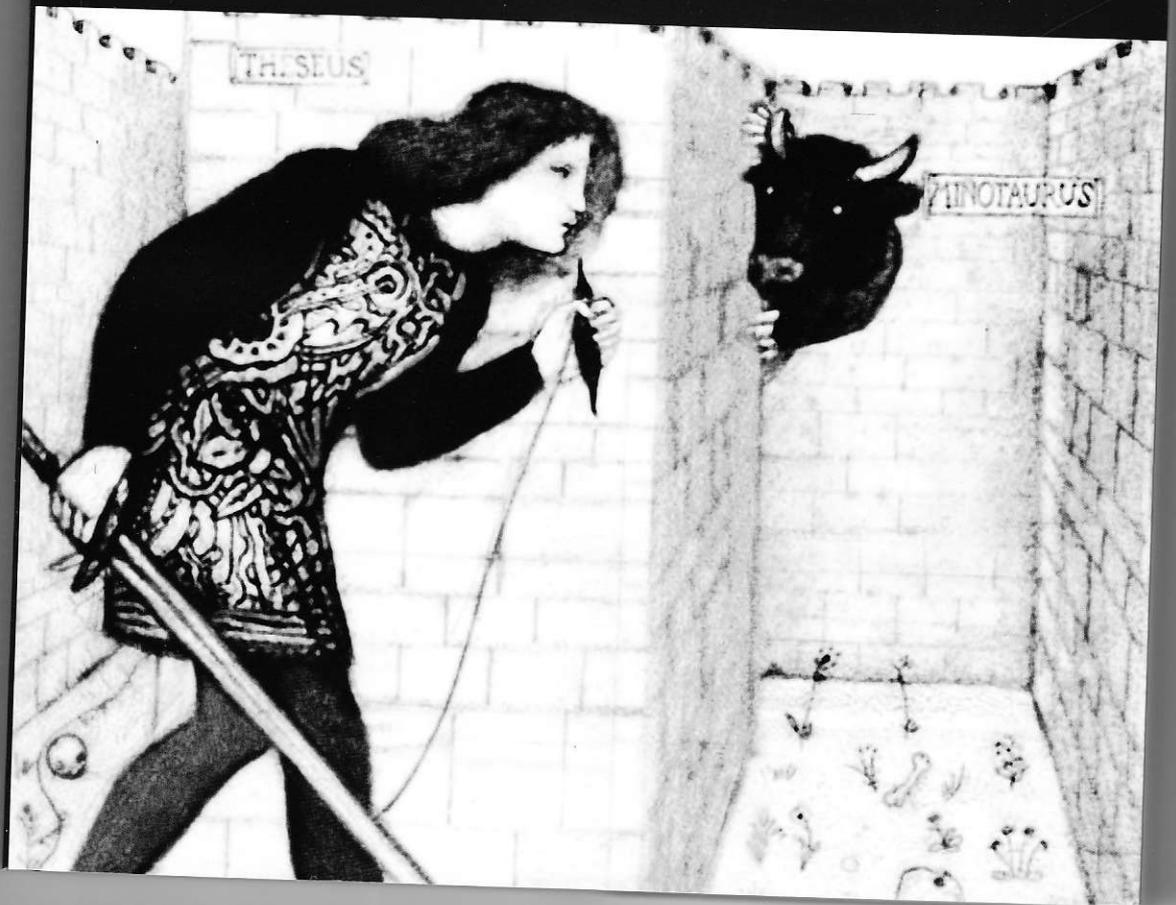


DEVENIRES DE LA LITERATURA Y LA FILOSOFÍA

ÁNGELES MA. DEL ROSARIO PÉREZ BERNAL
MARÍA LUISA BACARLETT PÉREZ
(COORDINADORAS)



Angeles Ma. del Rosario Pérez Bernal
María Luisa Bacarlett Pérez
(coordinadoras)

DEVENIRES DE LA LITERATURA Y LA FILOSOFÍA

TOLUCA / CD. DE MÉXICO, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DEL ESTADO DE MÉXICO

