

TOMO II

H O M E N A J E

Luis Jaime Cisneros

Capítulo 47



Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú
FONDO EDITORIAL 2002

Homenaje Luis Jaime Cisneros
Tomo II

Editor: Eduardo Hopkins Rodríguez

Diseño de carátula: Gisella Scheuch

Copyright © 2002 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica
del Perú. Plaza Francia 1164, Lima
Telefax: 330-7405. Teléfonos: 330-7410, 330-7411
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Obra Completa rústica:
9972-42-473-1
Tomo II: 9972-42-475-8
D.L. 1501052002 2422

Obra Completa tapa dura:
9972-42-476-6
Tomo II: 9972-42-478-2
D.L. 1501052002 2421

Primera edición: julio de 2002

Derechos reservados, prohibida la reproducción de este libro por cualquier
medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Borges: entre la conjetura y el relato

Eduardo Huarag Álvarez
Pontificia Universidad Católica del Perú

Borges: del ensayo a la narración

BORGES SE INICIÓ EN LA POESÍA Y EL ENSAYO. Sus primeros escritos revelaron algunas de sus preocupaciones que luego serían casi constantes en toda su obra. En 1932 publicó *Discusiones y*, en 1936, *Historia de la eternidad*. Su extraordinaria erudición le permitiría indagar en teorías religiosas y filosóficas sin dejar de lado sus inquietudes estéticas. Ya para entonces, Borges no compartiría la idea de que la literatura debía ser realista y reflejar los problemas lacerantes de la sociedad. Recordemos que, entre 1920 y 1940, en la narrativa latinoamericana predomina el realismo regionalista y agrario. Frente a ello, la narrativa de los escritores del Río de La Plata se orientó hacia la temática de hechos extraordinarios o fantásticos, tal vez siguiendo la vertiente iniciada por Quiroga, ese extraordinario escritor que gustaba de los temas psicológicos y misteriosos. Borges, y después Cortázar, explorarían una modalidad narrativa en la que se debía tomar distancia de la realidad, sumergirse en el imaginario y la conjetura, y dejar abierta la posibilidad simbólica del argumento.

En muchos de sus escritos, Borges se ubica a medio camino entre el ensayo y la narrativa propiamente dicha. En algunos casos, la trama argumental es desplazada por la conjetura o reflexión filosófica. En otros, la trama argumental y la conjetura interactúan. Para el año 1940, ya Borges tiene un prestigio ganado como poeta e intelectual. En 1941 irrumpe en un nuevo género: el cuento. En ese año se publica *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Luego *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1944).

Si juzgamos el cuento a partir del concepto tradicional, es decir, el relato con una trama que se desarrolla en una sucesión narrativa, las obras que presenta Borges pueden caracterizarse como una exploración peculiar. Introducido el lector en el universo ficcional se encontrará ante hechos históricos reelaborados, con autores apócrifos y libros a lo mejor inexistentes. Toda una erudita argumentación con el propósito de desligar al lector de su contexto real, de arrancarlo del

racionalismo en el que navega en la cotidianeidad. Su trabajo no es fácil, sus recursos ponen en práctica lo necesario para ser consistentes, verosímiles y a menudo deslumbrantes; interrogaciones que casi siempre son ventanas que dejan sin respuesta la inquietud cognoscitiva del ser humano.

Los textos de Borges son, muchas veces, comentarios críticos de obras reales o imaginarias, textos con abundante descripción, o disquisiciones reflexivas, conceptuales, que escapan a la idea que tenemos del cuento moderno. Sin embargo, son relatos que atrapan al lector y lo invitan a la reflexión, algunas veces, filosófica. Entonces, lo que sucede es que cuando Borges irrumpen en el género del cuento no se desliga de esos espacios de reflexión, del gusto por la conjetura, la vocación por los hechos insólitos, extraordinarios. La narrativa de Borges significó toda una innovación en un medio en el que los escritores realistas consideraban que era suficiente con develar un tema lacerante. En muchos casos, estos escritores descuidaron la función estética en la estructuración de la trama argumental, o en la exploración de variantes narrativas que pocos escritores se atrevían a realizar. Borges representa la innovación en la narrativa, la ruptura de un paradigma mediante la creación de hechos insólitos, introducción de la conjetura y frecuentes reflexiones metafóricas que derivan en cuestionamientos cognoscitivos.

