

SINCRETISMO “MÁGICO”: LABERINTOS EN LOS TEXTOS DE JORGE LUIS BORGES Y DE LA “NUEVA NOVELA” FRANCESA

György Eisemann

Universidad Eötvös Loránd de Budapest

eisemann.gyorgy@btk.elte.hu

Resumen: La prosa latinoamericana postmoderna recrea de alguna manera las ideas de la “nueva novela” francesa. El llamado “realismo mágico”, con su ficcionalidad tendente a lo fantástico, a menudo enriquece las características irracionales-aporéticas de la narrativa de la “nueva novela” con ciertos procedimientos como la hibridación y el sincretismo estilístico-cultural. En este estudio se propone a examinar según los aspectos anteriormente mencionados a dos relatos muy discutidos de Jorge Luis Borges (“El jardín de los senderos que se bifurcan” y “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”), ambos vinculados con uno de los tropos maestros del *œuvre* borgeano: el motivo del laberinto. Se puede observar en ellos dos formas antagónicas del sincretismo: el primer cuento se fundamenta en la naturaleza significativa —significativa porque deviene mensaje (lenguaje comprensible, información)— del diálogo de elementos desemejantes, mientras que el segundo pone en escena la variación infinita de signos despojados de significado, de irreconocibles referencias “sin rostro” que, impeliéndose, negándose y apartándose, llegan a formar una suerte de vorágine. Las dos novelas de Alain Robbe-Grillet que se pretenden comparar con los cuentos borgeanos de manera esquemática serán *En el Laberinto* y *La doble muerte del profesor Dupont*.

Palabras clave: “realismo mágico” y “nueva novela”, sincretismo, laberinto, dialogicidad, cuentos borgeanos y novelas de Robbe-Grillet

Abstract: The post-modern Latin-American narrative recreates somehow the ideas of the French *nouveau roman*. The so called “magical realism”, with its fictionality that tends toward the fantastic, often enriches the irrational-aporetical characteristics of the *nouveau roman* with certain methods as the hybridization and the stylistic-cultural syncretism. According to these aspects, this paper aims to analyze two of Jorge Luis Borges’ very discussed short stories (“The Garden of Forking Paths” and “Ibh-Hakam al-Bokhari, Murdered in His Labyrinth”), both connected with one of the master tropes of Borges’ *œuvre*: the motif of the labyrinth. It is possible to observe in both of these stories antagonistic forms of the syncretism: the first story bases on the significant nature—significant because it becomes a message (understandable language, information)— of the dialogue of dissimilar elements, while the other puts on the stage the infinite variation of signs dispossessed of meaning, unrecognizable references “without faces” that, propelling, denying and moving away one from another, will create a sort of vortex. Alain Robbe-Grillet’s two novels that pretend to compare in a schematic way to Borges’ short stories are *Dans le labyrinthe* and *Les Gommés*.

Keywords: “magical realism” and “new novel”, syncretism, labyrinth, dialogicity, Borges’ short stories and Robbe-Grillet’s novels

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2017.10.163>

Recibido: el 9 de julio de 2017

Aceptado: el 9 de septiembre de 2017

Publicado: el 4 de noviembre de 2017

En la literatura del siglo XX, nada ha cambiado tanto la imagen del impacto e interacción mutua de diferentes culturas como la prosa latinoamericana. De ninguna forma se trata de la representación ingenua de algún “multiculturalismo”, sino de la propia fuerza creativa común de resultados históricos en diálogo, de la unión de diferencias con capacidad correlativa. No se trata pues de que los polos predeterminados del orden discursivo se pongan en una relación posteriormente constituida, sino que la propia relación factible se reconoce como “primaria”; tal como se ha visto, entre otros, en caso del teorema incluso estructuralista de las oposiciones míticas o del fundamento de la filosofía hermenéutica (la dependencia mutua entre lo propio y lo ajeno). No es por casualidad que la mayor iniciativa de las concepciones de la dialogicidad modernas se vincule estrechamente con la investigación del sincretismo (hibridación) lingüístico-genérico-estilístico. Y los estilos entremezclados en el sincretismo, verificables por las investigaciones sobre la teoría de los géneros vinculados con Veselovki y Bajtín, también han preservado el recuerdo de una época arcaica, las propiedades históricas de su nacimiento (Lachmann, 1986: 541-558).

