

BORGES: TEORIA Y PRAXIS DE LA FICCION
FANTASTICA

A propósito de "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto"

Susana Reisz de Rivarola

Pontificia Universidad Católica del Perú

El presente trabajo tiene como marco de referencia teórico un estudio en el que me ocupé del problema de la ficcionalidad y de la delimitación del tipo ficcional "fantástico" (Reisz de Rivarola 1979). Aquí me propongo tan sólo mostrar la exacta correspondencia entre la teoría y la práctica borgeanas de la ficción fantástica utilizando para ello un mínimo de presupuestos cuya justificación podrá hallarse en el estudio mencionado. A él me remito para cualquier aclaración del instrumental analítico en que me apoyo.

Una de las más sagaces reflexiones que Borges ha consagrado a aquellas formas literarias ficcionales que gozan de su predilección y de las que él mismo es consumado artifice se encuentra en el prólogo a *La invención de Morel* de A. Bioy Casares:

Las ficciones de índole policial —otro género típico de este siglo que no puede inventar argumentos— refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable; Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural [...]. Básteme declarar que Bioy renueva literalmente un concepto que San Agustín y Orígenes refutaron, que Louis Auguste Blanqui razonó y que dijo con música memorable Dante Rossetti [...]. En español son infrecuentes y aun rarísimas las obras de imaginación razonada (Borges 1975, pp. 23 s.)

Borges caracteriza aquí a las ficciones policiales en términos bastante afines a los utilizados por T. Todorov (1972, pp. 62 s.). Ambos coinciden en reconocer que lo típico de ellas es la presencia de sucesos anómalos, aparentemente imposibles, que parecen dislocar el orden asumido como normal por el productor y los receptores de tales historias pero que, en última instancia, reciben una explicación racional que se integra sin dificultades dentro de ese orden. Los “hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable” son, pues, pseudo-imposibles, hechos que no parecen obedecer a ninguna de las formas de causalidad presupuestas en todas las acciones cotidianas de un hombre de nuestra época y cultura pero que finalmente se desenmascaran en su condición de posibilidades poco verosímiles (esto es, integradas a nuestra noción de realidad como escasamente susceptibles de devenir en hechos fácticos) que en la ficción acceden al rango de lo efectivamente acaecido. Borges no oculta su desdén por esta convención propia del género que él siente próxima a la impostura. Por ello no debe asombrar que precisamente en “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” —que en una charla informal en la que fui su interlocutora él definió como “modesto relato policial”— articule su menosprecio bajo la cobertura de una reflexión metaliteraria incorporada al discurso del narrador:

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 (p. 13)¹.

Borges descarta de su propio universo imaginario las soluciones "razonables". O quizás: descarta toda solución. Lo que no implica, claro está, que renuncie de antemano a cualquier búsqueda de explicación. Los *imposibles* que sus ficciones nos proponen como *posibles* desafían al receptor presupuesto por la voz narrativa —y a través de él a los receptores reales— a explicarlos, pero simultáneamente le impiden reducirlos a cualquier tipo de legalidad natural o sobrenatural, a cualquier forma de causalidad conocida o, al menos, comunitariamente aceptada como verdad de fe. Es a este rasgo de su propia obra al que apunta certeramente Borges cuando define y exalta la poética ficcional en que se sustenta *La invención de Morel* con una de esas aparentes paradojas con las que gusta desconcertar a sus lectores: lo imposible que sólo se puede pensar como posible en tanto producto de un desvarío de los sentidos o en tanto significativo de un significado acorde con nuestros criterios de realidad, es *des-cifrado* por Bioy, despojado de su carácter de cifra o misterioso, descubierto, explicado "mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural".

El postulado de que se vale Bioy para "descifrar" lo imposible es el mismo que subyace a muchos de los relatos de Borges: la idea de un tiempo cíclico en el que cada elemento del universo es a la vez todos y ninguno, idéntico a todos en los que se repite indefinidamente y, por ello mismo, carente de identidad individual. Lo que hace de esta proposición metafísica un "postulado fantástico" no es simplemente el hecho de que se oponga a la concepción, predominante en el horizonte cultural del productor y los receptores de tales relatos, de un tiempo en progresión lineal en el que cada individuo histórico sólo es igual a sí mismo. Propositiones metafísicas, dogmas religiosos, creencias de mayor o menor vigencia en determinados espacios y momentos históricos, se vuelven postulados fantásticos cuando, al no ser ni

1. Todas las indicaciones de páginas que se hacen en el texto remiten a la siguiente edición: Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Buenos Aires (Emecé) 1961.

legitimados ni denunciados como ilusorios, se incorporan al mundo miméticamente constituido en la ficción con el status de posibilidades inquietantes, dislocadoras de todos los órdenes pensables, de todas las "verdades" admitidas, de todas las certezas en que se funda un hombre de nuestros días y de nuestra cultura para ubicarse y actuar en el mundo de su experiencia.

Sistemas metafísicos, teológicos o religiosos vigentes o no vigentes en el horizonte cultural en que se inscribe la obra de Borges cumplen en ella la función que I. Bessière adjudica a los diablos, vampiros y apariciones de ciertas ficciones fantásticas hoy consideradas clásicas (Bessière 1974, p. 37). Así como esa imaginaria consagrada por viejas tradiciones populares representa los límites de un universo conocido y, por ello mismo, sirve para introducir a lo "absolutamente nuevo" sin explicarlo, de un modo similar los postulados fantásticos de Borges representan los límites de lo pensable, de la capacidad humana de comprender, lo que los vuelve aptos para abrir una brecha hacia lo desconocido e incognoscible, para sugerir una dimensión tan ajena a nuestros hábitos mentales que sólo podemos aceptarla bajo el rótulo tranquilizante de "locura".

Las afirmaciones de Borges sobre Bioy Casares aluden, además, a un rasgo estructural común a muchos de sus propios relatos y muy especialmente a "Abenjacán el Bojari...". Descifrar conforme a un postulado fantástico o —lo que parece ser lo mismo— producir "obras de imaginación razonada", no es sino retardar, mediante una serie de hipótesis sucesivamente descartadas, de argumentos y contra-argumentos de similar coherencia, la presentación —y consecuentemente el hallazgo, por parte del receptor— de una 'explicación' que en realidad no explica nada, que tan sólo enmarca e intenta designar lo inexplicable.

Las "obras de imaginación razonada" que Borges tanto aprecia y cultiva tienen una sintaxis narrativa semejante a la del relato policial con enigma. En este tipo literario ficcional todos los elementos de la historia cumplen dos funciones opuestas y complementarias: la de conducir necesaria y coherentemente a la solución del enigma y la de camuflar la vía que conduce a ella para que resulte enteramente inesperada. El receptor presupues-

to por el narrador —y todo lector real que esté en condiciones de asumir el rol de lector fijado por el texto— cumple a su vez la función de elaborar —o co-elaborar— diferentes hipótesis explicativas que en el curso del proceso narrativo serán en su mayor parte desechadas hasta el descubrimiento de la 'verdadera' explicación, que es a la vez racional y sorprendente, con un alto grado de improbabilidad. El tipo literario ficcional al que Borges alude en su alabanza de Bioy Casares se diferencia, empero, del que acabo de caracterizar, en un aspecto definidor de la clase: el lugar correspondiente a la solución del enigma es ocupado por un "postulado fantástico" que, como se ha visto, constituye a su vez un enigma más irreductible e inquietante que aquel o aquellos que pretende explicar. Todas las obras que ostenten este rasgo se pueden considerar, en consecuencia, realizaciones de un subtipo bien delimitado dentro de la clase de textos ficcionales caracterizables como "relatos fantásticos"².

"Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" es —pese a las protestas de Borges— un complejo y sofisticado exponente de relato policial-enigmático con solución fantástica. El objeto de la narración parece consistir, como en el relato policial, en el proceso de indagación racional y de esclarecimiento de las circunstancias y los personajes que han intervenido en un acontecimiento misterioso que a su vez parece contener los típicos pseudo-imposibles de las ficciones detectivescas. Como en éstas, el enigma propuesto para su desentreñamiento es un crimen insólito: la muerte violenta de Abenjacán, rey de una tribu nílótica, su esclavo y su león en el interior de un laberinto construido, según testimonio del propio rey, para eludir la venganza que su primo y visir, Zaid, tras haber sido asesinado por él en el desierto, le anunció en un sueño.

Dos amigos, un poeta y un matemático, representantes arquetípicos de dos maneras antitéticas de encarar el misterio —la vía de la fantasía que acepta imposibles y la de la especulación racional que los rechaza— proponen dos versiones diferentes de los extraños sucesos narrados primero por el poeta y examinados

2 . Cf. el sistema clasificatorio propuesto en Reisz de Rivarola 1979, pp. 141-164.

luego por ambos. Dichas versiones se pueden correlacionar con el par oposicional que constituye el eje de la estructura argumentativa de muchos relatos policiales: una hipótesis seductora por su simplicidad pero racionalmente inaceptable, que admite la ingerencia de factores sobrenaturales, y una hipótesis improbable y compleja, que reordena los sucesos en el contexto de causalidad de la realidad.

Dunraven, el poeta, se inclina a aceptar la intervención de un muerto que regresa al mundo de los vivos para vengarse de su victimario. En la medida en que en su versión lo sobrenatural codificado —el fantasma vengador— tiene el status de lo meramente posible, se reconoce en ella algo muy próximo a un “postulado fantástico”. Su manera de presentar los sucesos se puede calificar de *poética* tanto por su carácter no especulativo como por el hecho de que responde a las exigencias de una poética ficcional: precisamente aquella en que se sustentan todos los subtipos de la literatura fantástica (Cf. Reisz de Rivarola 1979, pp. 129 s. y 156-164).