La conjetura y la disquisición son actividades frecuentes de la inteligencia humana. Estas actividades del pensar se han orientado hacia la filosofía y la teología, en su mayor parte. Borges encuentra la manera de hacerlas parte de la literatura, parte de su narrativa. Para ello modifica las características tradicionales del cuento por un relato que más allá del desarrollo de una trama conduzca el interés del lector hacia las interesantes y siempre sorprendentes disquisiciones. Siguiendo a Sábato, habría que decir que «[...] no busca la verdad sino que discute por el solo placer mental de la discusión y, sobre todo, eso que tanto gusta a un literato como a un sofista: la discusión con palabras, sobre palabras».¹

Alguna vez, Bioy Casares comentó que los cuentos de Borges son «ejercicios de incesante inteligencia [...] destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura». Borges se ubica en el borde. Construye su universo narrativo mediante la combinación de historias reales, la disquisición sobre autores apócri-

¹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral, 1979, p. 70.

fos, espacios extraordinarios, insólitos, que se convierten en laberintos que se van desdoblando al infinito (como negación de la linealidad convencional), desdoblamientos que llegan a los límites fantásticos de la doble opción vivencial y que ponen en duda los límites de la realidad. Los laberintos de sus narraciones son galerías por las que discurre nuestra imaginación. De pronto nos encontramos tan absortos con sus reflexiones que casi nos convencemos de que no somos sino parte del sueño de un Alguien que nos observa, punto omega, al que llegamos luego de hacer largos recorridos por el laberinto. El punto alfa y el punto omega se tocan no para dar respuesta a nuestras inquietudes metafísicas, sino para dejarnos nuevamente con interrogantes. Porque en estas conjeturas acerca de la historia dentro de la historia, realidad fantástica dentro de esa fantástica existencia humana, verdad relativa dentro de una verdad dudosa, caben muchas opciones. «Hacia 1951 —escribe Borges en el penúltimo párrafo de “La otra muerte”— creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real [...]».

Una crónica y un relato yuxtapuestos

«El jardín de los senderos que se bifurcan» es una de los relatos que más se acerca a los convencionalismos del género cuento. El relato argumental se inicia con un dato supuestamente histórico, verosímil, lo que se refuerza con la alusión a la obra consultada, el autor y fechas precisas:

En la página 22 de la *Historia de la Guerra Europea*, de Lidell Hart, se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas (apoyada por mil cuatrocientas piezas de artillería) contra la línea Serre-Montauban había sido planeada para el veinticuatro de julio de 1916 y debió postergarse hasta la mañana del día 29.

Esta referencia histórica tiene la intención de sugerir al lector que el relato argumental tiene un marco de veracidad, como acontecimiento «efectivamente sucedido». Además, la fecha en que suceden los hechos efectivamente corresponde al período de la Primera Guerra Mundial.

Sin embargo, esta regla de juego inicial no se mantiene. Pronto el narrador nos informa que en el testimonio que se lee «Faltan las dos

páginas iniciales». Por tanto, la historia no está completa. Se ha abierto una brecha para el desarrollo del imaginario. Faltan las páginas iniciales de la declaración del doctor Yu T'sun. Del gran relato que podía haber seguido por el camino de la crónica genérica con un narrador distante de los hechos, hemos pasado a la referencia de un personaje que pasa a convertirse en narrador-personaje. Yu T'sun ofrece entonces su testimonio. De esta manera, el autor nos ubica ahora en otro relato.

Esta es una de las características de la narrativa de Borges: la del relato dentro de otro relato, o, dicho de otro modo, la particularidad de superponer una historia sobre otra historia. Es que la idea del laberinto, tan recurrente en Borges, no alude únicamente a espacios infinitos. La idea del laberinto se hace patente desde el instante mismo en que el narrador nos modifica la percepción del hecho narrado, y nos conduce a esa otra galería de observación.