Por lo tanto, mediante la experiencia épica latinoamericana, la tesis también textualmente manifestada de “primero, es la relación” se ha convertido en uno de los principios de la disciplina postmoderna de la forma. Todo esto se relaciona con el modo de narrar —generalmente llamado— “mágico”, practicado desde la segunda mitad del siglo XX, en el que resultan primordiales tanto la figuración de los mitos como la relativización histórica del mundo arcaico y moderno.¹ Las investigaciones sobre el postmodernismo literario, comprendiendo las aspiraciones latinoamericanas, nunca se han olvidado del carácter mítico de la “hibridación” como correlación, o sea, del papel y la actualización del sincretismo mitológico en las obras. “Carlos Fuentes, el primer historiador de la novela hispanoamericana, descubre en ellas la tentativa de la creación de un nuevo mito, en el que imaginación y crítica, ambigüedad, humor, parodia y subjetividad se juntan en la complejidad narrativa. [...] «Lo original es lo impuro, lo mixto. Como nosotros, como yo, como México. Es decir: lo original supone una mezcla, una creación, no una puridad anterior a nuestra experiencia. Más que nacer originales, llegamos a ser originales: el origen es una creación»” (Jauss, 1994: 331-332).²

Según el estudio de Hans Robert Jauss, la narrativa latinoamericana llegó a sustituir con esto el duradero paradigma potente pero para entonces agotado del *nouveau roman* francés. Sustituyó y al mismo tiempo siguió algunas de sus características, entre ellas, la representación según él “objetiva” de diversas perspectivas. Es principalmente a este respecto donde la actividad artística de Jorge Luis Borges vendría a ser “testigo principal” del umbral de la era postmoderna (Jauss, 1994: 330-332).³ De todos modos, el enfoque que interpreta el “realismo mágico” como una nueva versión de la ficcionalidad de la “nueva novela” que repetidas veces se vuelve fantástico o pasa a constituir contradicciones aporéticas, puede constituir un punto de partida provechoso en el análisis de la complejidad narrativa, la “hibridación” y el sincretismo latinoamericanos. El estudio presente considera la narrativa

¹ De la bibliografía húngara al respecto, véase Bényei, 1997 y Papp, 2013: 9-15. El fenómeno es discutido entre los marcos históricos de la modernidad por Scholz, 2005: 197-227 (“Az egyetemességtől az újprózáig”).

² La cita intercalada procede de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes (1968: 58). Donde no se señale de otra forma, las traducciones son de Petra Báder (*nota de la traductora*).

³ Véase también D’Haen, 1995: 191-208.

borgeana desde aspectos posiblemente comparables con las ideas de la “nueva novela” y, dentro de esta, las de Alain Robbe-Grillet. (Los cuentos borgeanos por mencionar son fechados de antes, por lo que mi interpretación no concierne a una posible influencia literaria, sino que se basa en la comparación de la poética de ambos.) Se tratarán dos relatos muy discutidos (“El jardín de los senderos que se bifurcan” y “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”) que se vinculan al tropo maestro a menudo destacado del *œuvre* borgeano: el motivo del laberinto.⁴ Dichos cuentos poetizan dos formas antagónicas del sincretismo: el primero se fundamenta en la naturaleza significativa del diálogo de elementos desemejantes —porque deviene mensaje (lenguaje comprensible, información)—, mientras que el otro pone en escena la variación infinita de signos despojados de significado, de referencias “irreconocibles” que, impeliéndose, negándose y apartándose, implican a su lector en una suerte de vorágine. En el primer cuento, el valor de novedad eficaz y la capacidad informativa de las analogías llegan a la meta, pero en el segundo relato la designación de las identidades converge en caos, de modo que el contenido del mensaje queda indescifrado, perdiendo así su capacidad dialógica.

1.

El motivo del laberinto también sirve como título de *En el Laberinto (Dans le labyrinthe, 1959)*,⁵ novela de Alain Robbe-Grillet. Tanto el argumento de “El jardín de los senderos que se bifurcan” como el de *En el Laberinto* pueden calificarse de “metalépticos”: su comienzo deriva de su fin, como la forma del laberinto concebible como la alegoría de un mundo en constante nacimiento pero jamás penetrable. El narrador de *En el Laberinto* está sentándose en su cuarto, y el argumento se inicia a partir de la imagen del grabado colgado en la pared. De este cuadro que se encuentra sobre la cómoda del narrador, sale a la calle un soldado con el objetivo de entregar a alguien una caja de papeles (un mensaje). Y para poder orientarse en el ambiente bélico, el soldado interroga una y otra vez a un niño igualmente visible en el grabado. En lo que sigue se narra una historia cuyo personaje, un médico, puede indentificarse con el mismo narrador fantaseando a solas. Y el médico será el que constatará la muerte del soldado. Al final de la novela estamos de nuevo en el cuarto, pero para entonces las huellas de la escritura se encuentran por todas partes, como signos del tiempo en tanto pasado: la ceniza en la chimenea, los papeles esparcidos sobre la mesa y las colillas en el cenicero. La pila de papeles (la caja) sigue yaciendo en la cómoda, y el narrador se está imaginando saliendo a la calle. Estos pocos fragmentos son suficientes para poder tener una idea del carácter paradójico del argumento, su desenvolvimiento imposible en un único orden lineal y temporal.