Unwin, el matemático, elabora, en cambio, una hipótesis en consonancia con el modo de razonamiento tradicionalmente atribuido a los amantes de las ciencias exactas así como a los detectives o aspirantes a detectives de las ficciones policiales y a los lectores de tales ficciones familiarizados con las leyes del género. En su reconstrucción de los sucesos el misterio se resuelve racionalmente mediante un simple trueque de identidades: no es que Abenjacán edificó un laberinto para ponerse a salvo del fantasma vengador de Zaid en cuyas manos habría sucumbido finalmente, sino que Zaid, cuya cobardía le impidió matar a Abenjacán mientras éste dormía en el desierto, ocultó parte del tesoro, huyó con el resto a tierras lejanas y construyó allí un laberinto para atraer a él y matar en él —como en una trampa— al valiente rey. Según esta versión, Zaid se hizo pasar por Abenjacán e inventó la historia del asesino-fantasma para poder eliminar con comodidad a su adversario y adueñarse del resto del tesoro suscitando en la policía la creencia de que el muerto hallado en el laberinto con la cara destrozada era él mismo.

A través de una reflexión metaliteraria puesta en boca de Dunraven, Borges-autor nos alerta sobre el hecho de que seme-

jante solución corresponde exactamente a la requerida por una poética ficcional que es aplicada rutinariamente tanto en la producción como en la recepción de buena parte de los relatos policiales con enigma:

Acepto —dijo— que mi Abenjacán sea Zaid. Tales metamorfosis, me dirás, son clásicos artificios del género, son verdaderas *convenciones* cuya observación exige el lector (p. 133).

Si bien las dos versiones, la 'detectivesca' de Unwin y la 'poético-fantástica' de Dunraven, difieren en el ordenamiento causal de los hechos y en la identificación de los personajes que intervienen en ellos, ambas coinciden en un punto sustancial: quien muere en el laberinto es en ambas, como lo anuncia el título del cuento, Abenjacán el Bojarí. El final del diálogo de los dos amigos sugiere, sin embargo, una tercera manera de "descifrar" el enigma a la que anticipatoriamente alude el posesivo *su* incluido en el título mismo.

Incitado por Dunraven a reinterpretar la función del tesoro dentro de su propia versión, Unwin concluye:

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. Simuló ser Abenjacán, mató a Abenjacán y finalmente *fue Abenjacán* (p. 134).

En conformidad con una explicación racionalista del enigma, la última frase se puede entender como referida a tres fases sucesivas de una secuencia temporal, cada una de las cuales constituye la condición de la siguiente. De ser así, el valor informativo de la expresión se podría parafrasear del siguiente modo: 'Zaid hizo creer que era Abenjacán, después (valiéndose de este engaño como base de su coartada) eliminó al auténtico Abenjacán y así logró usurpar definitivamente la identidad del rey'.

El comentario final de Dunraven —que coincide con el final del cuento— proporciona, sin embargo, una nueva clave interpretativa para esa misma afirmación que parece corroborar:

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 (loc. cit.).

Este comentario, lejos de ubicarse dentro del esquema argumentativo de corte racionalista en que se fundaba nuestra paráfrasis de la reflexión de Unwin, trastorna los nexos temporales y la relación consecutiva presupuestos en ella y subraya retroactivamente una información tan sólo connotada por el relieve gráfico del enunciado "*fue Abenjacán*". En efecto, en la expresión "recordaría haber sido un rey o haber fingido ser un rey, algún día", la acción de fingir, que tiene su correlato en aquella parte de la afirmación de Unwin que en la paráfrasis aparecía como primera fase de una secuencia ("Simuló ser Abenjacán"), aparece referida en segundo lugar y como posibilidad alternativa en relación con el hecho de ser alguien. La formulación resulta, pues, doblemente extraña, tanto por el orden de los términos como por la sugerencia implícita en ellos de que *simular* y *ser* son posibilidades equivalentes.

A partir del comentario corroborativo de Dunraven —que, en verdad, representa, más que una confirmación, una singular interpretación de lo dicho por Unwin— se entiende que "*fue Abenjacán*" no alude simplemente a la exitosa etapa final de un proceso de simulación (la usurpación definitiva de una identidad ajena), sino que insinúa connotativamente la equivalencia mencionada: si se plantea la posibilidad de que *simular* y *ser* sean nociones intercambiables, queda igualmente abierta la posibilidad de suponer que quien simula ser otro es el otro, vale decir, *tiene* —no usa o usurpa— la identidad del otro. Pero la asunción de semejante hipótesis llevaría necesariamente, como la reflexión final de Dunraven lo pone en evidencia, a la hipótesis, complementaria de la anterior, de que nadie puede ser realmente alguien y de que, en consecuencia, todo esfuerzo por esclarecer identidades resulta infructuoso.

Como en el tipo ficcional del relato policial con enigma, el discurso narrativo se cierra con una revelación sorprendente que ha sido cuidadosamente preparada y a la vez escamoteada desde el comienzo —en este caso concreto desde el título— y que viene a invalidar otras hipótesis explicativas cuya función consiste en

desviar al lector implícito —y por su intermedio al lector real— de la 'verdadera' explicación. Pero aquí la solución del enigma de la muerte de Abenjacán se presenta en la forma de un postulado fantástico que se puede sintetizar en la idea (contraria a la noción de realidad vigente en el horizonte cultural de Borges y de sus lectores pero, además, ni legitimada ni denunciada como ilusoria) de que quien simula ser un rey y quien es un rey, quien persigue y quien es perseguido, quien asesina y quien es asesinado pueden ser una misma persona o, lo que es lo mismo, simulacros de individuos diferentes dotados de una identidad propia. Sobre la base de este postulado, que constituye a su vez un nuevo enigma para el que ya no hay explicación, es posible "descifrar" todos los enigmas previos a la revelación final, esto es, releerlos, reinterpretarlos proyectando hacia atrás la información adquirida al cierre del relato, en suma, reconstruir de modo retrospectivo el ejercicio de "imaginación razonada" efectuado por el productor del texto y propuesto al receptor para su co-realización.

El rol del lector fijado por este tipo de relato fantástico —que, por cierto, no todo lector real está en condiciones de asumir— comprende, pues, la ejecución de dos tareas complementarias. La primera de ellas consiste en la lectura 'normal' del texto, desde el título hasta el fin. La poética ficcional que regula la construcción y recepción de un tipo ficcional con las características mencionadas exige que, en el curso de este proceso, se registren con particular intensidad aquellos aspectos de los sucesos narrados cuya motivación no parece responder a ninguna de las formas de legalidad conocidas, así como los rasgos extrañantes y —muy especialmente— las ambigüedades del discurso o los discursos que narran esos sucesos. Exige, asimismo, que se elaboren diversas expectativas en torno a la posible explicación de los misterios de la historia, así como de las expresiones oscuras o no-unívocas de los discursos que la refieren. Y requiere, por último, la elaboración de la expectativa sustancial de que la solución de todas las incógnitas será contraria a las expectativas producidas a lo largo del proceso de lectura.

La segunda tarea se inicia en el punto preciso en que concluye la anterior. Puesto que con el hallazgo del postulado fantástico quedan invalidadas todas las hipótesis explicativas previas a

él, se hace preciso el re-desciframiento de los pasajes textuales recepcionados como problemáticos en la primera lectura. Esta segunda lectura, fragmentaria y en sentido inverso a la anterior, deviene, a semejanza de la lectura del analista que busca poner en descubierto los procedimientos narrativos del autor, una metalectura parcial en la que se 'corrigen' los 'errores' de interpretación dimanados del desconocimiento del postulado-clave.

Uno de los resultados de la ejecución de la segunda tarea es, por ej., el descubrimiento retrospectivo del complejo mensaje vehiculizado por el posesivo *su* del título del cuento. Si se acepta el postulado de que Abenjacán y Zaid pueden ser dos manifestaciones complementarias de una misma entidad sin identidad, se llega a la conclusión de que el título no confirma la versión 'poético-fantástica' de Dunraven, según la cual Abenjacán construyó el laberinto y el fantasma de Zaid lo mató en *su* laberinto (el de Abenjacán), ni contradice la versión 'detectivesca' de Unwin, según la cual Zaid construyó el laberinto para matar en él a Abenjacán (en cuyo caso el laberinto es de Zaid), ni apoya por la vía de la sugerencia esta misma versión (ya que cabría la interpretación banal de que el laberinto le pertenece a Abenjacán pues fue construido con su tesoro). La aplicación del postulado fantástico al enunciado *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto* da como resultado que el posesivo *su* se pueda entender como co-referencial no sólo con Abenjacán sino también con Zaid a pesar de que la predicación incluida en el título parezca referida a un solo individuo al que se lo designa como *Abenjacán*. Si el perseguidor y el perseguido, el asesino y el asesinado, el constructor del laberinto y el muerto en el laberinto pueden ser una misma persona, entonces, como quiera que se llame el muerto, éste habrá muerto en *su* laberinto. Se comprende, además, que el edificio laberíntico de la historia, que tiene su correlato en el 'laberinto' natural del desierto en el que 'Abenjacán-Zaid cobarde-valientemente duerme-vela' (y en el que deambula hasta morir el rey de "Los dos reyes y los dos laberintos") constituye a su vez una imagen simbólica de la perplejidad del ser humano ante el misterio del universo y de su propia existencia. Desde esta perspectiva, todo hombre —ya sea que sea o que crea o que finja ser alguien— muere en *su* laberinto, el suyo, el de todos y el de nadie en particular.

Análogamente, es posible reinterpretar a la luz del postulado-clave algunas de las expresiones ambiguas de los diferentes discursos narrativos que confluyen en el texto y descubrir así que la tendencia natural, propia de la lectura 'normal' a desambiguarlas en conformidad con la hipótesis explicativa que en cada caso le sirve de marco, entorpece el hallazgo de una solución que se sugiere ya, si bien de modo solapado, en la ambigüedad misma, en una ambigüedad que al final se revela como irreductible, como la única manera de expresar la premisa inexplicable que permite descifrar todo lo demás.

Así, cuando Unwin, en su reconstrucción 'detectivesca' del crimen, dice, refiriéndose a Zaid:

Sabía [...] que, tarde o temprano, el Bojari lo vendría a buscar en su laberinto (p. 133).

utiliza un posesivo que en su discurso es co-referencial sólo con Zaid (*su* = "de Zaid") pero que descifrado de acuerdo con el postulado fantástico resulta co-referencial con Zaid y con el Bojari, con el perseguidor y el perseguido, con el valiente y el cobarde, con el traidor y el traicionado, con el habitante del laberinto y el que muere en el laberinto, en suma, con dos figuraciones de una misma entidad (*su* = "de Abenjacán-Zaid").