EDICIONES EDN

enero 2014

ISBN: 978-607-8289-54-7

RIZOMAS Y ÁRBOLES EN "EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN", DE JORGE LUIS BORGES

SONJA STAJNFELD

Resumen

"El jardín de senderos que se bifurcan" comprende la forma de *mise en abyme* que configura una imagen del infinito en el sentido temporal. Aparte de la forma, el contenido del cuento remite a un libro/laberinto/jardín infinito por la obra aparentemente caótica del erudito Ts'ui Pên. Él, a través de su libro, transmite una concepción rizomática del tiempo, la cual supone que los acontecimientos ocurren en analogía con el rizoma. Según Gilles Deleuze y Félix Guattari, éste es una representación que contiene multiplicidades, rechaza la territorialización y coexiste con líneas de fuga o ruptura; también es radicalmente diferente de los sistemas arborescentes que implican organizaciones, órdenes, autoridad, imposiciones, trascendencia, entre otras características. En la ficción de Borges ambas representaciones cohabitan, aunque una multiplicidad simultánea de tiempos (que es la clave de la obra) inclina el fiel de la balanza por un *ethos* de rizoma. Los árboles de la ficción son categorías deterministas como: el relato policial, las oposiciones binarias, el laberinto, el libro; no obstante, todas éstas están atravesadas por numerosas líneas de fuga que los desestabilizan y liberan un estallido de significaciones heterogéneas.

Palabras clave: Jorge Luis Borges, "El jardín de senderos que se bifurcan", Gilles Deleuze, Félix Guattari, árbol, rizoma.

Introducción al jardín de rizomas y árboles

SI PROPUSIÉRAMOS UNA GENERALIZACIÓN de los cuentos de Jorge Luis Borges, conscientes de la inevitable imprecisión de tal cometido, debido a su singularidad, complejidad e integridad, sería sólo para reconocer su tendencia de desafiar conceptos preestablecidos, “trascendentales”, tanto temáticos como estructurales y el distanciamiento de éstos. Uno de los conceptos frecuentemente afrontados es el tiempo lineal, cronológico y causal. “El jardín de senderos que se bifurcan”, de *Ficciones* (2008) –por primera vez publicado en 1941 dentro de la colección de cuentos titulada, también, *El jardín de senderos que se bifurcan*–, comprueba la enunciación anterior, yendo todavía más allá del mero desafío y manifestando rasgos del rizoma, noción de Gilles Deleuze y Félix Guattari que desarrollan en *Mil mesetas* (2008).

Como punto de partida para acercarnos al concepto de rizoma, se dirá que se trata de una metáfora (basada en el término botánico) que comprende multiplicidades heterogéneas y dinámicas, que no admiten jerarquía ni imitación; pueden estar presentes en valores sociales y humanísticos como las expresiones artísticas, literarias, políticas, filosóficas, éticas, de experiencias vitales, entre otras. Son la potencia que socava los conceptos establecidos y aparentemente sólidos. La ficción borgesiana que se analizará desde este enfoque contiene dichas representaciones rizomáticas en tres niveles narrativos: diégesis, que se refiere al fragmento de “*Historia de la Guerra Europea*, de Liddell Hart” (JSB:¹ 100); metadiégesis, el contenido de la declaración “dictada, releída y firmada por el doctor Yu Tsun” (JSB: 100); y meta-meta diégesis, la obra aparentemente caótica escrita por Ts’ui Pên, –“[gobernador] de su provincia natal, doctor en astronomía, en astrología y en la interpretación infatigable de los

¹ Se usará abreviatura JSB para las referencias a “El jardín de senderos que se bifurcan”.

libros canónicos, ajedrecista, famoso poeta y calígrafo” (JSB: 109). Esta última establece una lectura en clave de rizoma que se extiende a los tres niveles diegéticos y la comprensión de la ficción. Los rasgos arborescentes (opuestos al rizoma, según Deleuze y Guattari) de “El jardín de senderos que se bifurcan” están determinados por las características del relato policial y por las oposiciones y divisiones binarias, principalmente amistad y enemistad. Se trata, *grosso modo*, de rasgos fijos, estáticos, autoritativos, jerarquizados, que admiten la existencia de lo trascendente. Aún así, las características rizomáticas prevalecen en la estética del cuento, mientras que la estructura del árbol funciona como un escenario estable y centralizado necesario para que esta estética se configure. Los rizomas del jardín de Borges se encuentran en tensión con los sistemas del árbol, los dos se fusionan y, consecuentemente, surgen “grietas” en los árboles.

Árboles en el jardín

La metáfora del árbol concentra imágenes, ideas y formas estables, jerarquizadas, autoritativas e imponentes, análogas a la imagen del árbol con sus raíces, tronco, ramas, copa y frutos. Según Deleuze y Guattari: “Los sistemas arborescentes son sistemas jerárquicos que implican centros de significancia y de subjetivación, autómatas centrales como memorias organizadas. Corresponden a modelos en los que un elemento sólo recibe informaciones de una unidad superior, y una afectación subjetiva de uniones preestablecidas” (2008: 21).