Entre los elementos correspondientes de los dos argumentos (*sujet*), de la novela de Robbe-Grillet y del cuento de Borges, se puede enumerar pues la presunción de historias paralelas pero interconectadas y, relacionado con esto, la mutación del motivo del laberinto en alegoría temporal, su autorreflexividad, el problema de entregar información en estado de guerra y la muerte del personaje en papel del mediador. Además de esto, en el laberinto

⁴ Véase Barrenechea, 1965; Doob, 1992; Bloom (Hobby, ed.), 2009; Eco 2014; Hahn, 2013; Molnár, 2005; Santarcangeli, 2009.

⁵ De la bibliografía húngara, véase Konrád (ed.), 1967; H. Erdélyi, 1970; H. Szász, 1981; Magyar, 1986; Szegedy-Maszák, 1980; Szabó, 1970; Szávai, 2012.

borgeano de “El jardín de los senderos que se bifurcan” se compagina el conjunto de perspectivas, motivos, aventuras y medios comunicativos con códigos culturales radicalmente discordes, gracias al uso del mencionado método mítico-sincretista. Se evoca la Primera Guerra Mundial (en el texto: la guerra *europa*), la declaración acentuadamente *manuscrita* —tal como lo hace notar el “informante”— es dictada, releída y firmada por el doctor Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la *Hochschule* de Tsingtao (¡!), espía de la guerra sirviendo a Alemania (¡!), y quien, después de asesinar por razones conspiratorias al famoso sinólogo Stephen Albert, está por ser ejecutado. Además de los personajes ingleses y alemanes, aparece Richard Madden, el capitán del contraespionaje británico, de origen irlandés, hecho que influye considerablemente su modo de conducta: teme estar acusado de traición en caso de que no encare cruelmente a los enemigos de Inglaterra. El irlandés Madden y el chino Yu Tsun luchan pues por informaciones en la guerra entre ingleses y alemanes. Yu Tsun ha metido mano al “Secreto” —el lugar donde se estaciona la artillería británica—, pero Madden que le sigue los pasos le lleva a idear un plan para poder remitir, en esta situación apretada, las informaciones a Berlín.

La narración —es decir, el manuscrito de Yu Tsun— arranca con la evocación de una *conversación telefónica*. En el otro extremo de la línea, el capitán Madden le informa en alemán a Yu Tsun que lo ha desenmascarado junto con Runeberg, su compañero, a quien ya ha asesinado. Que el capitán irlandés informe de todo eso al espía chino y en lengua alemana, sigue siendo un misterio, además, una tarea a resolver para el lector. Una de las soluciones posibles puede ser que Madden juega con dos barajas y así quiere incitar al Yu Tsun descubierto a que actúe y que remita los mensajes a Berlín. De todas formas, la voz que habla en alemán —en el idioma del enemigo— hace de hecho que el chino actúe de manera repente, recordándole la única solución posible. Y esta solución es el uso de un nombre —el nombre de la “única persona” que se da— que el doctor encuentra en una guía telefónica. (Más tarde utiliza otra base de datos: un horario de trenes para realizar su plan.) Añade que no lo ha hecho por obligación. Admite que ha sido seducido por la posibilidad de que un chino despreciado en Alemania pueda triunfar en los ojos de sus superiores.

La guía telefónica y el horario de trenes —los archivos de recopilación en la civilización moderna— facilitan a Yu Tsun la posibilidad de buscar a Stephen Albert y a examinar una vez allí el legado de Ts’ui Pên, su bisabuelo, que lleva las huellas de una cultura mítico-arcaica. Las dos bases de datos y la novela desdichada de Ts’ui Pên se han podido relacionar solo mediante el sinólogo inglés y el espía chino, por la remisión del secreto militar. Es por esta relación que las bases de datos llegan a mitificar, y que los mitos llegan a desempeñar una función informática. Esta reciprocidad narrativa se hace posible mediante la postura mutuamente análoga de dos medios —el libro y el laberinto— tanto en la novela de Ts’ui Pên como en el relato de espionaje de Yu Tsun.