Del mismo modo, cuando Dunraven —quien en su relato da por sentado que el constructor y habitante del laberinto es el rey Abenjacán— dice, refiriéndose al esclavo:

[...] cambiaba palabras africanas con las tripulaciones y parecía buscar entre los hombres el fantasma del rey (p. 128)

utiliza una expresión algo equívoca que sólo puede estar en consonancia con su propia versión de los sucesos si se la entiende en el sentido de "el fantasma que perseguía o atemorizaba al rey". La falta de univocidad de la expresión resulta particularmente extrañante cuando se advierte —por cierto que recién en el proceso de re-desciframiento del texto— que también se la puede interpretar en conformidad con la hipótesis 'detectivesca' de Unwin, a saber, en el sentido de "el (pretendido) fantasma del (auténtico)

tico) rey". Una vez más, la aplicación del postulado fantástico implícito en la revelación final pone en evidencia la razón de ser y el valor informativo de la ambigüedad misma reafirmando el reconocimiento de que cualquier intento por atribuir referentes distintos a los dos nombres utilizados en el relato (o, como en este caso, a las correspondientes perífrasis identificadoras) aparta de la 'verdadera' solución.

En su edición de las *Obras completas* Borges al parecer desambigua la expresión sustituyendo *rey* por *visir* (1974, p. 603). Con todo, si bien esta variante elimina el carácter problemático del enunciado en relación con la versión de Dunraven, sigue dando pie a dos interpretaciones: una 'normal' —trivial—, en armonía con dicha versión ("la imagen de ultratumba del visir asesinado") y otra, recién posible en la metalectura, elaborada según la explicación racionalista de Unwin ("el fantasma inventado por el visir", "el —falso— fantasma de la versión del —auténtico— visir"). Pero la aplicación del postulado fantástico lleva, igualmente, a la invalidación de ambas y al descubrimiento de que el término *fantasma*, independientemente de la especificación que lo acompañe (*del rey* o *del visir*) y de la modalidad que el sujeto de la enunciación le atribuya ('real' o 'irreal'), se refiere a una entidad dual y connota la indivisible 'fantasmalidad' de los dos antagonistas.

El desciframiento del texto de acuerdo con esta misma clave fantástica permite aclarar, además, algunos detalles relacionados con la compleja polifonía narrativa de este cuento. Se pueden reconocer en él en efecto varios niveles narrativos a los que les corresponden diferentes narradores cuya consistencia de 'personas' y cuyo grado de presencia en lo narrado varía mucho en cada caso³.

3. No puedo ahondar aquí en el examen de las relaciones de cada narrador con su respectivo "narratario" (Cf. Prince 1973). Para no apartarme del marco temático de este trabajo renuncio, igualmente, a realizar un análisis pormenorizado de los distintos tipos de narrador y de narración correspondientes a cada nivel del relato. La noción de "nivel narrativo" procede de G. Genette (1972).

El texto se presenta como el relato de dos encuentros y de las conversaciones de dos amigos, el poeta Dunraven y el matemático Unwin. Este relato contiene un relato de Dunraven —la historia de la extraña muerte del rey Abenjacán— que a su vez incluye un relato autobiográfico que representa una parte y, simultáneamente, una versión de esa misma historia —la versión del propio protagonista. Si se prescinde del hecho de que este tercer relato es presentado por Dunraven como una reelaboración suya hecha sobre la base del testimonio del interlocutor de Abenjacán, el rector Allaby, y de que no está claro si este testimonio fue oído directamente por Dunraven o le llegó a través de las versiones de otros, se pueden distinguir tres niveles narrativos con sus respectivos narradores.

La fuente de lenguaje de que dimana inmediatamente el texto —el narrador del primer nivel— se caracteriza por estar ausente de la historia narrada y, además, porque, incluso en su carácter de instancia narrativa, tiene una forma de presencia muy poco notoria, próxima a la transparencia. El modo predominantemente mimético de la narración —los pormenores escénicos, la presentación directa de diálogos— crea a trechos la sensación de que la historia se cuenta sola y no se dirige a nadie. Sólo muy esporádicamente el narrador se muestra como tal: a través de algún comentario personal aislado y de una única referencia al proceso de producción del relato que es, a la vez, una pregunta retórica dirigida al lector implícito: “—¿será preciso que lo diga?—” (p. 123). No hay en este nivel, como en muchos relatos fantásticos del propio Borges y de otros autores —y, como se verá enseguida, en el segundo nivel de este mismo relato— un narrador afanoso por autenticar su historia y por vencer la presumible incredulidad de un receptor presente como persona ficcional o meramente presupuesto. Las razones resultan obvias: lo narrado en el primer nivel no tiene, a primera vista, nada de anómalo, inexplicable o perturbador. Lo que aquí se narra es, sustancialmente, el relato de unos enigmáticos sucesos en el curso de una visita al lugar en el que se produjeron (un edificio laberíntico abandonado) y la reflexión posterior del narrador (el poeta Dunraven) y de su receptor (el matemático Unwin) sobre la manera más conveniente de aclarar el enigma.

Dunraven, el narrador del segundo nivel, cuenta a su amigo Unwin una historia acaecida muchos años atrás ("Hará un cuarto de siglo", p. 123) en el mismo escenario en que se encuentran ambos y de la que él fue personalmente testigo cuando niño. Esta circunstancia lo hace ingresar con el carácter de personaje en el universo de su propio relato. Dunraven hace saber a su interlocutor que él conoció de vista al protagonista de su historia, que se sintió impactado por su aspecto así como por el del esclavo negro y el león que lo acompañaban el día de su llegada a Pentreath, su pueblo natal ("Entonces yo era niño, pero la fiera del color del sol y el hombre del color de la noche me impresionaron menos que Abenjacán. Me pareció muy alto [...]", p. 125) y que hizo conjeturas sobre él antes de saber nada acerca de su identidad ("En casa dije: "Ha venido un rey en un buque". Después, cuando trabajaban los albañiles [...]", loc. cit.). A través de todas estas precisiones y de otras similares, la historia del misterioso forastero llegado a Pentreath adquiere la apariencia de ser un fragmento de la autobiografía del propio narrador, al menos en aquellos aspectos que éste presenta como experiencias infantiles cuyas particularmente significativas. Cabe señalar, sin embargo, que lo elaborado en forma de recuerdos personales o de experiencias inmediatas se reduce casi exclusivamente a la percepción de detalles externos tales como las características físicas del forastero ("Me pareció muy alto; era un hombre de piel cetrina, de entrecerrados ojos negros, de insolente nariz, de carnosos labios, de barba azafranada [...], loc. cit.), las señales de la existencia del león ("En las noches el viento nos traía el rugido del león, y las ovejas del redil se apretaban con un antiguo miedo", p. 127) o el color del laberinto ("El esclavo descendía del laberinto (que entonces, lo recuerdo, no era rosado, sino de color carmesí) [...]", p. 128). Lo sustancial de la historia, los extraños sucesos supuestamente vividos por el forastero, son relatados en forma de versiones llegadas a oídos del narrador, no sabemos si de primera o segunda mano ni en qué momento de su propia vida.

Con todo, si se compara la actitud del poeta-narrador del segundo nivel con la del narrador anónimo y escasamente perceptible del primer nivel, salta a la vista, por contraste, cómo aquél se afana por darle a su relato la apariencia de un informe orientado hacia lo fáctico. Parte de la estrategia empleada

por él para persuadir al amigo que lo escucha incrédulo de que los objetos y hechos de referencia de su discurso tienen el carácter de lo efectivamente acaecido y de que él es un narrador objetivo y digno de crédito, consiste precisamente en presentar algunos de esos hechos como directamente aprehendidos, en tematizar la distancia, el grado de nitidez y el valor testimonial de sus recuerdos, en poner de relieve —si bien excepcionalmente— lo que él mismo *no* vio y en cuestionar implícitamente la fidelidad fáctica de su evocación aludiendo a su fantasía infantil como un factor distorsionante. Todos estos recursos autenticadores se manifiestan, por ej., en los siguientes pasajes:

Acaso el más antiguo de mis recuerdos —contó Dunraven— es el de Abenjacán el Bojari en el puerto de Pentreath. Lo seguía un hombre negro con un león; sin duda el primer negro y el primer león que miraron mis ojos, fuera de los grabados de la Escritura. Entonces yo era niño, pero la fiera del color del sol y el hombre del color de la noche me impresionaron menos que Abenjacán. Me pareció muy alto; era un hombre de piel cetrina, de entrecerrados ojos negros, de insolente nariz, de carnosos labios, de barba azafranada, de pecho fuerte, de andar seguro y silencioso (p. 125).

El esclavo descendía del laberinto (que entonces, lo recuerdo, no era rosado, sino de color carmesí) [...] (pp. 127 s.)

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 (p. 128).

Este afán del narrador del segundo nivel por subrayar la veracidad de lo narrado que —preciso es repetirlo— se muestra tan sólo en cuestiones de detalle y en aspectos marginales de la historia, resulta contrarrestado, sin embargo, por su tendencia a contar los hechos en un estilo verbal aderezado con figuras retóricas altisonantes y con algunas fórmulas épicas que connotan la pertenencia de su discurso a ciertos tipos de textos tradicional-

mente considerados literarios y, concomitantemente, la probabilidad de que un discurso con tales características sea total o parcialmente ficcional⁴.

