

Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 8, Diciembre 1999

La desocultación del artificio en "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", de Borges, *La pesquisa*, de Saer y *Citas de un día*, de Jitrik

Myrna Solotorevsky

pp. 7-11

La desocultación del artificio en “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, de Borges, *La pesquisa*, de Saer y Citas de un día, de Jitrik

Myrna Solotorevsky

EL desenmascaramiento de la artificialidad no es un rasgo privativo de la estética postmoderna, pero resulta especialmente enfatizado en ella, al estar animado por un fuerte rechazo a la ilusión mimética y una notoria intención de ruptura. Los textos que obedecen a dicha estética se complacen así en presentarse como ficticios (imaginarios) y como facticios (artificiales), para lo cual recurren a determinadas estrategias y procedimientos.

Me propongo analizar y comparar los “connotadores de desenmascaramiento” advertibles en los tres textos señalados¹. Cabe desde ya destacar que los tres se basan en un mismo modelo paraliterario, el texto detectivesco tradicional, que ellos subvierten.

En “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, asistimos a la construcción misma del relato mediante la superposición de capas conjeturales a las que convencionalmente se les va atribuyendo categoría de verdad. Ello ocurre mediante el diálogo de dos amigos: Dunraven (poeta potencial) y Unwin (matemático), a quienes la estimativa textual valora de modo extremadamente positivo: “Ambos –¿será preciso

que lo diga? Eran jóvenes, distraídos y apasionados” (Borges 1967, p. 123)². Es decir, estos personajes tienen la disponibilidad necesaria para dedicarse a una tarea que implicará la construcción-deconstrucción-construcción de una historia.

El relato concierne –como corresponde a un texto detectivesco– a un enigma, al que ya apunta el título: las circunstancias de la muerte de Abenjacán a manos de su primo Zaid. El primer destinador del relato es el poeta, y a través de su discurso se enfatiza ya la mediatización con que conocemos el mundo configurado:

–Respecto de un diálogo entre Abenjacán y el rector Allaby, diálogo aparentemente fundamental para comprender a Abenjacán, y cuyo discurso aparece entre comillas como si se tratara de una citación textual, se sabe que recién años después de acaecido dicho diálogo, Allaby declaró a las autoridades la substancia del mismo y, según informa Dunraven a Unwin: “Abenjacán le dijo de pie, **estas o parecidas palabras**” (p. 126) [El énfasis es mío]. La literalidad del seductor discurso de Abenjacán –seductor en cuanto a que no obstante la explícita advertencia,

Doctorada en la Universidad de Chile, es Full Professor en el Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén, del cual es actualmente directora. Ha escrito: **José Donoso: incursiones en su producción novelesca** (1983); **Literatura – Paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa** (1988); **La relación mundo-escritura: Reinaldo Arenas, Juan José Saer y Juan Carlos Martini** (1993), y numerosos artículos sobre literatura latinoamericana contemporánea.

1 Entiendo “connotador de desenmascaramiento” como un tipo de connotador de escrituralidad, el que opongo, por su función, a un connotador de mimesis. He desarrollado este tema en Solotorevsky (1993).

2 En adelante ocuparé la misma edición y señalaré el número de la página junto al texto citado.

el lector tenderá a creer en él— es así patentizada como ilusoria.

—Al describir el velero *Rose of Sharon*, en el que habría llegado el fantasma de Zaid, afirma Dunraven:

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) [El énfasis es mío].

Pero Unwin anulará el relato de Dunraven, al responder a la ingenua pregunta de este último: “¿No es inexplicable esta historia?”, con la siguiente afirmación: “—No sé si es explicable o inexplicable. Sé que es mentira” (p. 129).

Tres o cuatro noches después, Unwin, convencido de haber descifrado el enigma, cita a Dunraven en una cafetería en Londres y expone su captación de los hechos, configurando una nueva metadiégesis que corrige a la anterior; la actual es calificada por él mismo no como “verdadera” sino como meramente “sensata”. Cabe destacar que, análogamente a lo que ha hecho antes con el discurso del supuesto Abenjacán, el texto tampoco ahora transmite literalmente el discurso de Unwin, sino afirma: “y le dijo estas o parecidas palabras” (p. 130). Unwin afirma que Abenjacán no era tal sino Zaid, que el laberinto no había sido construido con el propósito de defender sino de atraer. Lo conjetural sigue siendo subrayado en esta versión: Zaid “quizá jugó con el puñal” (p. 132) cuando pensó en matar a Abenjacán; cuando Unwin quiere referir cómo Zaid mató a Abenjacán, dice: “no sé si de un balazo” (p. 133); la muerte del león y del esclavo son descritas mediante verbos en condicional: “El esclavo mataría al león y otro balazo mataría al esclavo” (p. 133).