De lo anterior, el punto importante para los fines de nuestro ensayo es que se trata de un sistema que implica imposición de modelos jerarquizados. Este sistema se halla en el relato policial y en las oposiciones binarias, presentes en el cuento de Borges, que es el tema del primer apartado. Las dos formas relacionadas con el árbol se encuentran en el nivel de metadiégesis, que corresponde a la declaración de Yu Tsun. En otras palabras, corresponde a “El jardín de senderos que se bifurcan” de

Borges (a diferencia de la novela infinita con el mismo título del autor Ts'ui Pên).

Árboles y calcos policiales

En cuanto al esqueleto estructural del relato policial (planteamiento del enigma-investigación-digresiones-solución), éste corresponde a una organización arborescente, estratificada y territorializada. Se asemeja, más que todo, a *calco*, otra noción de los dos autores franceses, ya que este último

[...] ha organizado, estabilizado, neutralizado las multiplicaciones según sus propios ejes de significación. Ha generado, estructurado el rizoma, y, cuando cree reproducir otra cosa, ya sólo se reproduce a sí mismo. Por eso es tan peligroso. Inyecta redundancias, y las propaga. El calco sólo reproduce los puntos muertos, los bloqueos, los embriones de pivote o los puntos de estructuración del rizoma (2008: 18-19).

La razón de la correspondencia entre el modelo del relato policial y el calco son sus aspectos restrictivos e imponentes y, por tanto, autoritativos, que están reproducidos en numerosas versiones, épocas, contextos culturales y variedad de contenidos. El esqueleto rígido del relato policial es introducido, generalmente, por un enigma que se relaciona con un hecho de sangre; sigue la investigación de aquel hecho realizada por un detective y la trayectoria culmina con la resolución del enigma.² Cualquier potencial rizomático está saboteado por esta rigidez del modelo, lo cual es aludido por Thomas Narcejac: “el postulado de la novela policiaca es que no existe la contingencia, sea cual fuere la forma que

² Este armazón del relato policial está inaugurado con “Los asesinatos de la calle Morgue”, de Edgar Allan Poe, en 1842; los veinte postulados de Van Dine en 1928 sobre lo que debe y no debe de ser un relato policial (Narcejac, 1986: 98-102) y diez posteriores de Roland Knox (1929) ratifican su estructura.

trate de adoptar: coincidencia, azar, deliberación o arrepentimiento” (1986: 23).

Teniendo en cuenta lo anterior, planteamos que “El jardín de senderos que se bifurcan” explora y explota las posibilidades temáticas y estructurales que ofrece el modelo policial para desafiar las restricciones que éste impone en su versión clásica. En el prólogo de *Ficciones*,³ el propio Borges lo califica como “policial” y “[cuyos] lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo” (2008: 11). La presencia y el manejo del enigma, como tópico central en los textos policiales, tanto en el ámbito estructural como en el temático, ubica a “El jardín de senderos que se bifurcan” en estrecha correlación con éstos.

El enigma –el “Secreto” (JSB: 102) en nuestro cuento– es, precisamente, uno de los elementos que establecen, aparte de la pertenencia al relato policial declarada por el autor, la relación con el calco, siendo ésta la fuerza centralizadora del relato: los demás elementos se organizan en torno a su planteamiento, trayectoria hacia la resolución y la resolución misma. El empleo del enigma en “El jardín de senderos que se bifurcan” es multidimensional; uno de los centrales en el plano cronológico, policial, es, como se ha señalado, el “Secreto”, específicamente, el nombre de la ciudad en la cual se encuentra el “parque de la artillería británico sobre el Ancre” (JSB: 118) que Yu Tsun tiene que comunicar al “Jefe”, mismo que las fuerzas alemanas bombardearían.⁴ El Jefe, quien “[examina] infinitamente periódicos” (JSB: 102) en espera de noticias por parte de sus espías, Yu Tsun y Viktor Runeberg, sabe descifrar el enigma de por qué Yu Tsun mata a un personaje cuyo apellido es Albert: “El Jefe ha des-

³ *Ficciones* fue publicado por primera vez en 1944 y recoge *El jardín de senderos que se bifurcan* (originalmente publicado tres años antes, en 1941) y *Artificios*.