Es interesante recordar al respecto que el narrador del primer nivel no se limita a presentar al narrador del segundo nivel como poeta —o, más exactamente, aspirante a poeta—, hecho que bastaría ya para explicar el alto grado de elaboración de su estilo discursivo como una especie de “deformación profesional”

-
4. La connotación 'literario' no implica necesariamente la connotación 'ficcional'. Cf., en apoyo de esta afirmación, Landwehr (1975, pp. 15 s. y *passim*) y Searle (1975, pp. 319 s.) quienes coinciden, además, en considerar ambas nociones como categorías pragmáticamente constituidas, sólo definibles en relación con interpretantes. Ahora bien, a pesar de que no existe un conjunto de rasgos textuales comunes a todas las obras consideradas literarias que sea condición necesaria y suficiente para caracterizarlos como tales independientemente de la sanción de sus receptores, resulta evidente que ciertos tipos de discurso literario canonicados por una larga tradición son reconocibles a partir de ciertas propiedades inherentes al discurso mismo. A través de esas propiedades se manifiesta la poética en que ellos se sustentan, esto es, el conjunto de normas —asumidas por el productor del texto y reconocidas por el receptor competente— que determinan un modo particular de organización del material lingüístico y eventualmente, un modo particular de organización del universo ficcional. Así, por ej., ciertas figuras de recurrencia como aliteraciones y paralelismos sintácticos en combinación con otros recursos más específicos como los epítetos clisificados que acompañan a los nombres de los héroes (o de los dioses que asisten o castigan a los héroes) indicando sus atributos más saltantes así como otras expresiones formulísticas que se repiten, a modo de 'relleno' en partes fijas de una unidad rítmica, son muy frecuentes en el discurso épico de las más diversas épocas y culturas (Cf. Lord, 1925, Cap. III y Bowra 1964, Cáp. VI). Y si bien la épica suele tener como base temática sucesos realmente acaecidos, tanto pertenecientes al pasado remoto de un pueblo como a su historia más reciente, se trata de un género literario que, como lo señaló ya Aristóteles a propósito de las epopeyas homéricas, admite en mayor grado que otros tipos literarios ficcionales —como por ej. la tragedia griega clásica— ingredientes “maravillosos”, contrarios a nuestra experiencia de la realidad (Cf. Reisz de Rivarola 1979, pp. 128 s.). Dejando de lado el problema de determinar en qué medida por esta vía la épica ingresa en la categoría de la literatura fantástica, resulta, empero, obvio que la presencia de lo “imposible”, “portentoso” o “contrario a la razón” —para decirlo en términos aristotélicos— vuelve evidente el carácter ficcional de la mayoría de las obras pertenecientes a este género.

que lo llevaría compulsivamente a aplicar su retórica poética a todas sus acciones verbales. Al aludir a las aspiraciones literarias de Dunraven, el narrador del primer nivel proporciona una información adicional de la mayor importancia:

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 aún revelado; (p. 123).

De acuerdo con esta aclaración dirigida al lector implícito del cuento "Abenjacán el Bojarí...", Dunraven tiene un ambicioso proyecto literario pero no ha encontrado aún el tema que le permita llevarlo a cabo. Es de suponer, por tanto, que la historia que relata a su amigo no está en relación directa con su plan de escribir una gran obra épica. Las expectativas fundadas en esta inferencia resultan, sin embargo, contradichas cuando el mismo narrador del primer nivel presenta a Dunraven repasando mentalmente un par de versos cuya conexión temática con la historia de Abenjacán es manifiesta:

Menos instados por la lluvia que por el afán de vivir para la rememoración y la anécdota, los amigos hicieron noche en el laberinto. El matemático durmió con tranquilidad; no así el poeta, acosado por versos que su razón juzgaba destestables:

*Faceless the sultry and overpowering lion,
Faceless the stricken slave, faceless the king.*
(p. 130)

Juzgado retrospectivamente a la luz de esta nueva información, el discurso narrativo de Dunraven se insinúa como una suerte de ejercicio literario preparatorio de la epopeya, como una condensada versión en prosa de un poema heroico sobre la muerte del Bojarí, con la que el joven poeta ensaya sus capacidades de narrador y estilista a la par que mide los efectos de su labor creadora en las reacciones de su receptor. La vinculación temática de los versos que alimentan el insomnio de Dunraven con el relato que él acaba de hacer a su amigo proporciona, pues, un indicio más de la pertenencia de su discurso narrativo al ámbito de la literatura. Con todo, aun en ausencia de este indicio, resulta de

suyo evidente que su peculiar manera de narrar no corresponde a la actitud pragmática de quien sólo se propone informar a su interlocutor de una serie de sucesos extraños para divertirlo, pasarlo o moverlo a buscar una explicación. Su tendencia a 'adornar' a trechos su discurso con la introducción de un registro verbal ampuloso y grandilocuente apoyado por la recurrencia de ciertas figuras que en el lenguaje cotidiano se usan muy esporádicamente, sugiere, más bien, la actitud de un anacrónico orador-juglar atosigado de cultura literaria que con gesto patético-teatral se complace en acumular los más típicos recursos del estilo 'sublime' consagrados por las retóricas clásicas.

Ya desde un comienzo, en la presentación del héroe y de sus acompañantes, destaca la elaborada estructuración de algunos de los enunciados descriptivos. Una doble recurrencia léxica en dos construcciones paralelas (similar a la anáfora de los dos versos citados arriba) subraya enfáticamente la intensidad y el carácter insólito de la experiencia visual rememorada por Dunraven:

Lo seguía un hombre *negro* con un *león*; sin duda *el primer negro y el primer león* que miraron mis ojos, fuera de los grabados de la Escritura (p. 125).

Los dos extraños integrantes de la comitiva del rey reaparecen de inmediato aludidos, con una inversión quiásmica (esclavo-león ↷ león-esclavo), mediante dos perífrasis descriptivas que integran una de las figuras más explotadas por toda la oratoria clásica greco-latina desde Gorgias en adelante: la "antítesis" o "período de miembros contrapuestos", en el que dos construcciones sintácticamente equivalentes (isócolón) están en una relación semántica de oposición antonímica o quasi-antonímica (antitheton)⁵:

5. Una ajustada descripción de este recurso, de la que derivan en última instancia todas las modernas definiciones de "paralelismo" hechas desde una perspectiva lingüístico-literaria, se encuentra ya en Aristóteles (*Retórica*, 1409 b33-1410 a24) quien distingue dos tipos de elocución periódica: una simplemente "dividida en miembros" (esto es, constituida por construcciones con un alto grado de equivalencia sintáctica y semántica) y una "contrapuesta en miembros" a la que llama *antítesis* (esto es, constituida por construcciones sintácticamente idénticas —o

Entonces yo era niño, pero *la fiera del color del sol y el hombre del color de la noche* me impresionaron menos que Abenjacán.

Sigue una minuciosa caracterización física del héroe en la que destaca un largo período quasi-versificado, compuesto por siete sintagmas preposicionales paralelos, dependientes del sustantivo *hombre*, en los que se reconoce una organización rítmica lo suficientemente regular y a la vez lo suficientemente poco previsible como la erigida en canon por los antiguos maestros de oratoria⁶:

con un alto grado de equivalencia sintáctica— y semánticamente opuestas). El peculiar atractivo de este segundo tipo radica, según Aristóteles, en el hecho de que "los conceptos contrarios son los más fáciles de entender y resultan todavía más fáciles de entender cuando están paralelos" $\pi \alpha \rho' \ \acute{\alpha} \lambda \lambda \eta \lambda \alpha \alpha$: 'uno junto al otro')" (1410 a 21-22).

Para una presentación del fenómeno del paralelismo dentro del marco de la retórica tradicional Cf. Lausberg (1966-1968) § 719-723 (sobre *isocolon*); § 787-796 (sobre *antitheton*); § 943 (sobre los dos tipos de elocución periódica distinguidos por Aristóteles). Como ejemplo de definiciones hechas con criterios lingüísticos y basadas en el postulado jakobsoniano de que el paralelismo es una estructura típica del lenguaje poético (Jakobson 1974) véanse Levin (1974), pp. 53-58, Posner (1972), pp. 155-157 y Oomen (1973), pp. 50-54.

Cotejada con las muchas definiciones antiguas y modernas (hasta las más recientes que, como la de Oomen redescubren el fenómeno en los términos de la gramática generativa), la caracterización aristotélica sorprende por su exactitud. En efecto, Aristóteles no sólo reconoció claramente que el paralelismo no se reduce a la repetición de un mismo esquema sintáctico sino que, además, al poner de relieve las interrelaciones sintáctico-semánticas y al distinguir dos variedades, hizo una interpretación muy adecuada del valor informativo del paralelismo de tipo contrastivo. En el comentario citado más arriba se vislumbra ya —al menos en germen— la idea de que un contraste semántico de tipo paradigmático —antónimos o quasi-antónimos en el nivel de lengua— puede ser intensificado por su inclusión en una estructura paralela, en la medida en que la oposición semántica (paradigmática) resulta reforzada por la oposición adicional (sintagmática) entre la identidad sintáctica y la oposición semántica de los términos paralelos. Sobre este último aspecto cf. Reisz de Rivarola (1977), pp. 77 ss., esp. 89-90.

6. Véase como ejemplo, la siguiente recomendación aristotélica: "La forma de la elocución no debe ser ni en verso ni carente de ritmo. Lo primero no es apto para persuadir (por cuanto resulta artificioso) y, a la vez, desvía la atención pues hace que se concentre en registrar cuándo vuelve a producirse el mismo esquema [...]. Por otra parte, lo arrítmico

Me pareció muy alto, era un hombre de piel cetrina, de entrecerrados ojos negros, de insolente nariz, de carnosos labios, de barba azafranada, de pecho fuerte, de andar seguro y silencioso.

Unidades rítmicas de 5, 6, 7 y 9 sílabas, con una distribución acentual bastante regular, se alternan en este texto de un modo al parecer azaroso pero que, como se verá enseguida, obedece al principio —muy estimado por el arte clásico— de la simetría axial. Reescribo a continuación el período, separando y numerando sus unidades, para que se perciban con mayor claridad las equivalencias silábicas y prosódicas y el esquema subyacente que regula su distribución:

es ilimitado y es preciso que haya un límite, si bien no por medio del verso, ya que lo ilimitado resulta desagradable e ininteligible [...]. Por eso el discurso debe tener ritmo pero no debe estar en verso pues en tal caso sería un poema. El ritmo, empero, no ha de ser riguroso, lo cual se obtendrá cuando haya ritmo sólo hasta cierto punto" (*Retórica*, 1408 b 21-32). El anónimo autor del tratado *De lo sublime* —escrito en griego hacia los comienzos de la época imperial romana— traza una excelente caricatura de los efectos negativos de un discurso fundado en un esquema rítmico demasiado riguroso y por ello, totalmente previsible: "Pero lo peor de todo es lo siguiente: así como las cancioncillas distraen del tema a los oyentes y los fuerzan a reparar sólo en ellas, así también las partes demasiado ritmizadas de los discursos no les transmiten a los oyentes el apasionado discurrir de las palabras sino el del ritmo, al punto que a veces, por conocer aquéllos de antemano los obligados finales de período, les marcan el compás a los oradores y adelantándose a ellos les completan la cadencia a la manera de un coro danzante" (41, 1, 12-17). En relación con este mismo precepto se hallarán abundantes referencias a fuentes latinas —especialmente *Quintiliano*— en Lausberg (1966-1968, § 980 y 981).