Por el testimonio sabemos que Richard Madden era un irlandés al servicio de Inglaterra, que había capturado a Runeberg, agente o espía al servicio de Alemania. Yu T'sun lo supo porque cuando llamó a Runeberg, Madden respondió a la llamada. Desde ese instante, Yu T'sun sabe que Madden estará tras él para capturarlo y matarlo. En medio de sus divagaciones, Yu T'sun guarda un secreto significativo: «El nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre». Este dato activa el interés por continuar con la lectura de la narración. Por otro lado, como se encuentran en plena guerra, Yu T'sun sabe que este dato puede ser muy valioso y desea que la información llegue a conocimiento de su jefe, en Alemania. «Si mi boca, antes de que la deshiciera un balazo, pudiera gritar ese nombre de modo que lo oyeran en Alemania [...]». Pero, ¿cómo hacer llegar la información? ¿Cómo hacer para que el jefe alemán se entere dónde se encuentra la artillería inglesa a fin de que pueda efectuar el ataque? Hojeó la guía telefónica y encontró el nombre de la persona, el nombre que de convertirse en noticia podría ser la clave que desea comunicar al jefe alemán. Con esta alternativa, Yu T'sun decide visitar a la persona del nombre clave. Se fue a la estación y tomó el tren. Partió en el momento que un hombre llegaba corriendo. Aquel hombre que no alcanza a subir era Richard Madden. Esta secuencia, por los hechos que se refieren, acelera la acción narrativa.

El tren se detuvo en Ashgrove y cuando bajó, un niño le preguntó si acaso iba a casa del doctor Stephen Albert. Otro le explicó que podría llegar a la casa «si toma ese camino a la izquierda y en cada

encrucijada del camino dobla a la izquierda». No le fue difícil asociar que mediante este procedimiento se descubriría el laberinto. Por otro lado, el narrador-personaje entiende de laberintos por ser biznieto de Ts'ui Pen que edificó un laberinto «en el que se perdieran todos los hombres».

Es importante observar que a estas alturas del relato, nos encontramos tan encandilados con la trama narrativa que poco importa si la historia fue efectivamente real. Los elementos de la trama han sido ya expuestos y estaremos pendientes por saber si el espía al servicio de Alemania llega, o no, a comunicar esa información secreta. Es decir, aun cuando se ha partido de un discurso con apariencia de crónica, se ha superpuesto una narración que resulta interesante por su trama.

El laberinto, la conjetura inserta en la narración

Mientras Yu T'sun se desplaza por el camino laberíntico que le han indicado (siempre doblando a la izquierda) para poder llegar a la casa de Stephen Albert, imaginó cómo pudo haber sido el laberinto de Ts'ui Pen. Y entonces la narración da paso a la conjetura cosmológica:

[...] lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos ...

Obsérvese que el laberinto es concebido como espacio inviolado, es decir, algo que no ha sido develado, descubierto. Pero a la vez se le describe como perfecto, lo cual hace alusión a un estado ideal de la forma. No es casual, creemos, que se le ubique en la cumbre de una montaña. No se ubica en el mismo nivel del espacio terrestre, mundo de la cotidianidad. El lugar superior, el recinto del altar, se relaciona con la espiritualidad. No es casual que muchos templos se erigieran en una montaña. Los recintos sagrados, como las pirámides egipcias, se orientan hacia lo alto, lugar del Absoluto.

El laberinto también abarcará el tiempo y toda la realidad cosmológica.

Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros.

Se trata, pues, de un espacio complejo, sinuoso, que se extiende hacia otros laberintos y así, en forma creciente, hacia el infinito, abarcando la temporalidad, no en forma lineal, convencional, ni proyectándose del presente real, inmediato, hacia el futuro. Este laberinto abarcará la totalidad, puesto que comprende el pasado y el futuro. El laberinto no es solo símbolo de un espacio de lo inexplicable, del infinito, es también el camino a la eternidad, el tiempo cosmogónico que está más allá del pasado y el futuro.