⁴ Cabe señalar que el contexto histórico del cuento es la Primera Guerra Mundial, a lo cual regresaremos más adelante.

cifrado ese enigma” (JSB: 118). Los periódicos ingleses, sin embargo, no lograron solucionar “el enigma [de por qué] el sabio sinólogo Stephen Albert muriera asesinado por un desconocido, Yu Tsun” (JSB: 118). La resolución del enigma, el aspecto central según el paradigma policial, resulta bivalente en cuanto a su interpretación: el Jefe, un alemán, lo sabe interpretar, mientras que la prensa inglesa no.⁵

La línea de ruptura, otra noción de Gilles Deleuze, es reconocible en el fragmento que se acaba de comentar: “nos [arrastra] a través de nuestros segmentos, pero también a través de nuestros umbrales, hacia un sitio desconocido, imprevisible, no preexistente” (Deleuze, 1980: 142). La mera resolución del enigma correspondería a la línea molar que constituye al sujeto, lo que implica oposiciones binarias, en este caso entre el enigma y la resolución. No obstante, que el sujeto esté definido solamente en una de las dos posibilidades crea líneas que agrietan los segmentos molares y tienden hacia una multiplicidad rizomática que “se define por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización, según la cual [las multiplicidades] cambian de naturaleza al conectarse con otras” (Deleuze y Guattari, 2008: 14).

Las funciones de los personajes trazan, al igual que el enigma, una representación de calco, ya que sus papeles son la reproducción de un

⁵ El marco externo del cuento, la *Historia de la Guerra Europea*, de Liddell Hart, indica que “una ofensiva de trece divisiones británicas (apoyadas 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 veintinueve. Las lluvias torrenciales (anota el capitán Liddell Hart) provocaron esa demora –nada significativa, por cierto–” (JSB: 100). Al término de la lectura uno nota la incongruencia entre el logro de Yu Tsun de transmitir el mensaje a su jefe y su aseveración, basada en la nota del periódico, de que las fuerzas alemanas “ayer [...] bombardearon [la ciudad de Albert]” (JSB: 117), por un lado, y la omisión de tal bombardeo en la entrada de Liddell Hart. Se opta por desechar tal incongruencia y proponer la interpretación de “lluvias torrenciales” y la demora “nada significativa” como el bombardeo sorpresa de las fuerzas alemanas. Se percibe la figuración irónica en el hecho de que los ingleses no reconocen los éxitos militares de los alemanes: ni en el logro del espía ni en el bombardeo de su parque de artillería.

modelo preestablecido: Yu Tsun como el asesino, Richard Madden como el detective, Stephen Albert como la víctima en un nivel y como detective/investigador en el otro. En la ficción se percibe la existencia de un “plan” que centraliza la narración aún más: el de Yu Tsun para transmitir el Secreto a su Jefe y, en el nivel de la obra de Ts’ui Pên, el que emplea Stephen Albert para hallar el sentido de la obra que aparenta ser caótica. Además, existe una carta que es la clave para el entendimiento de la obra de Ts’ui Pên y se puede calificar como prueba, que es una constante en el relato policial. En relación con el enigma de *El jardín de senderos que se bifurcan*, nadie lo logra entender salvo el sinólogo Stephen Albert. De modo que Albert comprende el enigma encubierto en la obra, y el Jefe, por su parte, comprende el enigma del asesinato de Albert. Este hecho fija una serie en cadena análoga a un sendero que se bifurca.

A pesar de la aserción de Borges sobre su dominio, “El jardín de senderos que se bifurcan” no es un relato policial “puro”, sino que emplea sus elementos para desembocar en una dimensión más abarcadora y universal. En este sentido cabe mencionar varias divergencias en relación con el modelo policial. Primero, en lo que atañe a la investigación, no se recapitula el método empleado por el capitán (quien cumple el papel de detective), Richard Madden, para hallar a los espías Yu Tsun y Viktor Runeberg; tampoco se relata ni se menciona su plan, pero se reconstruye el empleado por Yu Tsun para transmitir el mensaje y el de Stephen Albert para revelar el enigma de la obra de Ts’ui Pên. Es decir, el plan del asesino resulta ser más importante que el del detective. Las incongruencias con respecto a los supuestos del relato policial lo destruyen como tal (ya que no permite flexibilidad). Alberto Julián Pérez comenta que

[...] [al] final de la historia Borges plantea la posibilidad de que existan tiempos paralelos, dándole al cuento una eventual solución fantástica, y creando simultáneamente un desarrollo policial invertido, en que el crimen, en lugar de ser la causa que permite el desarrollo de la historia,

aparece como una consecuencia y una solución: el espía chino, al asesinar a Albert, consigue dar un mensaje secreto a su jefe, para que éste bombardee y destruya la ciudad de ese nombre (1986: 132).