(era un hombre)

" " "
" " "
" " "
" " "
" " "

(cláusula)

2 + 3 + 4

Unidades numeradas

- 1) de piel cetrina
- 2) de entrecerrados ojos negros
- 3) de insolente nariz
- 4) de carnosos labios
- 5) de barba azafrañada
- 6) de pecho fuerte
- 7) de andar se-gú-ro y

= 2 sil + 3 sil.

si-len-ció-so

+ 4 sil.

Núm. de Silabas

5	}	marco	2a.	4a.
9			4a.	8a.
7			3a.	6a.
6	}	eje	3a.	5a.
7			2a.	6a.
5	}	marco	2a.	4a.
9			(2a.)	4a.

Como puede comprobarse, las unidades más estrechamente correlacionadas —por la coincidencia en ellas de diversas clases de equivalencias— son respectivamente 1) - 6) y 2) - 7).

1) y 6) son equivalentes no sólo por tener igual número de sílabas (5) y acentos en idéntica posición (en 2a. y 4a. sílabas) sino, además, porque en ambos el sintagma nominal presenta la misma estructura (Sustantivo + Adjetivo) y el sustantivo que lo integra comienza con /p/.

2) y 7) son equivalentes respecto del número de sílabas (9), de la posición de los acentos principales (en 4a. y 8a. sílabas) y de la recurrencia de /s/, que adquiere en 7) un valor próximo al de las aliteraciones quasi-onomatopéyicas tan gustadas por muchos oradores y poetas latinos, con las que se buscaba sugerir ('imitar') un tipo de sonido —o de ausencia de sonido— a que aludían una o más unidades léxicas de la secuencia aliterante (/s/ - /s/ - /s/ etc.: 'incitación a callar' —> 'ruido mínimo' —> 'silencio').

Desde el punto de vista semántico-sintáctico 2) y 7) son sólo parcialmente equivalentes pues si bien sólo en ellos el sustantivo núcleo del sintagma nominal aparece modificado por dos adjetivos en lugar de uno, ambos difieren tanto por la posición de los adjetivos como por el hecho de que en 7) el sustantivo no designa, como en todos los demás casos, una parte del cuerpo (*piel, ojos, nariz, labios, barba, pecho*) sino una acción corporal (*andar*). 7) se aparta, además, de todo el resto por ostentar un rasgo muy apreciado por la retórica clásica que subraya su status de *cláusula* (= parte final del período, que lo 'cierra'): estar integrado por unidades léxicas ordenadas según la ley de los miembros crecientes, esto es, empezando por la de menor extensión y terminando con la de mayor extensión silábica (Cf. Lausberg 1966-68 § 451 y § 951).

Si además se tiene en cuenta que 3) y 5) presentan igual número de sílabas (7) y que, adicionalmente, son equivalentes en el aspecto sintáctico-semántico, con la sola variante de una inversión quiásmica ('atributo' + 'parte del cuerpo' ↷ 'parte del cuerpo' + 'atributo'), se comprueba que 4) es la

única unidad de la secuencia en la que las equivalencias sintáctico-semánticas con otras unidades —especialmente con 3)— no van aparejadas con equivalencias silábicas y/o prosódicas. El hecho de que 4) sea la única unidad rítmica de 6 sílabas y con acentos en 3a. y 5a., la aísla y, a la vez, la releva del resto.

La hipótesis de que el discurso narrativo de Dunraven representa una suerte de ejercicio literario directamente vinculado a su proyecto de epopeya encuentra particular asidero en dos rasgos del relato en los que se manifiestan dos convenciones genéricas verificables en los más variados ejemplares del género —sean éstos 'populares' o 'cultos', antiguos o modernos—, que los poemas homéricos ilustran a cabalidad. Uno de ellos es la inserción, en el relato propiamente dicho, de parlamentos de los personajes sin la mediación de la voz narrativa, a la manera de citas literales⁷. El otro, estrechamente conectado con el anterior, es que dichos parlamentos aparecen por lo común precedidos por expresiones formulísticas performativas del tipo de las contenidas en los siguientes versos del Canto I de la *Iliada*:

Levantándose dijo Aquiles, el de los pies ligeros (v. 58)
Mirándolo con torva faz dijo Aquiles, el de los pies ligeros (v. 148)

Y dirigiéndose a ella le dijo [Aquiles] estas aladas palabras (v. 201)

Su carácter de fórmulas —elaboradas a su vez sobre la base de otras fórmulas de menor longitud— se evidencia en su insistente recurrencia, en los más variados contextos, con un número limitado de variantes. Todos los componentes de semejantes clisés, tales como el nombre del personaje que habla, el atributo caracterizador del personaje, la indicación de una actitud corporal-gestual y/o anímica vinculada al hablar, así como el propio

7. La práctica sistemática de este principio en la *Iliada* y la *Odisea* llevó a Platón (*República*, Libro III, 6-7, 392 d - 394 c 5) y subsecuentemente a Aristóteles (*Poética*, Cap. III, 1448 a 20-24) a caracterizar la epopeya como un género mixto, en el que alternan el relato de acciones verbales y no verbales (*diégesis simple*) con la presentación directa de acciones verbales (*diégesis a través de la mimesis*).

verbum dicendi con o sin objeto interno (o una perífrasis correspondiente), son opcionales. Lo único constante es su posibilidad combinatoria que se actualiza cada vez de modo diferente por la presencia de unos y la ausencia de otros.

El discurso narrativo de Dunraven se muestra respetuoso de las convenciones señaladas, ya que no falta en él una alocución directa del héroe —que a su vez representa un relato autobiográfico dentro del relato—, introducida por una fórmula performativa:

Abenjacán le dijo, de pie, estas o parecidas palabras:
(p. 126)

Lo que hace de esta expresión una fórmula es no sólo el hecho de que esté constituida por componentes típicos (nombre del héroe + *verbum dicendi* + actitud vinculada al hablar⁸ + objeto interno del *verbum dicendi*) sino, además, el que se repita —con las obligadas variantes impuestas por el nuevo contexto— para anunciar un parlamento de uno de los dos personajes de la historia contada por el narrador anónimo del primer nivel:

... tres o cuatro noches después, Unwin citó a Dunraven en una cervecería de Londres y le dijo estas o parecidas palabras: (p. 130).

Más adelante veremos qué consecuencias se derivan, para la interpretación de todo el cuento, de la presencia de una misma fórmula en dos niveles narrativos diferentes. De momento conviene destacar que el extenso parlamento de Abenjacán —a quien se puede caracterizar como narrador-protagonista de un tercer nivel incrustado en el relato del narrador del segundo nivel— ostenta los mismos rasgos connotadores de literaturidad que tipifican el estilo épico-retórico de Dunraven. Inmediatamente después de la primera frase se descubre, en efecto, la tendencia a 'ador-

8. Un nítido testimonio de la ligazón, convencionalizada por los textos épicos, entre *ponerse de pie* y *hablar* se halla en el *Cantar de Mio Cid*, en el que la sola frase *levantarse en pie* es utilizada en cuatro ocasiones para introducir parlamentos a la manera de un *verbum dicendi* (Cf. de Chasca 1967, pp. 213 s.).

nar' el discurso mediante el empleo predominante de un registro verbal bombástico —lo más apartado posible del habla cotidiana— que aparece, además, relevado por equivalencias rítmicas y por su combinación con la prestigiosa figura retórica de la anátesis, centrada aquí en la oposición semántica entre los verbos *mitigar* y *agravar*:

Las culpas que me infaman son tales que aunque yo repitiera durante siglos el Último Nombre de Dios, ello no bastaría a mitigar uno solo de mis tormentos; las culpas que me infaman son tales que aunque yo lo matara con estas manos, ello no agravaría los tormentos que me destina la infinita Justicia (p. 126).

El período transcrito resulta ante todo estilísticamente llamativo por la estructuración paralelística de las dos frases complejas que lo integran. Cada una de ellas constituye un período consecutivo cuya primera parte, la correspondiente a la frase-antecedente, es idéntica en ambas y se destaca del resto por ostentar el esquema rítmico de un decasilabo con acentos en 2a., 6a. y 9a. sílabas:

Las culpas que me infáman son táles
.....
las culpas que me infáman son táles

La segunda parte, la correspondiente a la frase-consecuente, se caracteriza en ambas por la inserción de una frase concesiva introducida por *aunque* inmediatamente después del *que* consecutivo, lo que da como resultado un primer segmento frástico con una configuración sintáctica y rítmica parcialmente equivalente:

que aunque yó repitiéra // duránte siglos (el último nombre de
..... Dios)
que aunque yó lo matára // con éstas mános

Si se deja de lado el objeto directo de la primera de las dos unidades precedentes, se observa que ambas conforman una secuencia rítmica de 12 sílabas dividida en dos hemistiquios de 7 y 5 sílabas que presentan respectivamente acentos en 3a. y 6a. y en 4a. (con uno secundario en 2a.). Además, el segundo hemistiquio

está ocupado en ambos por un sintagma preposicional con valor circunstancial (de tiempo y de instrumento resp.).