El enlace de la conjetura del laberinto con la resolución del hecho narrado

Finalmente, Yu T'sun se encontró ante un portón herrumbrado. Albert lo acogió con interés porque creyó que aquel personaje venía a ver el jardín de senderos que se bifurcan. Yu T'sun le dijo entonces que aquello era obra de sus antepasados. Se sentaron a conversar porque Yu T'sun se acordó que Richard Madden no llegaría al lugar antes de una hora. Por tanto, cualquier determinación irrevocable podía esperar. De paso, se puede observar que al suspender cualquier determinación se suspende también el desarrollo de la trama narrativa. Se abre el espacio para la conjetura, la meditación, o la exploración de la subjetividad del personaje.

Al ingresar a la explicación de el jardín de los senderos que se bifurcan, lo que hasta ese momento parecía ser nada más que una conjetura interesante, empieza a encontrar relación con la trama misma de la narración. Hasta ese instante, el narrador-personaje no entiende aún la trascendencia del laberinto y lo encuentra absurdo. Es entonces que Stephen Albert le explica que se trata de un laberinto de símbolos y que el laberinto se asocia a lo infinito. El fragmento de la carta decía: «Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan». Para Stephen Albert, la referencia de los jardines se refiere a la novela y aquello de los varios porvenires implicaría la imagen de la bifurcación en el tiempo y no en el espacio. Se trataría de tiempos que se bifurcan en la extensión y proliferan. Sería algo así como las varias opciones de acción que encuentra el escritor

en el desarrollo de la narración. Cada desenlace es el punto de partida para otras bifurcaciones.

Si trasladamos esta situación a los hechos humanos, es posible que en algún momento (siempre dentro de las opciones hipotéticas), los dos sean amigos, pero en otro instante sean enemigos. Mientras se comenta acerca de la simbología del jardín, se hace referencia a los personajes. «Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir». Esta frase, leída como parte de un texto, se relaciona luego con la situación real y concreta en la que se encuentran. Por eso, la narración motiva la situación subjetiva del narrador-personaje: «Sentí a mi alrededor y en mi oscuro cuerpo una invisible, intangible, pululación». Este fragmento del relato cumple la función de un anuncio, el anticipo de una posible acción.

Es importante comentar que para Stephen Albert no es inverosímil que una persona abandone todo para dedicarse por 13 años a escribir una novela acerca del laberinto. Los contemporáneos reconocen que el tal Ts'ui Pen tuvo aficiones metafísicas, místicas. La controversia filosófica usurpa buena parte de su novela. Es curioso observar que las aficiones de este personaje coinciden con las aficiones del Borges narrador, aficionado a la literatura, pero también con preocupaciones filosóficas y metafísicas.

Finalmente, Stephen Albert considera que aquel jardín de senderos que se bifurcan es una imagen del universo que trata acerca del tiempo, palabra que extrañamente no menciona en toda la obra. Para Ts'ui Pen, a diferencia del tiempo lineal que prevalece en el mundo occidental, el tiempo es una infinita serie de tiempos, una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Ahora bien, este tiempo no es un abstracto creado por la conjetura, por la mente humana. Este tiempo que se proyecta *ad infinitum* por caminos convergentes y divergentes es una versión simbólica, una explicación simbólica de lo que es la realidad, la historia de la humanidad, el ser y el devenir del hombre. Podemos deducir, entonces, que el orden es una invención cultural. La cultura ha creado una concepción arbitraria de orden. La realidad no se sujeta a esa concepción, es laberíntica y todo lo que hizo Ts'ui Pen es tratar de recrear esa concepción del tiempo y proponer su planteamiento.

Es interesante observar que luego de reconocer que en esta concepción los hechos nos pueden llevar a una convergencia o divergencia, a la amistad o enemistad, Yu T'sun sale con una explicación lineal y

occidental para decir «En todos yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts'ui Pen», lo cual Stephen Albert rectifica, porque no es una explicación laberíntica: «No en todos». Más aun, le recuerda que en unos de esos tiempos es su enemigo. Esta declaración hace volver la conjetura hacia la narración, al propósito por el cual Yu T'sun realiza la visita a Albert. Recordemos que Yu T'sun va a visitar a Stephen Albert para solucionar la forma de transmitir un mensaje a su jefe alemán antes que llegue Richard Madden.