También se relata la investigación del verdadero “detective”⁶ de esta ficción, Stephen Albert: resuelve el enigma de *El jardín de senderos que se bifurcan* de Ts’ui Pên, que es más inmenso que el crimen principal de la narración (aunque el enigma de la novela de Ts’ui Pên que se resuelve no es un crimen), y va más allá de una de las alternativas materializadas en la trama de esta ficción. Las funciones de los personajes principales se multiplican, no son meros constantes en la ecuación policial: Albert es a la vez la víctima, el detective, el maestro y el opresor;⁷ Yu Tsun es el asesino, el discípulo también y el redentor de su raza frente a los alemanes. En “El jardín de senderos que se bifurcan”, de Borges, a diferencia de muchos relatos policiales, no existe ninguna razón personal que motive el crimen; el que Stephen Albert sea la víctima es una elección azarosa, ya que fue elegido entre las personas con el apellido Albert que son de alguna importancia para que su asesinato conmueva a los medios de comunicación.⁸

⁶ Aquí me refiero al “detective” en el sentido de la efectucción de una investigación.

⁷ Véase el comentario sobre los europeos en Tientsin (Tianjin) en páginas posteriores del presente ensayo.

⁸ Refiriéndose a este episodio, Cédola comenta el motivo reconocible en Borges de que el malo/infame/asesino causa comprensión de lectores: “Precisamente la intervención del azar hace más cruel e innecesaria la condena de Albert y más patético el arrepentimiento del asesino que nos jura que murió ‘sin una queja [...] inmediatamente [...] una fulminación’. Como en casi todos los cuentos, el asesino –o el traidor– cuenta su propia historia porque es el personaje principal (si es que hay dos) y porque narrar su propia historia es un modo de solicitar la comprensión del lector” (Cédola, 1985: 171). Nos distanciamos de la primera parte de la cita, ya que el supuesto falso arrepentimiento de Yu Tsun no es evidente y su elección ética es compleja.

Lo anterior introduce fisuras hechas por rizomas en un sistema arborescente que es el relato policial, proceso que se explica mediante la siguiente cita:

En el sistema transcendente de los árboles hay deformaciones anárquicas, raíces aéreas y tallos subterráneos. Lo fundamental es que el árbol-raíz y el rizoma-canal no se oponen como dos modelos: uno actúa como proceso inmanente que destruye el modelo y esboza un mapa, incluso si constituye sus propias jerarquías, incluso si suscita un canal despótico (Deleuze y Guattari, 2008: 25).

A pesar de las grietas en este árbol, en el plano que corresponde al relato policial predomina el *ethos* arborescente, principalmente por la narración cronológica de los hechos que anticipan el asesinato.

Árboles opuestos

Otros árboles son las oposiciones binarias –que se relacionarían con líneas molares que definen al sujeto restringiéndolo–; según Deleuze y Guattari, “[la] lógica binaria es la realidad espiritual del árbol-raíz. [...] Ni la raíz pivotante ni la raíz dicotómica entienden la multiplicidad. Mientras que una actúa en el objeto, la otra actúa en el sujeto” (2008: 11). En “El jardín de los senderos que se bifurcan” de Borges es conspicua la oposición binaria entre amistad y enemistad. Recordemos que la ubicación histórica de la ficción es la Primera Guerra Mundial; estando en el contexto bélico, las categorías binarias de enemistad, por un lado, y amistad –alianzas–, por el otro, son implícitas. Yu Tsun es un chino que se identifica, en la división específica de aquella guerra, con las Potencias Centrales, específicamente con el Imperio Alemán, fungiendo como espía de ese país en Inglaterra (que pertenece a los Aliados). Sin embargo, Yu Tsun señala que no se trata de ningún tipo de ideología: “No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, que me ha obliga-

do a la abyección de ser un espía” (JSB: 104). Una de las explicaciones del porqué se hace espía es el orgullo, para “probarle [al Jefe] que un amarillo podía salvar a sus ejércitos” (JSB: 104).⁹ Por otro lado, su víctima, Stephen Albert, es un inglés y, aunque no participa en actividades bélicas, está metonímicamente relacionado con los Aliados. Otro “Aliado” es el capitán Richard Madden, y otro “Centralista” es el espía Viktor Runeberg, asesinado por el capitán. La lógica binaria se cumple también en que, al parecer, el marcador entre las Potencias Centrales y los Aliados es 1:1 (uno asesinado de cada lado); sin embargo, el que Yu Tsun transmite el nombre de la ciudad para bombardear¹⁰ inclina la balanza, por lo menos en el fragmento narrado por él, a favor de las Potencias Centrales: “Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar” (JSB: 117). Sin embargo, en el marco que engloba la narración de Yu Tsun el bombardeo por parte de los alemanes no ocurre. La mención de las “lluvias torrenciales” (JSB: 100) por Liddell Hart es sugestiva en este contexto. Nuevamente, como en el caso del desciframiento del motivo del asesinato, no hay verdad unívoca.¹¹