El segundo segmento de la segunda parte (el resto de la frase-consecuente interrumpida por la concesiva) comienza en ambas frases complejas con un eco rítmico del primer segmento (un heptasílabo con acentos en 1a., 3a. y 6a.):

éllo nó bastaría
 ~ ~ ~ ~ ~
 éllo nó agravaría

y se prolonga, ya sin ritmo definido, en un segmento final en el que las equivalencias sintáctico-semánticas se vuelven algo más laxas para dar lugar al surgimiento de una quasi-cláusula en la que se manifiesta la tendencia —englobable dentro de la ya mencionada ley de los miembros crecientes (Cf. supra, p. 182)— a cerrar el período con la más extensa de las secuencias correlativas que lo integran:

éllo no bastaría // a mitigar uno solo de mis tormentos

 éllo no agravaría // los tormentos que me destina
 la infinita justicia

O. Dir. _____

O. Dir. _____

En casi todo lo que dice, Abenjacán se muestra un *personaje de epopeya* que habla en conformidad con las convenciones lingüísticas en que se sustentan los poemas homéricos, y que fueron luego acatadas en buena parte de la épica culta occidental. Una de ellas, relevada ya por Aristóteles (*Poética*, Cap. 22, esp. 1458 a 21-23 y 1459 a 8-10) es el uso —más profuso que en otros géneros— de palabras que suenan “extrañas” ya sea por pertenecer a otras variedades dialectales o por haber caído en desuso. Abenjacán se vale, en efecto, de un vocabulario extrañante y mayestático, que alcanza lo ‘sublime’ mediante el apartamiento de las formas coloquiales normales, como es el caso de:

En tierra alguna es desconocido ni nombre (ib.)

o mediante la inserción de cultismos y/o de expresiones arcaizantes que ponen de relieve el parentesco del castellano con su ilustre lengua-madre:

Durante muchos años las despojé, con asistencia de mi primo Zaid, pero Dios oyó mi *clamor* y *sufrió* que se rebelaran. Mis gentes fueron *rotas* y acuchilladas; yo alcancé a huir con el tesoro recaudado en mis años de *expoliación* (ib.).

Como su antecesor latino, *clamor* tiene aquí el sentido técnico-militar de "grito de guerra". En analogía con el verbo latino *pati* que, además de "padecer", puede significar "permitir", *sufrió* es utilizado aquí en la segunda de estas acepciones. De un modo similar, en *rotas* se actualiza el sentido técnico-militar —correspondiente a un registro verbal más bien elevado— que ya tenía su étimo latino *rumpere* (participio: *ruptus, -a, -um*): "desbaratar (un cuerpo de gente armada)"⁹.

Entre los variados rasgos extrañantes que tipifican a esta alocución como exponente del estilo oratorio-solemne propio de los parlamentos de la épica clásica, no podía faltar, asimismo, un tipo de expresión que los antiguos tratados de retórica subsumían en la categoría general de la "derivación" (repetición de una raíz léxica con modificaciones flexivas) dándole a veces el nombre de "figura pleonástica" y que en tiempos modernos fue rebautizada con el nombre "figura etimológica" (Cf. Lausberg, 1966-1968 § 503, y 648, 6 y 1975 § 281); en ella un verbo usualmente intransitivo aparece en combinación con un sustantivo de su misma raíz léxica en función de objeto directo:

el roce de una telaraña en mi carne me había hecho *soñar aquel sueño* (ib.)

Como lo señalé más arriba, el discurso narrativo de Abenjacán, tan impregnado de pathos, se integra sin fisuras en el continuo estilístico del discurso narrativo de Dunraven, que cul-

9. Véanse testimonios de estos usos en el *Diccionario de Autoridades*, s.v.

mina en un largo período —el penúltimo de la serie— en el que se acumulan varios de los recursos poético-retóricos que apartan el relato del registro verbal propio de un texto sin pretensiones estéticas. En él confluyen enfáticas recurrencias léxicas, correlaciones rítmicas más o menos laxas con efecto de eco y estructuras paralelisticas con variaciones, así como la expansión del miembro final a la manera de una cláusula* (ver cuadro).

En violento contraste con la precedente porción textual, el último período se caracteriza por su parquedad y sencillez:

A los pies del hombre había un arca taraceada de nácar; alguien había forzado la cerradura y no quedaba ni una sola moneda (ib.).

Esta aparente falta de rebuscamiento cumple, sin embargo, una función parangonable a la de cualquiera de las complicadas figuras diseminadas a lo largo del texto. Concisión y simplicidad no son aquí producto de una actitud discursiva espontánea o espontaneista sino que constituyen un recurso inscripto en cierto código estético: el final anticlimático que subraya retroactivamente, por su condición de extremo polar inferior, el punto más alto de una curva patética ascendente.

Que nuestro narrador del 2o. nivel no se limita a contar una historia sino que al contarla produce un texto literario de segundo grado —un híbrido de epopeya prosificada y pieza oratoria del género epidíctico o judicial —es puesto explícitamente de relieve por el narrador anónimo del primer nivel, quien intercala, acto seguido, la siguiente reflexión metalingüístico-literaria:

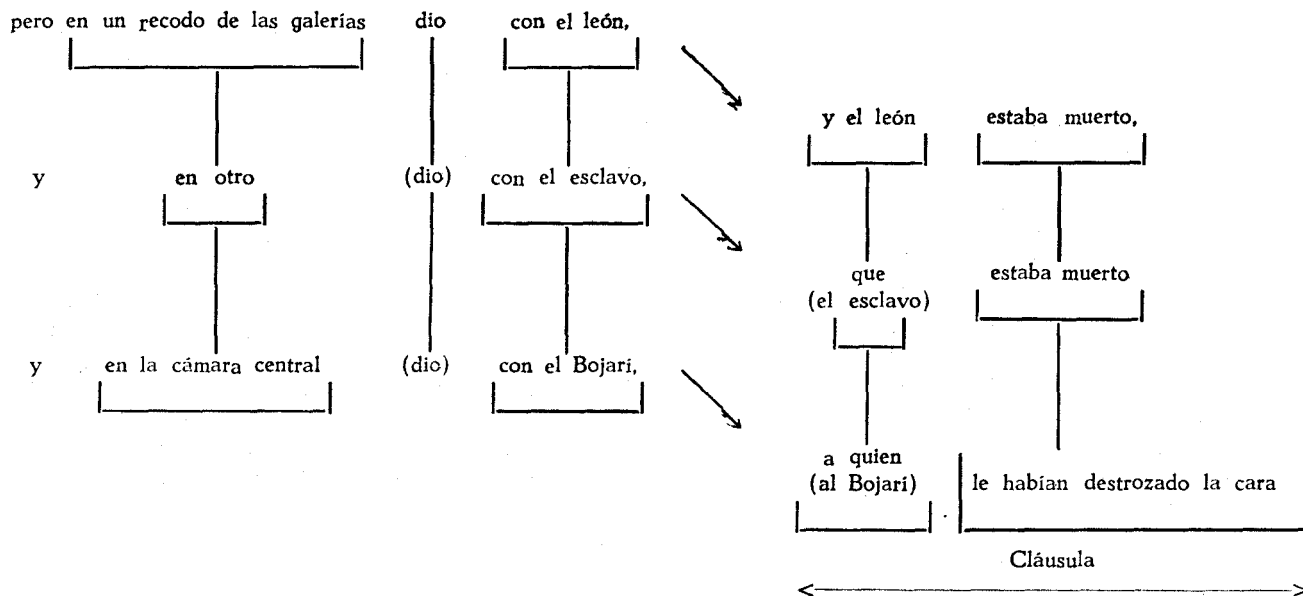
Los períodos finales, agravados de pausas oratorias, querían ser elocuentes; (ib.).

La inmediata caracterización de la actitud evaluativa del narratorio del segundo nivel colabora a subrayar la literaturidad del relato de Dunraven, a la par que sugiere su ficcionalidad:

Unwín adivinó que Dunraven los había emitido muchas veces, con idéntico aplomo y con idéntica ineficacia. (ib)

(*)

El jadeante relato del Bojarí le pareció fantástico,



Unwin no se limita a reconocer la tendencia literaturizante del relato de su amigo sino que la juzga negativamente, como un indicio más de la falsedad de la historia. La sensación de que Dunraven no hace sino repetir, como un experimentado y rutinizado juglar, un pretencioso texto sabido de memoria aparece estrechamente asociada, en el modo 'matemático' de razonamiento de Unwin, a la idea de lo inverosímil, incapaz de persuadir: el *aplomo* resultante de la frecuente repetición de un mismo texto artificiosamente elaborado tendría como inevitable —e indeseable— correlato la *ineficacia* del narrador para convencer de la fidelidad fáctica de lo que cuenta. Es por ello que Unwin pierde todo interés en el relato:

Preguntó, para simular interés:

—¿cómo murieron el león y el esclavo? (ib.)

y que no vacila en tildarlo *de mentira* al responder a una pregunta meramente retórica de Dunraven, con la que éste busca tan sólo aprobación:

—¿No es inexplicable esta historia?

Unwin le respondió, como si pensara en voz alta:

—No sé si es explicable o inexplicable. Sé que es mentira (ib.).

De este modo, asume implícitamente el viejo anatema platónico "los poetas mienten", que reposa en la confusión conceptual de lo literario-ficcional con lo falaz. Esta misma idea subyace en la modificación que de su severo juicio hace Unwin cuando vuelve a encontrarse con su amigo unos días después:

—En Cornwall dije que era mentira la historia que te oí. Los hechos eran ciertos o podían serlo, pero contados como tú los contaste, eran, de modo manifiesto, mentiras (p. 130).

Puesto que acto seguido se dedica a refutar las *mentiras* de la historia de Dunraven señalando errores de razonamiento y oponiendo a la versión *increíble* (p. 132), otra más verosímil, basada en una forma diferente de interrelacionar los mismos hechos, parecería que su alusión a la manera de contar de Dunraven concierne solamente al ordenamiento causal de los sucesos.