Dunraven explícitamente acepta la versión de Unwin, otorgándole categoría de verdad —lo cual hace, también, el lector virtual del relato de Borges— y sólo opone una objeción:

Lo que me resisto a admitir es la conjetura de que una porción del tesoro quedara en el Sudán [...].

Tendríamos así a Abenjacán atravesando el mar para reclamar un tesoro dilapidado” (p. 134).

Unwin acepta el planteamiento de Dunraven, que queda asumido como verdadero, es decir se plasma en mundo, pero a su vez objeta:

—Dilapidado, no [...]. Invertido en armar en tierra de infieles una gran trampa circular de ladrillo destinada a apresarlo y aniquilarlo. 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 *fué* [sic] *Abenjacán* (p. 134).

Llama la atención el enunciado condicional de Unwin: “si tu conjetura es correcta”, el cual pareciera inclusive impregnado de un temple irónico, pues a esta conjetura como a las otras se les otorga categoría de verdad, lo que corresponde a un principio constructivo del texto. Lo que digo resulta corroborado en virtud de la última afirmación del relato, la que corresponde al poeta, Dunraven, afirmación que asume las versiones que han sido aceptadas en el proceso de construcción de la historia y, llevando a un plano poético la conclusión de Unwin, configura con tono sentencioso, un final que resuena como portador de verdad:

—Sí —confirmó Dunraven—. *Fué* [sic] un vagabundo que, antes de ser nadie en la muerte, recordaría haber sido un rey o haber fingido ser un rey, algún día (p. 134).

El relato supera así posibles desestabilizaciones y corresponde a lo que entiendo como una **estética de la totalidad**³. La verdad que en él emerge a partir del entrelazamiento conjetural es una excelente demostración de la verdad inherente a la ficción, como condición necesaria para que ésta se cumpla como tal⁴.

A la luz de lo expuesto, el título del relato corresponde a una interesante categoría, que denominaré: “título mentiroso o falsificador”: Abenjacán no fue muerto en su laberinto sino en el laberinto de Zaid.

En *La pesquisa*, Pichón, el narrador homodiegético, intradiegético, manifiesta, como es habitual en la convención detectivesca, el deseo de que su relato

3 Opongo la “estética de la totalidad” a la “estética de la descentralización o de la fragmentación”, siendo la diferencia que postulo entre ambas, la presencia de un centro organizador, estabilizador, en el caso de la primera, y la ausencia de dicho centro en el caso de la segunda.

4 “Atribuir verdad a una frase dando crédito al hablante, es proyectar en imagen un aspecto del mundo [...]. Este juego culto (de muy seria trascendencia) de proyectar mundos en imagen narrativa, necesita, como exigencia de una quasimecánica de la ‘ilusión’, dar crédito irrestringido al narrador. Si no se observara esta regla del juego, no hay **objeto**. Por cierto que esto se **finge** con conciencia más o menos clara de tal artificio de la fantasía, con distancia irónica. En rigor, una entrega irónica de fe tan ilimitada sólo es posible porque está presidida por la conciencia de lo narrado como ficticio. En esto se evidencia que el carácter ficticio del objeto narrado, como condición de una irónica credulidad sin reservas, es el medio para una imagen narrativa no inhibida: la literatura en sentido estricto encuentra en la ficción su posibilidad”, Martínez Bonati 1960, pp. 56 y s.

sea captado como verídico: “quiero que sepan desde ya que este relato es verídico” (Saer 1994, p. 11)⁵. Pero subvirtiendo la convención, el narrador ironiza luego ese aserto, declarando:

Desde el principio nomás he tenido la prudencia, por no decir la cortesía, de presentar estadísticas con el fin de probarles la veracidad de mi relato, pero confieso que a mi modo de ver ese protocolo es superfluo, ya que por el solo hecho de existir todo relato es verídico (p. 22).

La última afirmación citada: “por el solo hecho de existir todo relato es verídico”, explicita el principio teórico al que me refiriera a partir del relato de Borges: la verdad es inherente a la ficción. En cuanto a las estadísticas, la novela de Saer se refiere a ellas con un temple profundamente irónico, lo que se entiende por ser la asunción de la relatividad del conocimiento, un principio constructivo del texto.