⁹ Las circunstancias bajo las que Yu Tsun, siendo chino, se convierte en espía de Alemania –hecho inverosímil– se desconocen por la manipulación narrativa de la información, ya que “[faltan] dos páginas iniciales” (JSB: 100) de su declaración. Teniendo en cuenta los paralelismos e inclusiones entre “El jardín de los senderos que se bifurcan” de Borges y la obra de Ts’ui Pên, recordemos que la palabra “tiempo”, esencial en la obra de Ts’ui Pên también está omitida; siguiendo esta lógica podemos especular que esas circunstancias que lo llevaron a ser espía arrojarían luz sobre su deseo de comprobar la superioridad de su raza.

¹⁰ La referencia extratextual es la batalla de la ciudad de Albert que duró del 1 al 13 de julio de 1916 y fue parte de la denominada batalla de Somme (Gilbert, 2007).

¹¹ Frank y Vosburg comentan al respecto: “Desde la perspectiva del lector enajenado del cuento, Albert, entendido en su plano de ciudad, fue destruido [...]. Desde la perspectiva del lector de *Historia* de Liddell Hart, Albert no fue destruido como ciudad, pero sí como personaje” (1977: 529-530).

Yu Tsun, quien se dedica a espiar por el Imperio Alemán y cabalmente cumple con su deber asesinando a Albert, rechaza considerarlo como su enemigo en el nivel personal:

–En todos [ejemplos] –articulé no sin un temblor– yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts’ui Pên.

–No en todos –murmuró con una sonrisa [Stephen Albert]–. El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo (JSB: 116-117).

Yu Tsun, expresando su veneración, pide la carta en la que Ts’ui Pên explica su obra –“Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan” (JSB: 111)– y aprovecha que Albert le da la espalda para dispararle: “–El porvenir ya existe –respondí–, pero yo soy su amigo. ¿Puedo examinar de nuevo la carta?” (JSB: 117). De manera que Yu Tsun asesina a quien considera su amigo, a quien admira “no [...] menos que [a] Goethe” (JSB: 104) por haber rescatado y encontrado sentido en la obra de su bisabuelo, y quien es investigador y admirador de su cultura. Yu Tsun sobrepone el propósito vanidoso de comprobar que su raza no es inferior a la alemana, delegándose como el representante de ésta, a la amistad y el respeto; no se arrepiente: sabe que lo tenía que hacer en la bifurcación que se presenta en el fragmento de Borges; no obstante, culmina su declaración con las palabras que reflejan el sentimiento de quien mata a un amigo: “No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio” (JSB: 118).

Sin embargo, la división de los papeles del victimario y la víctima no es tajante. La enunciación del sinólogo de que en una de las bifurcaciones él es su enemigo no es meramente hipotética. Se conoce que éste “había sido misionero en Tientsin” (JSB: 109), lo cual remite a la referencia extratextual de la ciudad de Tientsin (Tianjin), el puerto que fue otorgado por el imperio chino a través de las concesiones a las fuerzas imperiales predominantemente occidentales (francesa, británica, alemana, japonesa, austro-húngara, italiana, belga y rusa) en el siglo XIX.

Los colonos europeos de Tientsin fueron, por lo general, comerciantes y misioneros.¹² Se sobreentiende que los habitantes autóctonos de ese territorio colonizado vieron a los extranjeros como invasores y, por consiguiente, enemigos.¹³

Rizomas en los jardines

La obra *El jardín de senderos que se bifurcan* de Ts'ui Pên responde a una representación rizomática por excelencia, la cual encamina una lectura en clave del rizoma hacia otros episodios de la ficción y hacia éste como una totalidad. “El jardín de senderos que se bifurcan” de Borges contiene aspectos fortificados pertenecientes al árbol, atravesados por líneas de ruptura; mientras tanto, la novela de Ts'ui Pên es rizoma en su esencia –el tiempo–, es una estética que se desparrama y se transmite en la totalidad del cuento, en todos sus niveles. Aunque los conceptos del laberinto y el libro –que se fusionan en la obra de Ts'ui Pên –son, en su calidad de símbolos, nociones arborescentes, dentro de “El jardín de senderos que se bifurcan” pierden esta característica y ambos devienen rizomas. Lo anterior se reconoce en la división de la ficción: en la primera parte de la metadiégesis Yu Tsun mantiene un hilo de narración lineal, característico del relato policial, mientras que en la segunda parte, en la cual domina la intervención de Stephen Albert, la narración se convierte en discontinua.¹⁴

¹² Véase: Rodao, 2002 y Fernández, 2001.