Sin embargo, en el trasfondo del mencionado comentario meta-lingüístico-literario del narrador del primer nivel y de su caracterización de la reacción de Unwin como narratario, la expresión *contados como tú los contaste* connota la negación de la naturaleza sólo instrumental de los enunciados narrativos o, lo que es lo mismo, la sospecha —y la concomitante actitud de rechazo— de que Dunraven se limita a repetir un texto por el puro gusto de la producción verbal, un texto emancipado de cualquier relación inmediata con la realidad y que por eso mismo es “ineficaz” frente a todo oyente que lo juzgue por su contenido de verdad sin reparar en la organización del material lingüístico y en las intenciones estéticas que se manifiestan en ella. El *contados como tú los contaste* implica, pues, también, todo el ornato retórico del relato, todas las figuras, todos los tópicos de viejo cuño literario (oratorios y/o épicos) que, como se ha observado ya, colaboran a neutralizar la tendencia autenticadora-testimonial del discurso narrativo y a generar un movimiento anti-tético hacia su literaturización-ficcionalización.

Dentro del universo ficcional del texto titulado “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, la historia narrada por uno de los personajes aparece, en consecuencia, implícitamente *marcada como ficción*: como un relato épico-fantástico incrustado en un relato cuyos protagonistas son (o parecen ser) un poeta y un matemático. Con el paréntesis dubitativo me ubico ahora en la perspectiva del narratario del primer nivel, de esa entidad en este caso tan anónima y con tan tenue densidad de ‘persona’ como la voz narrativa que lo presupone en su discurso.

La duda del narratario —y por su intermedio, la de cualquier lector familiarizado con la poética ficcional borgeana— se suscita a partir del momento en que el narrador del primer nivel introduce un parlamento de uno de sus personajes (Unwin) con una expresión formulística performativa muy similar a aquella con la que el narrador del segundo nivel (Dunraven) introduce el discurso de su ‘héroe’ (Cf. *supra*, p. 184):

... tres o cuatro noches después, citó a Dunraven en una cervecería de Londres y le dijo estas o parecidas palabras (p. 130).

Semejante recurso, por demás extrañante, le quita de pronto, a todo lo referido en el primer nivel, el aire de realidad que parecía tener. Hasta aquí hubiera podido pensarse que la fuente de lenguaje de que dimana el relato de primer grado adjudica a los objetos y hechos de referencia de su discurso el carácter de lo efectivamente existente o acaecido. A partir de este punto, la marca de literaturidad-ficcionalidad connotativamente impresa en lo narrado en el segundo nivel se proyecta, en un sutil juego de ecos verbales y simetrías temáticas, a lo narrado en el primer nivel. Ello se hace particularmente manifiesto en algunas partes del parlamento de Unwin introducido por la fórmula en cuestión. Sorprende, en efecto, que el matemático —tan receloso de florilegios discursivos— comience repentinamente a contaminar su estilo con el del amigo poeta o, peor aún, con el del héroe épico de la historia de su amigo. La esporádica irrupción del registro retórico 'sublime' tan gustosamente cultivado por Dunraven resulta, por ejemplo, llamativa (e incluso chocante) en el siguiente pasaje:

La sabia reflexión que ahora te someto me fue deparada anteanoche, mientras oíamos llover sobre el laberinto y esperábamos que el sueño nos visitara; amonestado y mejorado por ella, opté por olvidar tus absurdidades y pensar en algo sensato (p. 131)¹⁰.

Las expresiones subrayadas son, como puede apreciarse, del mismo tenor de aquéllas que otorgan un halo de distancia mítico-heroica al parlamento de Abenjacán. Uno de los recursos que colaboran a este efecto es, como ya se señaló, el empleo de un vocabulario arcaizante. En este aspecto el término más notorio es *amonestado*: en él no se actualiza el significado de *amonestar* que hoy se conserva más vivo ('reprender') sino aquel otro que en la Edad Media concurría con él ('advertir (sin vituperio)', 'aconse-

10. Igualmente llamativos por su semejanza con las antitesis típicas del estilo de Dunraven son los siguientes períodos, en los que se combinan estrictas equivalencias sintácticas con relaciones antonímicas:

Duerme el visir, de quien sabemos que es un cobarde;
no duerme el rey, de quien sabemos que es un valiente
(p. 132).

Esa noche durmió el rey, el valiente,
y veló Zaid, el cobarde (ib.).

jar', 'animar') y que corresponde al sentido usual del verbo latino del que indirectamente procede (*admonere*: 'poner en la mente de alguien', 'sugerir', 'advertir', 'aconsejar') (Cf. Corominas, DCELC, s.v.). La mayor proximidad respecto del étimo latino queda aquí además sutilmente relevada por el hecho de que la relación contextual con *sueño* suscita la asociación con locuciones tales como *admonitus in somnis* (*Mateo 2, 22*), con la cual se alude a José, quien "avisado en sueños" depone su temor y decide marchar a Galilea.

Al igual que en el parlamento de Abenjacán, no sólo el vocabulario resulta arcaizante sino también cierta manera de interpretación del mundo cuyo medio de expresión natural son frases que desde una perspectiva racionalista se juzgan como meras metáforas: como "personificaciones" de entidades abstractas que ya para Aristóteles cumplían la función de dar vivacidad al discurso "poniendo ante los ojos" lo no perceptible o presentando "en acción" lo que carece de vida (Cf. *Retórica* III, Cap. 11, esp. 1411 b 22 - 1412 a 8). Para ciertas formas de pensamiento mítico-mágico tales frases no son, empero, un modo figurado de hablar sino el único modo posible y apropiado: atribuirle cara al desierto (*le ordené a mi esclavo que vigilara la cara del desierto*, p. 126), presentar al sueño como un visitante nocturno o a una reflexión como una gracia otorgada por fuerzas exteriores a la propia conciencia y, a la vez, como una persona que aconseja, pueden constituir, según las premisas de que se parta, tanto meras convenciones estilísticas como directas manifestaciones de una concepción animista y antropomorfizadora del mundo.

Ahora bien, en un texto literario ficcional no siempre es fácil decidir de cuál de los dos casos se trata; el problema varía, además, según el nivel narrativo desde el cual se lo juzgue. Así, las peculiaridades estilísticas y temáticas del discurso de Abenjacán pueden ser evaluadas, en el interior del nivel correspondiente, como señales de la pertenencia del hablante a un ámbito cultural muy distinto del de su interlocutor, un hombre de mentalidad 'occidental-moderna'. Precisamente, luego de descartar la hipótesis facilista de la locura, el rector Allaby contempla la posibilidad de interpretar el "extravagante relato" del moro con criterios antropológicos:

Quizás tales historias fueran comunes en los arenales egipcios, quizás tales rarezas correspondieran (como los dragones de Plinio) menos a una persona que a una cultura (p. 127)

Sin embargo, en cuanto salimos de este nivel y observamos el relato en cuestión desde el nivel inmediato superior (escepticismo de Unwin respecto de todo lo narrado por su amigo) y, por último, desde el nivel englobante de los dos anteriores (reflexiones metalingüístico-literarias del narrador anónimo), esas mismas peculiaridades aparecen como convenciones literarias utilizadas por Dunraven para darle a su Abenjacán formato de héroe épico.

De un modo análogo, si se examinan los rasgos extrañantes del discurso de Unwin desde el nivel inmediato superior, esto es, a la luz de la expresión formulística introductoria *le dijo estas o parecidas palabras*, dichos rasgos se revelan como otras tantas convenciones literarias de que se vale el narrador anónimo del primer nivel para proyectar sobre Unwin la imagen épica de Abenjacán.

Una de las más interesantes correspondencias entre los dos personajes y sus respectivos discursos radica en el importante rol que juega en ambos casos el motivo del sueño, que a su vez remite a un ilustre topos literario: así como Abenjacán refiere sueños ominosos que para él pertenecen al dominio de la realidad, Unwin declara haber recibido una suerte de revelación y consejo mientras *esperábamos que el sueño nos visitara*, todo lo cual suscita la asociación con el célebre comienzo del Canto Segundo de *La Iliada*, en el que Zeus (que no puede dormir) envía a Agamenón un "sueño funesto" que se detiene "sobre su cabeza" con la apariencia de Néstor y le aconseja atacar Troya sin dilaciones.

La consecuencia inmediata de las correspondencias anotadas es, como ya lo anticipé, la desrealización de todo lo narrado en el cuento. La marca de literaturidad-ficcionalidad se proyecta de nivel a nivel hasta alcanzar el discurso mismo del narrador anónimo en el instante en que éste repite con leves variantes la fórmula épica del discurso narrativo de Dunraven. Si bien esta sorpren-

la caracterización que sigue al nombre de Unwin resulta un eco clarísimo de uno de aquellos célebres hexámetros que inauguran el libro de las *Eglogas*:

nos patriam fugimus: tu Tityre, *lentus in umbra*
formosam resonare doces Amaryllida silvas (*Egl. I, vv.*
4-5)

nosotros huímos de la patria; tú Títiro, *tranquilo en la sombra*, enseñanzas a los bosques a repetir un canto a la bella Amarilis.

La *Egloga I* es el diálogo de dos pastores, Títiro y Melibeo, que, como se ha señalado repetidas veces desde la antigüedad, representan dos figuraciones poéticas del propio Virgilio. Dos momentos de su biografía se proyectan, en un mismo tiempo ficcional, en los dos personajes reunidos en el lugar ameno. Su dolorosa experiencia de pequeño propietario despojado de sus tierras a raíz de las guerras civiles queda artísticamente plasmada en Melibeo; los éxitos y el sentimiento de seguridad del poeta protegido por el emperador Augusto se objetivan en Títiro, quien echado despreocupadamente a la sombra de una encina toca la zampoña y canta las excelencias de su amada.

El hecho de que *lentus* no signifique aquí 'lento' sino 'distendido', 'despreocupado', no es una prueba en contra sino a favor del carácter intencional de la reminiscencia literaria: *lento en la sombra* no quiere ser una traducción de *lentus in umbra* sino un eco en el sentido literal del término. La preferencia otorgada a la equivalencia en el plano del significante cumple la función de suscitar más vivamente el recuerdo del verso modélico y, con él, el del mundo poético-ficcional del que forma parte. Una prueba adicional de que no se trata de una coincidencia fortuita ni, mucho menos, de una deficiente 'traducción' se encuentra en un pasaje de un cuento recientemente publicado por Borges con el título "Las hojas del ciprés"¹¹, en el que el narrador recuerda el

11. El cuento apareció originalmente en *El Clarín* de Buenos Aires y fue reproducido meses después en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, N° 104, agosto de 1979, de donde tomo la cita. Corrijo una errata en el verso latino incluido en ella.

v. 25 de la misma *Egloga I* y reflexiona sobre el significado del adjetivo *lentus* en ese contexto:

El árbol de mi muerte era un ciprés. Sin proponérmelo, repetía la línea famosa: *Quantum lenta solent inter viburna cupressi*.