En ese momento crucial y decisivo, Yu T'sun volvió a sentir la pululación que sacude su interioridad. La misma sensación interior que lo invadió cuando leía la frase «Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir».

Es el momento en que Yu T'sun vuelve a recordar su misión fundamental. El tiempo apremia. Mirando hacia afuera observó que un hombre fuerte avanzaba hacia ese lugar: era Richard Madden. Yu T'sun buscó un motivo y aprovechó que Stephen Albert le dio la espalda. En ese instante disparó. Richard Madden llegó al lugar luego del disparo y apresó a Yu T'sun. Yu T'sun fue condenado a la horca. El incidente, sin embargo, permitió que Yu T'sun cumpliera su objetivo: comunicar a Berlín el secreto nombre de la ciudad que se debía atacar. Tiempo después, Yu T'sun leyó en un periódico que la ciudad había sido bombardeada, de lo que se deduce que el servicio de espionaje había logrado descifrar el mensaje: la ciudad que se debía bombardear se llamaba Albert.

El desenlace ha sido inesperado, como es frecuente en los cuentos magistrales. Desde la perspectiva de la narración, toda la conjetura sobre el jardín de los senderos que se bifurcan aparentemente era nada más que un distractor, que ha mantenido el suspenso y dilató la resolución de la trama. Sin embargo, si asociamos la insólita determinación, la muerte de Stephen Albert por el hecho de llamarse Albert, con la idea de los laberintos infinitos que se proyectan en forma convergente y divergente, veremos que es comprensible y coherente que suceda lo acontecido. Estaba dentro de lo posible, desde la perspectiva de las reglas del laberinto. Al salirse de la trama y plantear una conjetura, además, Borges ha enriquecido nuestra percepción de la realidad.

Convergencia entre la función narrativa y la función conjetural

Es interesante observar que un psicólogo como Stephen Albert ha dedicado años al estudio del laberinto para concluir que es una expresión simbólica acerca de la idea del tiempo de Ts'ui Pen y su cosmogonía. Pero he aquí que la historia lo ubica ante un descendiente del famoso Ts'ui Pen. Los hechos del relato nos muestran a un Yu T'sun con la necesidad de comunicar una palabra, un nombre al mando militar alemán. Por extraña coincidencia, o porque así estaba previsto en las opciones del laberinto, Stephen Albert está allí y debe ser sacrificado para que aquel espía oriental cumpla su objetivo. El laberinto es un misterio que termina devorando a su mejor intérprete. Ironía del destino.

La habilidad narrativa le permite a Borges enhebrar la trama argumental con las reflexiones de su conjetura. Por un lado, revela su dominio en la narración misma, en el desarrollo de la trama con la presentación del conflicto, el manejo del suspenso y un desenlace inesperado. Pero, por otro lado, su dominio del ensayo le permite realizar conjeturas consistentes acerca de los laberintos. Por una parte, la fruición del lector se verá satisfecha en el arte de contar el cuento, en el dominio para mantener el interés durante el desarrollo de la trama. Pero, por otra parte, el autor ha introducido al lector en la meditación sobre la realidad y la idea del tiempo a través de sus reflexiones sobre el laberinto. La estrategia del relato, pues, es distinta a la del cuento convencional y quedará en el lector como inquietud más allá del goce estético que le ofrece la trama.

Otra conjetura que devora al personaje

En el cuento «La muerte y la brújula» (*Artificios*, 1944), la conjetura aparece no como una digresión, sino como un texto estrechamente ligado con los motivos del homicidio. Efectivamente, Erick Lönnrot quería averiguar la identidad del asesino del judío Yarmolinsky, cosa que no logró con la anticipación debida. El crimen de Yarmolinsky se produce aparentemente por robo. El judío poseía «los mejores zafiros de mundo». A Lönnrot, sin embargo, esta explicación no lo satisface: «Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis».