La novela —cuyo título es análogo al del cuento borgeano—, siguiendo diversas decisiones humanas, propone a describir planos temporales variables. Tal como se aclara, su autor ha creado la obra construyendo de manera simultánea un laberinto. De esta forma, mediante la analogía entre texto y laberinto, la narración mítica de Ts’ui Pên es capaz de descubrir analogías subsiguientes en este texto “sincretista”, y viceversa: así puede

convertirse ella misma en un fenómeno análogo a otros textos.⁶ Y por eso es que puede vincularse con medios de almacenamiento modernos: la guía telefónica y el horario. Con la ayuda de las informaciones registradas en la guía telefónica, se crea una multitud de actos de comunicación simultáneos, o bien la misma persona realiza diálogos desde el mismo lugar hacia diversas direcciones, en diferentes espacios, abriendo así las bifurcaciones de su propio destino. El número de teléfono de los abonados, su trato mutuo y la multitud desmesurada de los diálogos simultáneos ponen en práctica de la manera más cotidiana la sincronía de los acontecimientos paralelos que se ha visto prevalecer dentro de la ficción mítica de la novela de Ts'ui Pên. Pero el horario también es una lista semejante: la presencia de las líneas que se siguen en el plano del papel y de los trenes subsiguientes, ofreciendo innumerables variantes de bifurcaciones ferroviarias, igualmente indica acontecimientos simultáneamente desarrollados en el libro. Parece que la técnica pasa a ser otra vez la realización sensorio-material de la imaginación fantástica, el equivalente técnico de los mitos. Yu Tsun ha conocido bien la obra de su bisabuelo, y de allí se ha originado su gran tabla de salvación: la de manejar las bases de datos telefónico-comunicativas y de transporte a manera de laberintos (“no en vano soy bisnieto de aquel Ts'ui Pên” [1956: 92]). Lo que hizo fue, por tanto, elegir un único nombre del primer libro e inquirir una línea ferroviaria del otro que le llevó hasta su destino. Con la ayuda de las bases de datos modernas pudo entrar en el espacio mítico de su bisabuelo y enviar de allí un mensaje codificable de manera moderna mediante las noticias diarias de los periódicos. De esta forma llega hasta la aldea de Ashgrove, donde se aproxima a la casa y jardín del doctor Albert como al centro de un laberinto: siempre ha de torcer a la izquierda.

El texto entreabre los desdoblamientos de la novela china y la historia europea (la guerra), del modo de ver mítico y la informática del siglo XX, de la comunicación arcaica y la tecnología moderna en el momento que Albert da lectura a algunos fragmentos de la novela de Ts'ui Pên, y con esto crea un pasadizo entre los mundos, mejor decir, se los designa —sin querer— uno al otro (Szávai, 1983). Toda narración —como todo “juego”— requiere la prevalencia de un sistema de conocimientos (una estructura) al que el juego (el texto) mismo no refiere o, en caso contrario, por el que toca su término. Para mencionar un ejemplo, la narrativa de la historia policíaca termina con el descubrimiento del asesino de manera que nos queda respondida la pregunta inicial. Es porque toda estructura dispone de un elemento oculto que, al menos hasta que termine el juego, queda ignorado e inefable. “El signo, el juego y la estructura” son capaces de funcionar en el discurso de las ciencias humanas basándose siempre en un solo centro latente (Derrida, 2001). En el cuento borgeano se trata de dos centros inefables (la “fórmula mágica” creadora) de dos mundos: la novela mítica y la historia policíaco-bélica. Entre las analogías establecidas, las dos palabras secretas (los principios creadores) llegan a pronunciarse, aunque de manera bastante diferente: uno es “descubierto” por Albert en la novela, y el otro por Yu Tsun en la guía telefónica. Tanto la novela mítica como la historia de espías que recurre a bases de datos cuentan con una palabra clave oculta y necesariamente inefable en interés del funcionamiento de las narrativas. En lo que se refiere al espionaje, la palabra clave inenarrable —que solamente sale a la luz mediante la solución— es, por supuesto, la información secreta misma: el nombre de la ciudad por bombardear. Sobre

⁶ En lo que se refiere a la metafórica variable de espejo, laberinto y libro, véase Szabó, 2000: 134-144.

lo que sería el tropo maestro impronunciado de la novela de Ts'ui Pên, Stephen Albert le informa a Yu Tsun entre los marcos de una breve lección. A saber, que él, siendo “bárbaro inglés”, pudo “descodificar” la novela buscando en ella justamente la palabra callada. Pone de relieve que la palabra *tiempo* ni una vez aparece en las páginas de la novela. Su argumentación implica como ejemplo, de una manera típica (autorreflejante), una adivinanza.

—En una adivinanza cuyo tema es el ajedrez ¿cuál es la única palabra prohibida?

Reflexioné un momento y repuse:

—La palabra *ajedrez*.