Recordé que *lenta*, en ese contexto, quiere decir flexible, pero nada tenían de flexibles las hojas de mi árbol. Eran iguales, rígidas y lustrosas y de materia muerta¹².

El cuadro inicial de la *Egloga I* de Virgilio anuncia en forma simbólica lo que un libro de églogas promete al lector: las convenciones del género exigen que el pastor sea fundamentalmente músico-poeta y sólo tangencialmente pastor, lo que da como resultado que el contenido de los poemas bucólicos suela reducirse al 'canto' (= poesía acompañada de música) o, por lo menos, incluya el tema del 'canto'. No deja de ser extraño, por ello mismo, que el narrador anónimo del primer nivel de "Abenjacán el Bojarí..." aplique el *lento en la sombra* a Unwin, el matemático, y no a Dunraven, el poeta, quien representaría el adecuado correlato del Titiro virgiliano. ¿No será ésta una manera de sugerir, además del carácter literario-ficcional de Unwin, la posibilidad de que el matemático y el poeta sean, como Abenjacán y Zaid (y en cierta medida como Titiro y Melibeo), dos figuraciones fantasmales de una misma entidad?

Curiosas simetrías entre las situaciones protagonizadas por todos estos personajes parecen apoyar tal hipótesis. En la égloga

12. La conclusión que saca el narrador fundándose en el significado de *lenta* (la negación de la presuposición de que las hojas del ciprés son flexibles) parecería indicar una confusión en la interpretación del verso evocado, cuyo sentido, que no se puede separar del sentido del verso que lo precede, es el siguiente: "Pero esta ciudad [Roma] eleva tanto su cabeza por encima de las otras, **cuanto suelen elevarse los cipreses sobre los flexibles viburnos**". Como se ve, *lenta* no está referido a las hojas del ciprés —que no parecen caracterizarse por su flexibilidad— sino a los arbustos entre los que descuellan los cipreses. Sin embargo, ello no invalida nada de lo dicho por cuanto el comentario léxico es básicamente correcto y, lo que es más importante, revela la extraordinaria vitalidad del texto virgiliano en la memoria de Borges.

virgiliana Títilo canta tranquilo mientras Melibeo huye angustiado tras haber sido expulsado de sus tierras. La paz del uno y el desasosiego del otro se corresponden con el tranquilo sueño del matemático y la inquieta vigilia del poeta en la noche que pasan ambos en el laberinto, sueño y vigilia que a su vez se corresponden con el reposo de Zaid y el atormentado desvelo de Abenjacán conforme a la versión de Dunraven o con su figura invertida en la versión de Unwin. Obsérvese además que el 'sueño-vigilia' de 'Abenjacán-Zaid' tiene lugar en el desierto, que es el correlato natural del laberinto construido por el hombre, como lo demuestra la historia divulgada por el rector Allaby desde el púlpito para censurar el proyecto del Moro¹³.

Así como la marca de literaturidad-ficcionalidad se proyecta de nivel en nivel e impide discernir en cada uno de los mundos ficcionales respectivos, la realidad de la ficción¹⁴, el postulado fantástico que "descifra" el enigma de la muerte de Abenjacán se refleja especularmente en el relato del nivel superior e instaura la con-fusión integral de personajes y voces narrativas: Abenjacán y Zaid, Unwin y Dunraven, Dunraven y el narrador anónimo del primer nivel aparecen como desdoblamientos fantasmales de entidades igualmente fantasmales e intercambiables entre sí.

Una sutil alusión literaria que se añade a la reminiscencia virgiliana y que, como ésta, connota la unidad en la dualidad, constituye una importante pieza del engranaje proyectivo en virtud del cual el postulado fantástico se erige en la explicación última —a su vez inexplicable— de *todo* lo narrado. Ella se encuentra casi al comienzo del cuento, por lo cual su capacidad connota-

13. "Los dos reyes y los dos laberintos", que remite en nota (p. 135) al mencionado sermón de Allaby, se ubica, pues, dentro del universo ficcional de "Abenjacán el Bojarí...", en un nivel correlativo de aquel al que pertenece el discurso narrativo de Abenjacán. Se trata, en ambos casos, de los relatos de dos personajes de la historia relatada por el narrador del segundo nivel.

14. En sentido estricto, lo que no se puede distinguir claramente es si los componentes de cada nivel (esto es, cada narrador y los objetos y hechos de referencia de su discurso) son parte de una 'realidad' miméticamente constituida en la ficción o tienen un status ficcional dentro de la ficción.

tiva sólo se muestra con nitidez retrospectivamente. Cuando Dunraven comienza a enumerar con excesiva prolijidad las extrañas circunstancias del supuesto crimen, Unwín lo interrumpe con el siguiente comentario:

No multipliques los misterios —le dijo—. Estos deben ser simples. Recuerda la carta robada de Poe, recuerda el cuarto cerrado de Zangwill. (p. 124)

En "La carta robada" de Poe —un relato policial-enigmático con la exigida solución a la vez sorprendente y racional—, el astuto e inescrupuloso ministro que idea una treta casi perfecta para robar y mantener oculta una carta que le da poder absoluto sobre su encumbrada destinataria, es caracterizado como poseedor de una capacidad de raciocinio superior a la de un "simple matemático" por el hecho de ser, además de matemático, poeta:

—Pero ¿es realmente poeta? —pregunté—. Sé que son dos hermanos y que ambos han logrado fama en la literatura. El ministro, según creo, ha escrito un libro muy notable sobre el cálculo diferencial e integral. Es un matemático y no un poeta.

—Se equivoca usted; le conozco muy bien: es poeta y matemático. Como poeta y matemático, ha debido de razonar con exactitud; como simple matemático no hubiese razonado en absoluto, y habría quedado así a merced del prefecto.

(*Narraciones completas*, p. 539)

Pienso que el pasaje transcrito contiene *in nuce* el diseño argumental de lo narrado en el primer nivel de "Abenjacán el Bojarí..." así como el postulado de cuya aplicación resulta la fantastización retroactiva de la historia: la referencia de dos hermanos autores de obras famosas, la conjetura de que el ministro es el matemático (con el supuesto implícito de que el otro es el poeta) y, finalmente, la afirmación refutatoria según la cual el ministro es *poeta y matemático* a la vez, tienen como correlato en el texto de Borges la idea de la existencia de dos amigos aspirantes a la genialidad, el uno como matemático, el otro como poeta, cuyas maneras presumiblemente opuestas de ra-

zonar y expresarse llegan a amalgamarse hasta tal punto que parecen desvanecerse las fronteras de sus respectivas identidades. El reconocimiento de estas relaciones y, en general, el de todas las relaciones existentes entre el universo ficcional de "Abenjacán el Bojarí..." y los universos ficcionales de los textos literarios modélicos a los que él remite (por la vía del 'eco' estilístico o de la alusión directa) es parte sustancial del ejercicio de "imaginación razonada" que Borges propone a sus lectores.

REFERENCIAS

- Aristóteles, *Poética* (Aristotle, *Poetics*, ed. D.W. Lucas, Oxford (Oxford University Press) 1972).
- Aristóteles, *Retórica* (Aristotelis, *Ars Rhetorica*, ed. W.D. Ross, (Oxford University Press) 1959).
- I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris (Larousse) 1974.
- J.L. Borges, *El Aleph*, Buenos Aires (Emecé) 1961.
- J.L. Borges, *Obras completas*, Buenos Aires (Emecé) 1974.
- J.L. Borges, *Prólogos. Con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires (Torres Agüero) 1975.
- C.M. Bowra, *Heldendichtung. Eine vergleichende Phänomenologie der heroischen Poesie aller Völker und Zeiten*, Stuttgart (J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung) 1964.
- E. de Chasca, *El arte juglaresco en el "Cantar de mio Cid"*, Madrid (Gredos) 1967.
- De lo sublime* (Pseudo - Longinos, *Vom Erhabenen* (ed. R. Brandt), Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1966.
- G. Genette, "Discours du récit. Essai de méthode", en *Figures III*, Paris (Seuil) 1972, pp. 67-282.
- R. Jakobson, "La lingüística y la poética", en Th. A. Sebeok, *Estilo del lenguaje*, Madrid (Cátedra) 1974 [1960].
- J. Landwehr, *Text und Fiktion*, München (W. Fink Verlag) 1975.

- H. Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid (Gredos) 1975.
- H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid (Gredos) 1966-1968, Vol. I-III.
- S.R. Levin *Estructuras lingüísticas en poesía*, Madrid (Cátedra) 1974.
- A.B. Lord, *Der Sänger erzählt. Wie ein Epos entsteht*, München (C. Hanser Verlag) 1965.
- U. Oomen, *Linguistische Grundlagen poetischer Texte*, Tübingen (Niemeyer) 1973.
- Platón, *República* (Platonis, Opera, ed. I. Burnet, Tomus IV, Oxford (Oxford University Press) 1962).
- E.A. Poe, *Narraciones completas*, Madrid (Aguilar) 1964.
- R. Posner, "Strukturalismus in der Gedichtinterpretation. Textdeskription und Rezeptionsanalyse am Beispiel von Baudelaires "Les Chats"", en J. Ihwe (ed.) *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Frankfurt am Main (Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag) 1972, Vol. I, pp. 136-178.
- G. Prince, Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique* 14, 1973, pp. 178-196.
- S. Reisz de Rivarola, "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria", *Lexis* III, 2, 1979, pp. 99-170.
- S. Reisz de Rivarola, *Poetische Äquivalenzen. Grundverfahren dichterischer Gestaltung bei Catull*, Amsterdam (Grüner) 1977.
- J.R. Searle, "The logical status of fictional discourse", *New Literary History* VI, 1975, pp. 319-332.
- T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires (Tiempo Contemporáneo) 1972.