un estudio acerca de un teorema que no existe. Ahora bien, el humorismo de Borges no es nunca puramente casual. Como sus «inlaid details» y todo lo demás en sus cuentos, tiene una precisa función. En este caso nos pone en guardia contra *ambas* interpretaciones de los acontecimientos narrados en el cuento.

Dunraven es poeta: representa la intuición como guía para la comprensión de la realidad. Es natural que vea en la historia el tema de la venganza llevada a cabo por un fantasma. Lo que a él le obsesiona es la destrucción de las caras, es decir la no-existencia de la personalidad individual. Interpreta mal los acontecimientos, pero comprende en parte su significado profundo. Urwin en cambio es matemático: representa la razón analítica como guía para la comprensión de la realidad. La versión de Dunraven constituye una *historia*; la de Urwin constituye un *razonamiento*: una disección de varios elementos en la versión de su amigo para rechazarlos y para proponer otra versión de lo sucedido a primera vista más lógica y convincente. Dunraven, después de un momento de incredulidad termina aceptando esta segunda versión, pero le toca a él pronunciar la última palabra y enfatizar una vez más el tema de la no-existencia de la personalidad individual.

¿Nos convence de veras la versión de Urwin el matemático? ¿Es superior a la versión de Dunraven el poeta? Si exceptuamos el hecho de que elimina lo sobrenatural, la respuesta tiene que ser negativa. ¿Por qué Zaid tiene el valor de matar al Abenjacán despierto en el laberinto cuando no tuvo el valor de matarlo dormido en la tumba? ¿Para qué despilfarrar todo el tesoro para atraer a Abenjacán a Cornovaglia y perder así todo lo ganado con el robo? Mi conclusión es sobradamente sencilla. «Abenjacán...», ya lo hemos visto, constituye algo así como un compendio de motivos familiares a todo lector de Borges. Ilustra la afirmación de Borges mismo según la que todo autor maneja un reducido número de temas y narra constantemente las mismas historias con distintas palabras. Lo que indica el tema verdadero de «Abenjacán...» es el

tono de burla que emplea Borges al principio del cuento tanto a propósito del poeta como a propósito del matemático. Ni la intuición ni la razón, ni el aceptar lo sobrenatural ni el echar mano del análisis científico, nos llevará a la solución de los enigmas supremos de la vida. Una vez más el tema fundamental en este cuento de Borges es el escepticismo radical.

DONALD SHAW  
*Universidad de Edimburgo*