—Precisamente —dijo Albert—. *El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. (1965: 99, cursivas en el original)

Y la palabra clave propia del narrador chino del texto que se organiza en figuras “híbridas” —el “motivo oculto” de su historia— sigue siendo secreto (“Secreto”), por supuesto, hasta el desenlace, aún para el lector. Se descubre solo al final que el nombre del secreto en el código de la historia de espionaje es “Albert”. No el del sinólogo, sino el de la ciudad. Al anunciar —“pronunciar”— el nombre del *sinólogo* asesinado, Yu Tsun envió a Berlín el nombre de la *ciudad*. Con este acto que aprovecha de la polisemia finaliza también su juego: en la perdición mutua, tanto el portador del nombre como el que transmite el mensaje por él mueren, y la ciudad también será bombardeada. “Omitir *siempre* una palabra” (1956: 99, cursiva en el original), reveló el propio doctor Albert.

La anunciación pública del nombre en la prensa, su proclamación mundial, puso fin a la interacción entre novela y testimonio, mito y tecnología, laberintos temporales y bases de datos; ni decir tiene que el autor de la novela laberíntica sabía de antemano de esta desunión. Antes de ser asesinado por el espía chino, Stephen Albert sacó un papelito con la *caligrafía* de Ts'ui Pên: “*Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*” (1956: 97, cursiva en el original). Le advierte a Yu Tsun: en una de las bifurcaciones, ellos son enemigos. Y esto acaba de acontecer, o sea, el contenido de la caligrafía dirigida a los porvenires llega al presente de su propia lectura. Esta es la clásica aporía de las narrativas autorreflexivas, la paradoja del personaje que está leyendo sobre sí mismo, desde la aventura subterránea del *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis hojeando unas ilustraciones, a través de *En el Laberinto* de Alain Robbe-Grillet, hasta la escena final de *Cien años de soledad*. Para ilustrar una contradicción narrativa similar, Albert trae como ejemplo la narración autorreflexiva y posible de seguir hasta la infinitud de la reina Scheherezade, narradora de *Las mil y una noches*. Pero deriva de lo hasta ahora dicho que “El jardín de los senderos que se bifurcan” reformula entonces la poética de la “nueva novela” de manera que —en gran parte gracias a las transformaciones sincretistas— encuentra ideas formalmente más poderosas y efectivas que estimulan aún más la naturaleza activa del acto de lectura.

2.

Uno de los procedimientos característicos de las aspiraciones de la épica francesa tardomoderna es, por tanto, hacer entrar en vigor la tradicional maquinaria narrativa de la ficción y, acto seguido, imposibilitar su funcionamiento. Con la combinación del *sujet* bien conocido y del género policíaco, lo mismo pasa hasta con el intertexto mítico. La novela *La*

doble muerte del profesor Dupont (*Les Gommés*, 1953⁷), de Robbe-Grillet, puede interpretarse como una versión moderna del mito de Edipo, pero el parricidio se ejecutará en el curso de una investigación, o sea, el tema será un mito que nace del recuerdo del mito; la imitación del patrón pues no solo continúa al mismo, sino, de manera paradójica, también lo crea. Tal como en el mito griego, el investigador es quien comete el parricidio por un accidente desafortunado, en defensa propia, pero, por supuesto, a la hora de poner fin a la investigación. El deceso incriminado no es el motivo sino la consecuencia de la búsqueda de Edipo. El detective también quiso rememorar los recuerdos de su niñez buscando una goma de borrar de marca similar al que tenía antes. Pero en la goma desgastada se ven solo las dos letras medias de la marca: “di”. Más adelante resulta que el nombre completo es, naturalmente, “Oedipe”. La función de la goma es simbólica: “borra” el molde del acontecimiento trágico de antaño del texto y, simultáneamente, la autonomía del propio argumento. Destruye deshaciéndose a sí mismo. Así cancela el texto las conjeturas, con lo que el lector puede involucrarse de nuevo en un juego de espejos infinito, en el desdoblamiento producido por el re-cuento del argumento y su desenvolvimiento performativo.

De manera similar, no solo es que los personajes del cuento “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” (1951) vayan en busca de la solución de un asesinato misterioso, sino las tentativas de descifrar igualmente llegan a crear la identidad del(os) supuesto(s) asesino(s). Y sus explicaciones dependen principalmente de factores culturales y religiosos. Unwin procura “descifrar” la leyenda misteriosa de Dunraven sobre Abenjacán, quien está huyendo de Zaid. Según esta, Zaid “[r]obó 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*” (1985: 136-137, cursiva en el original). La incertidumbre de las identidades caracteriza a los dos jóvenes desde el principio. Dunraven se consideraba autor de una epopeya relevante, “cuyo tema no le había sido aún revelado” (1985: 126-127). Unwin “había publicado un estudio sobre el teorema que Fermat no escribió al margen de una página de Diofanto” (1985: 126).