¹³ En palabras de Echevarría: “Si [el] lector opta por uno de los senderos del pasado, podrá establecer que, en efecto, en tanto y en cuanto se despeñó como misionero europeo en Tianjin, Albert fue enemigo de los de la raza de Yu Tsun. Como ya se ha indicado anteriormente, los misioneros extranjeros como agentes de la expansión colonial inglesa y francesa en el siglo XIX eran, en general, hombres incultos y altamente prejuiciosos que sembraron la suspicacia y el desprecio respecto de las gentes de China y su cultura” (1999: 91).

¹⁴ Estela Cédola lo formula de la siguiente manera: “Una está narrada por el espía Yu Tsun y se refiere a los pasos que da para cumplir su cometido: corresponde al tiempo

Libro, laberinto y tiempo agrietados por rizomas

Stephen Albert, el sinólogo que descubre la grandeza de *El jardín de senderos que se bifurcan*, comenta sobre su autor, Ts'ui Pên:

Gobernador de su provincia natal, docto en astronomía, en astrología y en la interpretación infatigable de los libros canónicos, ajedrecista, famoso poeta y calígrafo: todo lo abandonó para componer un libro y un laberinto. Renunció a los placeres de la opresión, de la justicia, del numeroso lecho, de los banquetes y aun de la erudición y se enclaustró durante trece años en el Pabellón de la Límpida Soledad. A su muerte, los herederos no encontraron sino manuscritos caóticos. La familia, como usted acaso no ignora, quiso adjudicarlos al fuego; pero su albacea –un monje taoísta o budista– insistió en la publicación (JSB: 109-110).

Hay que tener en cuenta que los “placeres” a los que “renunció” corresponden a los sistemas del árbol: opresión que supone al agresor y al agredido; justicia como una institución dominante y despótica; familia, que implica autoridad y jerarquía; banquetes y erudición, acompañados por arrogancia inminente. Partiendo de la premisa de que la novela de Ts'ui Pên es la representación del rizoma, es llamativo que la familia, el árbol por antonomasia, quiera destruirla. Yu Tsun, el representante de la familia, justifica su actitud: “El libro es un acervo indeciso de borradores contradictorios. Lo he examinado alguna vez: en el tercer capítulo muere el héroe, en el cuarto está vivo” (JSB:110).

Con respecto al propósito que parece estar compuesto de dos proyectos diferentes, un libro y un laberinto, Stephen Albert revela que son lo mismo: “Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto [...] la confusión de la novela me sugirió que ése era

lineal de una acción que tiene comienzo y fin y a una anécdota de forma similar a los cuentos policiales. La otra, cuyo principal narrador es el sinólogo Stephen Albert, corresponde a la descripción de la novela de Ts'ui Pên” (1985: 172).

laberinto" (JSB: 111). Stephen Albert argumenta su conclusión con dos razones: "Una: la curiosa leyenda de que Ts'ui Pên se había propuesto un laberinto que fuera estrictamente infinito. Otra: un fragmento de una carta que descubrí" (JSB: 111); la carta contiene palabras reveladoras: "Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan" (JSB: 111). Al respecto de que el libro y el laberinto son un solo objeto, Arturo Echevarría revela la "equivalencia de que *escribir=construir* o *edificar*" (1999: 86):

[...] la yuxtaposición espacial en el proceso de la lectura de las palabras que designaron la actividad de Ts'ui Pên, y que en el relato de Borges están dispuestas a unas dos páginas de "distancia", es lo que a fin de cuentas permite descifrar el hecho de que novela y laberinto eran una misma cosa porque escribir, por un lado, y edificar y construir, por otro, eran también una misma cosa (1999: 86).