La omnisciencia de que hace gala Pichón al dar a conocer la interioridad de Morvan es una proclamación de artificio o inverosimilitud, de lo cual Pichón es consciente y lo cual él pretende justificar mediante una actitud escéptica respecto de todo conocimiento:

Ustedes se deben estar preguntando, tal como los conozco, qué posición ocupo yo en este relato, que parezco saber de los hechos más de lo que muestran a primera vista y hablo de ellos y los transmito con la movilidad y la ubicuidad de quien posee una conciencia múltiple y omnipresente, pero quiero hacerles notar que lo que estamos percibiendo en este momento es tan fragmentario como lo que yo sé de lo que les estoy refiriendo (p. 22)

Más adelante, en la diégesis, se confrontarán dos conceptos: “la verdad de la experiencia” y “la verdad de la ficción”, ello a la luz de la novela *En las tiendas griegas*, microtexto introducido en el texto mayor y

que constituye una construcción en abismo del código, en cuanto a que explicita y encomia los rasgos del código que impera en *La pesquisa*. En dicha novela hay dos protagonistas: el Soldado Viejo y el Soldado Joven; la situación de ambos permite mostrar la relatividad del conocimiento, la inexistencia de “una realidad”: el Soldado Joven, quien acaba de llegar de Esparta, es el que más sabe de la Guerra de Troya; el Soldado Viejo, quien está en el escenario de los

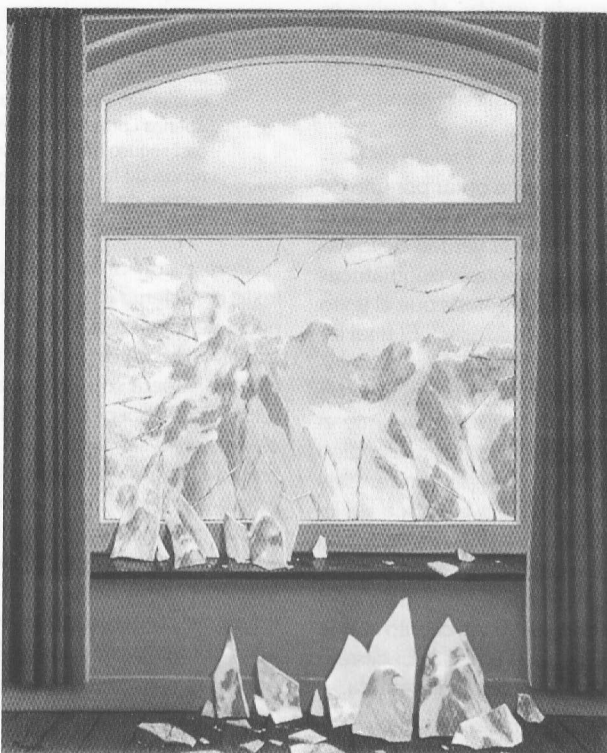
hechos hace diez años, “no ha visto nunca un solo troiano, en todo caso de cerca” (p. 21); nunca vio a Helena; el Soldado Joven tampoco había visto a Helena “pero conocía todas las historias, anécdotas y leyendas que circulaban sobre ella. Sabía de ella probablemente más que su marido y que el amante troiano” (p. 123).

Pichón afirma respecto de dichos protagonistas: “El Soldado Viejo posee la verdad de la experiencia y el Soldado Joven la verdad de la ficción” (p. 124). La verdad de la ficción aparece

como más poderosa que la verdad de la experiencia, si bien esta última pretende ser más verdadera. Esta exaltación de la ficción, del artificio, significa un repudio a la ilusión mimética o referencial. Con sabiduría, según la estimativa del texto, al recibir el relato del Soldado Joven, el Soldado Viejo llega a la conclusión de que “no únicamente su causa, sino también la guerra misma era un simulacro” (p. 124).

Así como en “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, surge aquí más de una versión dilucidatoria del enigma, en este caso, el primer enigma: ¿Quién es al autor de los asesinatos de las veintinueve viejecitas?

La solución oficial, que transmite Pichón a sus destinatarios, es aquella que señala al propio comisario



5 En adelante ocuparé la misma edición y señalaré el número de la página junto al texto citado.

Morvan –quien cumple el rol del detective– como el asesino, crimen del cual Morvan no tiene conciencia. Pero Tomatis, recordándonos a Unwin, aunque con mayor mesura que éste y con un temple eminentemente lúdico, rechaza esta solución y arguye una razón proverbial en textos detectivescos y en otros que ocupan ese modelo: “¿Pero por qué volver todo tan complicado? En física o en matemáticas, la solución más simple es siempre la mejor y encima, como dicen ellos y si vieran como se visten, la más elegante” (pp. 162 y s.). Según esta segunda versión, el asesino es el comisario Lautret, quien opera todo el tiempo con plena conciencia, sin haber en este caso, como en la versión anterior, ningún desdoblamiento esquizofrénico.