Según la narración del poeta Dunraven, el asesinato de Zaid (o su intento) tuvo lugar en una tumba, y el de Abenjacán en el laberinto. O sea que, según él, los hechos acaecidos en la tumba se produjeron en el laberinto por la inversa. En esta versión, el laberinto es el espacio de la huida, pero persiste el enigma de cómo es viable la venganza del Zaid creído muerto. Pero para interpretar el laberinto, Unwin recurre a la analogía de la telaraña que le había despertado entonces a Zaid en la tumba. Con esto, el laberinto ya no es “símbolo” de la huida, sino de la espera de la víctima. Y si el laberinto —tal como su modelo cretense invocado— es un lugar donde el asesino espera a su víctima, es clara la interpretación de Unwin según la cual no es otro el asesino que Zaid. El desacuerdo entre las historias y sus explicaciones respectivas se origina de los símbolos diversos que se asocian al motivo del laberinto.

No obstante, las tentativas de desciframiento no se crean en la metaposición independiente de la historia de los dos moros, sino por las condiciones del diálogo fusionado con la historia evocada.⁸ Las narraciones de los dos amigos no solo sirven de dos

⁷ Véase nota a pie nº 5.

⁸ Sobre la lucha de las interpretaciones, su performatividad deconstructiva-constructiva, sobre la actividad receptiva y la sospecha del lector sobre el rector Allaby como antagonista, véase Bényei, 1995. El presente estudio sigue dichas reflexiones bajo el aspecto del sincretismo lingüístico-cultural.

explicaciones posibles de un caso misterioso, sino también como su implicación y consecuencia. El carácter performativo de sus enunciaciones se destaca de modo que las diferentes suposiciones se inscriban en la narrativa que ellos mismos van guiando. Los dos entran en el laberinto del que discuten, y es allí donde Unwin escucha el discurso fantástico de Dunraven. Se sitúan pues en la escena del argumento, de modo que entran en estrecha relación espacial con los acontecimientos de antaño que ellos mismos evocan. En este espacio pierden su carácter foráneo y prosiguen a su manera, performando como personajes, la leyenda relatada. Al imitar la relación entre Abenjacán y Zaid, repiten la situación de la tumba: pasan la noche en el laberinto; el poeta duerme inquieto, el matemático con tranquilidad. Según el poeta, el durmiente inquieto fue el rey, según el matemático, el visir. Antes del “desciframiento” —una nueva variación— del misterio, Dunraven ocuparía la posición de Abenjacán, y Unwin, la de Zaid. Y cuando más adelante Unwin desmiente las afirmaciones de Dunraven, conmutando el papel del asesino con el de la víctima, reproduce el acto de Zaid (al menos, según su propia versión). Declara que el hombre tranquilamente durmiendo de la tumba fue Abenjacán y, el intranquilo que se despertó por la telaraña, Zaid. Con su tranquilidad se asemeja a Abenjacán, pero con esto justamente ejecuta el ataque supuestamente realizado por Zaid. Con su propia versión y presumida solución, roba el “tesoro” de Dunraven: la historia peculiar que, según el poeta, vale más que la propia solución.

En consecuencia, para que estas transformaciones misteriosas —posibles de torcer y tergiversar hasta la infinitud— se creen, se ha requerido de nuevo la conexión transgresiva de diversas culturas y la correlación de contenidos mítico-religiosos. La re-codificación del laberinto al sentido de “espacio de la espera del ataque” se hizo posible por la confrontación especular de un elemento de la mitología griega y otra de la musulmana. En el texto, ambos elementos se designan como intertextos. El motivo de la telaraña es evocado por el epígrafe proveniente del Alcorán: “... son comparables a la araña, que edifica una casa”. Y Urwin es quien habla sobre el laberinto cretense y de Minotauro, pensándolos como la clave de la solución que le llevó a identificar el papel sustancial del motivo de la telaraña. Mezcla los motivos procedentes de contextos divergentes también a la hora de vincular las palabras del Alcorán con la filosofía griega, mencionando “la telaraña de Platón” como forma universal.

El visir Zaid y el rey Abenjacán, el matemático Unwin y el poeta Dunraven, la telaraña del Alcorán y de Platón, las tumbas-laberinto de Cornwall y Creta y, por último, el encuentro del mundo cristiano y el musulmán funcionan como los principales polos semántico-culturales oscilantes. Pero si “El jardín de los senderos que se bifurcan” tematiza el silenciamiento (Ts’ui Pên) y la pronunciación (Yu Tsun) del centro oculto, haciéndolo principio narrativo capaz de crear interacción por la que la palabra clave de uno de los laberintos (Albert) llega a convertirse en mensaje efectivo mediante una *polisemia*, el sincretismo del texto de “Abenjacán, el Bojarí” se fundamenta en el *oxímoron* que implica significados mutuamente excluyentes (y capaces de conservar la tensión semántica). Esto se asemeja al laberinto como medio, ora de la defensa, ora del ataque. Y de esto se deriva que los nombres y motivos que (obligadamente) se correlacionan pero, en realidad, mutuamente se excluyen, no cuentan con valor informativo concreto que se revele por la interconexión, es decir, su vinculación no produce en el texto información (mensaje) claramente distinguible. En este laberinto textual no existe un modo de narrar en que la enunciación pueda convertirse en significado