Para ahondar en el misterio y como dándole la razón a Lönnrot se encuentra la frase: «La primera letra del Nombre ha sido articulada». Luego se produce otro homicidio, una puñalada en el pecho había matado a Azevedo. Y la frase que apareció decía: «La segunda letra del Nombre ha sido articulada». En el tercer crimen, la víctima fue Gryphius y la frase decía: «La última letra del Nombre ha sido articulada».

Una noche de marzo, el comisario recibió un sobre en el que le explicaban que ya no se cometerían más crímenes, «los vértices perfectos de un triángulo equilátero y místico» ya se habían formado con la realización de los crímenes. Lönnrot lee el documento y considera que los tres lugares eran equidistantes. Y aquí se formula la primera conjetura explicativa: «Simetría en el tiempo (3 de diciembre, 3 de enero, 3 de febrero); simetría en el espacio, también [...]».

Sin embargo, la palabra *Tetragramaton* le hace pensar que se produciría un cuarto crimen. Lönnrot va en busca del homicida. Ambos se encuentran, y Scharlach consigue maniatarlo. Recién entonces le explica algo inaudito: le había ido dejando pistas para que Lönnrot supiera que habría un cuarto homicidio. Y la conjetura se sigue explicando: «Un prodigio en el Norte, otros en el Este y en el Oeste, reclaman un cuarto prodigio en el Sur, en el Tetragramaton —el Nombre de Dios, JHVH— consta de cuatro letras».

Pero Lönnrot era un personaje analítico, conocedor de la cultura judía y griega, así que se aventuró a plantear otra conjetura, tal vez como otro desafío a la inteligencia o con la esperanza de no ser asesinado:

En su laberinto sobran tres líneas ... Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta ... Scharlach, cuando en otro avatar usted me de caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos, aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le roy.

Scharlach lo había estado escuchando atento. Hábil y analítico, como él, le dará una respuesta: «Para la otra vez que lo mate ... le prometo ese laberinto». Y es así que inevitablemente procede a matarlo.

Así como la conjetura en la crónica policial de «El jardín de los senderos que se bifurcan» supone una inserción, aquí también la captura de un asesino, la arquitectura de la trama, termina relacionán-

dose de modo magistral con la conjetura. En este caso, la conjetura se articuló a través de varias hipótesis: primero fue la conjetura del triángulo equilátero; luego la del Tetragrámaton; y, finalmente, la otra, la del laberinto griego, del cual no podrá escapar. Como se observa, el intérprete del laberinto, el decodificador, termina fatalmente atrapado y no podrá eludir la muerte. El lugar de anticiparse al cuarto homicidio, va al encuentro de su propia muerte.

La conjetura en el centro de otra trama narrativa

En el cuento «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» (*El Aleph*, 1949), Dunraven y Unwin están en Carnawall y especulan acerca de la muerte de Abenjacán, el Bojarí.

Hará un cuarto de siglo—duo Dunraven—que Abenjacán el Bojarí, caudillo o rey de no sé qué tribu milótica, murió en la cámara central de esa casa a manos de su primo Zaid. Al cabo de los años, las circunstancias de su muerte siguen oscuras.

Esta declaración de Dunraven es el inicio para la develación del misterio.

Para crear más interés en la narración se comentarán situaciones inexplicables:

En primer lugar esa casa es un laberinto. En segundo lugar, la vigilaban un esclavo y un león. En tercer lugar, se desvaneció un tesoro secreto. En cuarto lugar, el asesino estaba muerto cuando el asesinato ocurrió.

Con esta explicación, el narrador deja la muerte en el ámbito del misterio. A partir de ello se puede aventurar conjeturas. Lo importante es que más que acciones sucesivas, como ocurre en el cuento convencional, aquí lo que pasará a constituirse en el centro de la trama narrativa será la sucesión de conjeturas sobre la muerte. Un desafío y un entretenimiento intelectual.

Como en los casos anteriores, las conjeturas van ligadas a la idea del laberinto:

Empezaré por la mayor mentira de todas, por el laberinto increíble. Un fugitivo no se oculta en un laberinto sobre un alto lugar de la costa, un

laberinto carmesí que avistan desde lejos los marineros. No precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es.