A diferencia de lo que sucede en el relato de Borges, el texto no insta aquí al lector a optar por una de las dos soluciones, aunque proyecta su simpatía a la versión segunda, más alejada de la verdad de la experiencia, vinculada ésta a las hipótesis psiquiátricas que sustentan la versión oficial, hipótesis que el texto repudia así como rechaza las estadísticas⁶. El final de esta metadiégesis resulta así ambiguo; la no resolución del enigma corresponde a la imposibilidad de captar lo “real” o “verdadero”, imposibilidad que el texto preconiza y que es rasgo relevante en el código de Saer. El texto queda desestabilizado entre estas dos versiones y tiende por ello a una **estética de la descentralización**; ello será intensificado en cuanto *La pesquisa* no resuelve tampoco otro enigma que se plantea, el cual no es de índole policial: ¿Quién es el autor de *En las tiendas griegas*? y en cuanto a que una tercera pesquisa, de índole sí policial (*El destino del Gato y Elisa*), es aludida pero no emprendida.

Citas de un día es un texto eminentemente narcisista, que goza de su autocontemplación y se exhibe prontamente como relato: “en este relato que comienza” (Jitrik 1992, p. 17)⁷.

Este texto hace gala de un persistente esfuerzo por poner al descubierto su artificialidad, lo cual corresponde a un rechazo –explícito– del verosímil realista, e.g., el hecho de cumplir el protagonista, Zenón Valdés, ochenta y tres años es visto por el texto como el resultado “no de una imposición de la realidad sino de un acto de voluntad de alguien abstracto, un narrador” (p. 26). Dicho narrador podría ser identificado con un sustituto auctorial, alguien que dentro del texto, está escribiéndolo.

La artificialidad es exhibida mediante una construcción en abismo de la enunciación, fortalecida por una muy desarrollada construcción en abismo del có-

digo; esta última proclama una estética que cabría denominar: “estética de la exclusión o de la eliminación”, la que reacciona en contra de la convención realista. Veamos sólo dos ejemplos de ello:

Pero el espíritu ahora, era pura presencia encarnada, no cuerpo que, cuando existía, antes de ser minado cruelmente por una enfermedad cuya descripción no vale la pena hacer porque está hecha en infinidad de novelas que extraen un extraordinario partido de los síntomas y de los extraños comportamientos desreguladores (p. 25).

Eran más jóvenes aún que los primeros pero tampoco importa quienes eran: como en el otro caso decirlo sería crearse problemas innecesarios puesto que se sabe ya que su incidencia en la narración que apenas comienza es tan limitada y accesorio que es casi seguro que no volverán a actuar en ella: a diferencia de la vida real la vida de la novela depende menos de las inclusiones que de las eliminaciones (p. 31).

Pero como manifestación de su artificialidad, el texto consciente y lúdicamente incurre, como una especie de inevitable acto de conciliación, en convenciones de la novela realista que él mismo objeta, e.g., el texto supera su rechazo a narrar un recuerdo: “el recuerdo del hospital”, considerando no obstante que éste debería ser evitado en cuanto podría ser interpretado “como un tributo a la novela [...] a la novela, se sabe, le gustan estas inmersiones en la dramática seria y profunda propia de los hospitales” (pp. 120 y s.). El texto se reconcilia con su protagonista, Zenón Valdés, por no haber éste “caído en la trampa” de referir ese recuerdo y, a través de su narrador, se justifica por no haber estado a la altura de su personaje:

El narrador, en cambio, reconoce el riesgo y cree que traerlo es contradictorio con los declarados propósitos de no recurrir a ellos ni a sueños ni a figuras deslumbrantes pero, al parecer, todo narrador es débil y no puede prescindir de tales recursos o bien, con independencia de la fuerza o debilidad del narrador, no se puede prescindir de tales recursos (p. 120).

Asimismo, el texto, alejándose de la tradición realista, repudia toda escena sexual y asegura que prescindirá de ellas; sin embargo, una escena sexual sí emergerá, muy próxima al final, y en ella ocurrirá la muerte de Zenón, sexualmente estimulado por su ajusticiadora, Greta.

Citas de un día además de sustentarse en el modelo paraliterario común a los tres textos que analizo, se ciñe, para obedecerlo o transformarlo, a un modelo literario: *El Rey Lear*, de Shakespeare, modelo

6 “Por deformación profesional, los policías tienden tal vez a creer demasiado en la simulación, y los psiquiatras demasiado en la demencia. Una tercera explicación como todo lo que no tiene nombre, les parece inaceptable” (p. 154).