(información) interpretable según las reglas del idioma en cuestión. El extravío entre las contradicciones implica que las culturas puestas aquí en escena, en el fondo, no cuenten con elementos capaces de diálogo. El cuento no ofrece una solución, mas pone en marcha una serie infinita de soluciones. En vez de la solución, narra el secreto, y hasta encripta el secreto, y así sucesivamente. Los rostros destrozados de los cadáveres del laberinto son inidentificables, su identidad se rodea del mayor misterio: no se sabe quien “[había] sido un rey o [había] fingido ser un rey” (1985: 137). La performación del mito “borra” al propio mito, pero justo por el carácter activo de este “borrar” se cumple —se descubre— el secreto eterno de la historia antigua, de su inalcanzable desvelamiento congénito. Además, la explicación aniquiladora de Unwin tampoco es la última palabra del caso, ya que su prepotencia metaficticia se derruye por su presencia intensamente performativa.

No puede haber “última palabra”, ya que el texto implica en su propio laberinto también al que enuncia la “primera palabra” (la génesis de la leyenda, su “informante”). Porque la fuente de la leyenda no es otro que el rector Allaby, quien primero predica desde la cátedra de su Iglesia criticando la soberbia del deseo de construir un laberinto, pero, después de la visita de Abenjacán, deja de lado el reproche. Es por él que se sabe algo sobre el fondo de los acontecimientos, si es que sus conocimientos son del todo fiables. El lector puede entrar en sospechas y, revalorando la relación entre el rector cristiano y el visitante musulmán, él mismo puede sobrescribir la enunciación de Allaby, tal como Unwin, quien se apoderó de la historia de Dunraven, o bien como Zaid, quien se apropió del tesoro de Abenjacán, y al revés. De esta forma, Allaby se declararía culpable, el deseoso del tesoro, y esta nueva “solución” posible traga al lector en consecutivas vorágines. Resulta que el mismo Allaby puso en duda la historia del fugitivo que le visitó, que le llevó a trajojar varios números atrasados del *Times* para comprobar la verdad de la derrota del bojarí y de su visir. Como consecuencia, el rector se implica también como lector —el otro lector— del argumento, e incluso puede llegar a ser el sospechoso del caso incriminado. La infinitud del juego de espejos incluso llega a cuestionar a la identidad del receptor que tiene entre las manos el libro borgeano: ¿“descubre” a Allaby o se fía de él? ¿Acepta la ficción de Abenjacán, como Dunraven, o sigue a Zaid, como Unwin? (Bényei, 1995: 50-52).

Pero este juego de espejos perturbador, esta plasticidad de las identidades, no se deriva del efecto recíproco de diferentes culturas, religiones e idiomas, sino de la lucha de esferas mutuamente impulsivas y excluyentes que no pueden el uno con el otro. Como se ha visto, la estructura elaborada a partir de elementos híbridos, la narrativa construida en la lógica del oxímoron, el simbolismo, la intertextualidad y la performatividad no son resultados o productos de la congestión dialógica, sino de la tensión difusamente movediza, semánticamente inasible, que hasta encubre el hecho de la destrucción. Mientras que los enemigos mortales de “El jardín de los senderos que se bifurcan” pueden (incluso des)entender uno al otro dentro del mismo horizonte, en alemán, inglés y chino, lo que se pone en escena el argumento de “Abenjacán, el Bojarí” es el intercambio de datos inadecuado, la dinámica de significados que se niegan y se vacían. Desde luego se puede subrayar que todo significado es inalcanzable en su propia identidad, ya que, claro está, no existe tal identidad. En caso del segundo cuento, lo que se descompone es la naturaleza en términos hemenéuticos, sucesiva de los significados (su cualidad interpretada, su capacidad

comunicativa). El lenguaje no crea sino deniega su función informativa de todos modos presunta.

Claro está que el fracaso mencionado de la dialogicidad —su reconocimiento y experiencia— igualmente puede interpretarse como una suerte de diálogo entre el texto y su lector. En este caso, el “sincretismo” ilustra el fracaso de la “estructuralidad” de la composición sincretista, la relación de sus elementos mutuamente reconocibles, la desesperanza de la interacción, la falta de las analogías propiamente dichas, la energía eternamente impulsiva del juego de espejos infinito. La experiencia cultural donde el foráneo es inasequiblemente foráneo e inalcanzable, y la identidad propia reconducida de la otredad puede prevalecer de una sola manera: confrontándose como secreto con el otro, apuntando la otredad al otro y, a la vez, descartándose de él según la estrategia autodefensiva de la suspicacia y del rehusamiento. Contemplar la naturaleza activa de la recepción es la única posibilidad para evitar que el lector “muera” en su propio laberinto.