Y es que el laberinto no es nada más que un espacio intrincado y caprichoso al que se puede llegar doblando siempre a la izquierda. El laberinto, sin embargo, no es un ente distante a la realidad humana, no es una maqueta expuesta a nuestra observación. El problema es que el laberinto se relaciona con el universo en el que estamos instalados.

Ahora bien, respecto de cómo sucedió realmente la muerte de Abenjacán se aventura una hipótesis:

El Bojarí soñó con una red. El rey vencido y el visir y el esclavo huyen por el desierto con un tesoro. Se refugian en una tumba. Duerme el visir de quien sabemos que es un cobarde, no duerme el rey, de quien sabemos que es un valiente. El rey para no compartir el tesoro con el visir, lo mata de una cuchillada; su sombra lo amenaza con un sueño, noches después.

Toda hipótesis es una presunción. De modo que, así como se formula una, se podría exponer otras. Lo importante es observar, en cada caso, la coherencia lógica de cada hipótesis.

Según la segunda hipótesis, «Esa noche durmió el rey, el valiente, y veló Zaíd, el cobarde». Siguiendo con el relato, se sustrae el tesoro a fin de atraer al Bojarí y matarlo. El Bojarí lo irá a buscar y caerá en la trampa. Abenjacán irá a Inglaterra y cuando ingresa por la puerta del laberinto, será muerto. «El esclavo mataría al león y otro balazo mataría al esclavo. Luego Zaid deshizo las tres caras con una piedra». Juego de roles y personajes en el que las hipótesis son parte de ese laberinto. La deducción racional misma se afana en un sustento coherente e ignora lo insólito. Pero lo insólito existe y nos sorprende cuando se presenta.

La conjetura final en el cuento nos vuelve hacia una situación que escapa de lo cotidiano. Deducción analítica y acuciosa de Borges, que hace de sus conjeturas un reto a la imaginación y la capacidad reflexiva del lector. Se podría creer que se trataba de un homicidio que tuvo por motivación la codicia o la ambición. Explicación comprensible. Pero como el narrador va siempre más allá de las razones cotidianas, explicará que se trataba de un asesino enredado en el juego de roles: «Fue un vagabundo que, antes de ser nadie en la muerte, recordaría haber sido un rey o haber fingido ser un rey, algún día».

Es un caso absurdo en el que el asesino espera trascender por la muerte que provoca. Dicha opción no es la que esperaba el lector. Nuevamente, entonces, la sorpresa.

Como se puede apreciar, el arte narrativo de Borges no se interesa por la trama en sí, como podría ocurrir en el cuento convencional. Al parecer:

Lo atrae lo que la inteligencia posee de móvil, de bipolar, de ajedrecístico: juguetón, inteligente y curioso, le atraen las sofisticuerías, lo subyuga la hipótesis de que todos pueden tener razón o, mejor todavía, que nadie verdaderamente la tiene.²

Borges transgrede, violenta, la estructura convencional del cuento. Reformula la naturaleza del relato introduciendo sus conjeturas. Y lo hace de tal manera, que sus relatos no dejan de cumplir con lo fundamental del relato: la composición narrativa, la sucesión de hechos, la trama y el desenlace. Pero no olvidemos tampoco que el desarrollo de la conjetura es, más que un entretenimiento intelectual, la puerta pequeña a través de la que podemos ingresar al mundo de la reflexión sobre lo inexplicable, la conciencia mítica, los infinitos, los misterios y lo absurdos de la condición humana.

Bibliografía

ALAZRAKI, Jaime

1974 *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1974.

1977 *Versiones. Inversiones. Reversiones: el espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos, 1977.

BORGES, Jorge Luis

1983 *Obras completas*. Madrid: Alianza, Emecé, 1983.

BORGES, Jorge Luis y Adolfo BIOY CASARES

1975 *El libro del cielo y del infierno*. Buenos Aires: Sur, 1975.

SÁBATO, Ernesto

1979 *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral, 1979.

² Ib., l. cit.