7 En adelante ocuparé la misma edición y señalaré el número de la página junto al texto citado.

puesto de manifiesto con inmediatez a través de la denominación de tres de las partes del texto de Jitrik: Primera parte: Gonerila; Segunda parte: Regania, Cuarta parte: Cordelia, y a través de los epígrafes que preceden a dichas partes, extraídos de la mencionada obra de Shakespeare.

La existencia de *El Rey Lear* como modelo desmesurado, efectista, excesivo en su sollicitación sentimental, permite al texto evitar otra posible y peligrosa caída en la convención realista: el texto se ha propuesto, “mantener distancia”⁸, no caer en la trampa de indagar en el posible “temor a la muerte” de Zenón Valdés; el peligro de elegir un héroe de ochenta y tres años resultaría contrarrestado si “se volviera, bajos nuevos disfraces, a representar la figura majestuosa del Rey Lear o de algunos de sus émulo, tan llenos de substancia al revés, nada bello para ofrecer, la pura desgracia, la decadencia ejemplificadora, el espejo en el que podríamos llegar a mirarnos si se nos diera la oportunidad de vivir traiciones tan graves o dilemas tan trágicos” (p. 17). Es notorio cómo el texto, mediante una construcción en abismo del código, se solaza en mostrar y justificar sus elecciones.

Citas de un día muestra su funcionalidad desmascarando sus motivaciones y exhibiendo su artificio (véase Genette 1969): a la llegada de la tercera mujer, Greta, la Señora Concepción pregunta a Zenón: “¿La hago pasar?” y éste le responde: “Es inevitable, así tienen que ser las cosas” (p. 161). Podría pensarse que nos encontramos frente a una “intriga de la predestinación” y que la afirmación: “así tienen que ser las cosas”, alude a la fuerza del destino.

Por lo que respecta al modelo policial, cabe destacar que Zenón opera de un modo puramente conjetural, tal como Unwin y como Tomatis, y llega a certezas, como hace Unwin. Zenón concluye que los dos asesinatos que él ha de dilucidar han sido cometidos por la policía. El acceso a certezas, a “la verdad”, contradice la pretendida lógica de despojamiento del texto y nos sitúa en el ámbito de una **estética de la totalidad**. El texto policial hace uso de conjeturas, pero llega a su comprobación, lo que no ocurre con las conjeturas de Zenón y Unwin, las que sin más emergen como verdaderas.

El final del texto hace explícito el temple irónico que anima al relato e impone la dimensión no realista, deseada por esta novela:

Lo que no vio es que junto a ese cuerpo había dos figuras transparentes, la de Ruth y la del propio Zenón que miraban el conjunto con curiosidad, casi con ironía, en todo caso con benevolencia (p. 175).

Para finalizar, señalaré que en cada uno de los tres textos considerados, la artificialidad se muestra a través de una modalidad distinta:

–La artificialidad patentizada como la construcción del texto en “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”.

–La artificialidad como producto de una postura epistemológica escéptica en *La pesquisa*.

–La artificialidad como proclamación narcisista en *Citas de un día*.

8 En relación a este aspecto, Ortega y Gasset hace una clara distinción entre lo artístico y lo humano: “Ahora bien: en este punto conviene que lleguemos a una perfecta claridad. Alegrarse o sufrir con los destinos humanos que, tal vez, la obra de arte nos refiere o presenta, es cosa muy diferente del verdadero goce artístico. Más aún: esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta función estética” (1956, p. 8). Lo artístico implica distancia; lo humano, la anula. Cabe destacar la conexión canónicamente existente entre distancia y artificio: en el drama y otras formas de arte, el concepto “distancia estética” tiende a recordar al espectador o lector que una obra de arte no debe ser confundida con la realidad. *The Fontana Dictionary of Modern Thought*, 1992, s.v. “aesthetic distance”.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Borges, Jorge Luis (1967). “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, en *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, pp. 123-134.
Genette, Gérard (1969). “Vraisemblance et motivation”, en *Figures II*. París: Seuil, pp. 71-99.
Jitrik, Noé (1992). *Citas de un día*. Buenos Aires: Alfaguara.
Martínez Bonati, Félix (1960). *La estructura de la obra literaria*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
Ortega y Gasset, José (1956). *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente.
Saer, Juan José (1994). *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral.
Solotorevsky, Myrna (1993). *La relación mundo - escritura*. Gaithersburg, MD: Hispamérica.
The Fontana Dictionary of Modern Thought (1992), eds. Alan Bullock y R. B. Woodins. London: Fontana Press.