Traducción de Petra Báder

Bibliografía

BARRENECHEA, Ana María (1965): *Borges, the Labyrinth Maker*. Trad. Robert Lima. Nueva York, University Press.

BÉNYEI, Tamás: “Az olvasó, aki a maga labirintusában halt meg. A dekonstrukciós olvasásról”. *Alföld* 10 (1995): 32-52.

--- (1997): *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.

BLOOM, Harold y Blake Hobby (ed.) (2009): *The Labyrinth*. Nueva York, Bloom’s Literary Criticism.

BORGES, Jorge Luis (1956) [1944]: “El jardín de los senderos que se bifurcan”. *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé Editores: 87-101.

--- (1985) [1949]: “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”. *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial: 125-137.

DERRIDA, Jacques (2001): “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences”. *Writing and Difference*. Trad. Alan Bass. Londres, Routledge: 278-294.

D’HAEN, Theo (1995): “Magical Realism and Postmodernism—Decentering Privileged Centers”. *Magical Realism—Theory, History, Community*. Ed. Lois Parkinson Zamora. Durham, Duke University Press: 191-208. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822397212-011>

DOOB, Penelope Reed (1992): *The Idea of the Labyrinth. From Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca, Cornell University Press.

ECO, Umberto (2014): *From the Tree to the Labyrinth. Historical Studies on the Sign and Interpretation*. Harvard, Harvard University Press.

FUENTES, Carlos (1968): *La región más transparente*. 6ª ed. México, Fondo de Cultura Económica.

HAHN, Jiwon (2013): *Labyrinth, the Shape of the Modern Mind. Kafka, Auster, Borges*. Wellesley, Wellesley College.

H. ERDÉLYI Ildikó (1970): "Alain Robbe-Grillet *Útvesztő* című regényéről". *Alföld* 1 (1970): 79-81.

H. SZÁSZ Márta (1981): "Robbe-Grillet, Alain: *Útvesztő*". *A modern regény mesterei*. Budapest, Tankönyvkiadó: 108-127.

JAUSS, Hans Robert (1994): "Die literarische Postmoderne". *Wege des Verstehens*. München, W. Fink: 324-345.

KONRÁD György (ed.) (1967): *A francia "új regény"*. Budapest, Európa.

LACHMANN, Renate (1986): "Stil". *Gedächtnis und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Eds. Hans Ulrich Gumbrecht y Ludwig K. Pfeffer. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag: 541-558.

MAGYAR Miklós (1986): "Alain Robbe-Grillet: *Útvesztő*". *A francia regény tegnap és ma*. Budapest, Akadémiai Kiadó: 82-104.

MOLNÁR Gábor Tamás (2005): *Világirodalom a modernség után*. Budapest, Hatágú Síp.

PAPP Ágnes Klára (2013): "Mágikus realista történelem". *Kortárs magyar kisebbségi irodalmak. Előadások a VII. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszuson*. Ed. Imre József Balázs. Kolozsvár, Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság: 9-15.

ROBBE-GRILLET, Alain (1956) [1953]: *La doble muerte del profesor Dupont*. Trad. Jorge Petit Fontserè. Barcelona, Seix Barral.

--- (1962) [1959]: *En el Laberinto*. Trad. Miguel Ángel Asturias y Blanca de Asturias. Buenos Aires, Editorial Losada.

SANTARCANGELI, Paolo (2009): *A labirintusok könyve*. Trad. Lucia Karsai. Budapest, Európa.

SCHOLZ, László (2005): "IV. Az egyetemességtől az újprózáig". *A spanyol-amerikai irodalom rövid története*. Budapest, Gondolat: 197-277.

SZABÓ Ede (1970): "Az «új regény» kvantumugrása". *Új írás* 3 (1970): 122-125.

SZABÓ Gábor (2000): *Hiány és jelenlét. Borges-értelmezések*. Szeged, Messzelátó Kiadó.

SZÁVAI János (1983): "Az elágazó ösvények kertje". *Boccacciótól Salingerig. Novellaértelmezések*. Budapest, Tankönyvkiadó: 164-174.

--- (2012): *Szenvedély és forma – Francia regénytörténet Voltaire-től Céline-ig*. Pozsony, Kalligram.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály (1980): "Jelentésrétegek Alain Robbe-Grillet műveiben". "A regény, amint írja önmagát". Budapest, Tankönyvkiadó: 152-213.

© György Eisemann

© Petra Báder



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C