Por lo anterior es importante deparar en los conceptos de libro y de laberinto, simbólicamente cargados de manera extraordinaria y esenciales en la obra de Jorge Luis Borges. Ambos aparentan ser sistemas totalizadores, por tanto, arborescentes, debido a su valor trascendental. Según el *Diccionario de los símbolos*:

El laberinto ha sido utilizado como sistema de defensa en las puertas de las ciudades fortificadas. Está trazado sobre maquetas de casas griegas antiguas. Tanto en uno como en otro caso se trata de una defensa de la ciudad o de la casa, situada en el centro del mundo. Defensa no sólo contra el adversario humano, sino también contra las influencias maléficas (Chevalier, 1986: 621).

El centro del mundo, defensa, adversario, fortificación, casa, representan fuerzas centrípetas que anclan y bloquean la posibilidad de crecimiento y desbordamiento del rizoma. Otro significado del símbolo del laberinto es:

Símbolo de un sistema de defensa, el laberinto anuncia la presencia de algo precioso o sagrado. Puede tener función militar para la defensa de un territorio, una aldea, una ciudad, una tumba o un tesoro: no permite el acceso más que a quienes conocen los planos, a los iniciados. [...] El centro que protege el laberinto está reservado al iniciado, aquel que a través de las pruebas de iniciación (los rodeos del laberinto) se ha mostrado digno de acceder a la revelación misteriosa. Una vez alcanza el centro, está como consagrado; introducido en los arcanos, está vinculado por el secreto (Chevalier, 1986: 621).

Este significado configura categorías arborescentes como lo precioso, lo sagrado, la iniciación, entre otras, que estratifican la noción del laberinto.¹⁵ El "iniciado" de "El jardín de senderos que se bifurcan" es Yu Tsun quien deviene-otro en el contacto con la persona a la que tiene que matar y a quien considera su amigo. La siguiente acepción simbólica del laberinto lo refiere:

El laberinto puede verse como combinación de dos elementos: la espiral y la trenza, y en tal caso expresa "una voluntad muy evidente de figurar lo indefinido en sus dos aspectos principales para la imaginación humana, es decir, el perpetuo devenir de la espiral, que, teóricamente al menos, puede imaginarse sin término, y el perpetuo retorno figurado por la trenza. Cuanto más difícil es el viaje, cuanto más numerosos y arduos son los obstáculos, más se transforma el adepto, y en el curso de esta iniciación itinerante adquiere un nuevo yo" (Chevalier, 1986: 622).

¹⁵ El siguiente fragmento resalta otros valores simbólicos del laberinto que se relacionan con lo trascendente, como totalidad, Obra, alcanzar el centro, intuición pura, volver a la luz, resurrección espiritual: "A ojos de los alquimistas es una imagen 'del trabajo total de la Obra, con sus principales dificultades: la de la vía que conviene seguir para alcanzar el centro, donde se libra el combate de las dos naturalezas; la del camino que el artista debe seguir para poder salir' [...]. Semejante interpretación se uniría a la de una cierta doctrina ascético-mística: concentrarse en sí mismo a través de los mil caminos de las sensaciones, emociones e ideas, suprimiendo todo obstáculo a la intuición pura y volver a la luz sin dejarse coger en los vericuetos de los caminos. La ida y venida en los laberintos sería el símbolo de la muerte y la resurrección espirituales" (Chevalier, 1986: 621).

El valor simbólico-arborescente del libro es:

El libro es sobre todo, si nos elevamos un grado, el símbolo del universo: "El universo es un inmenso libro", escribió Mohyddin ibn-Arabi. La expresión *Liber Mundi* pertenece también a los rosacruces. Pero el "libro de la vida" del Apocalipsis está en el centro del paraíso, donde se identifica con el "árbol de la vida": las hojas del árbol, como los caracteres del libro, representan la totalidad de los seres, pero también la totalidad de los decretos divinos (Chevalier, 1986: 644).

Relacionada con lo anterior está la idea de libro-raíz de Deleuze y Guattari:

Un primer tipo de libro es el libro-raíz. El árbol ya es la imagen del mundo, o bien la raíz es la imagen del árbol-mundo. Es el libro clásico como bella interioridad orgánica, significante y subjetiva (los estratos del libro). El libro imita al mundo, como el arte a la naturaleza: por procedimientos propios que llevan a cabo lo que la naturaleza no puede, o ya no puede hacer. La ley del libro es la de la reflexión, lo Uno que deviene Dos (2008: 11).

Resumiendo, el laberinto y el libro son organizaciones arborescentes por excelencia. El logro de Ts'ui Pên es introducir líneas de fuga en estos conceptos territorializados y totalizadores: la grieta en estos símbolos que tienden a lo absoluto es, de acuerdo con su configuración en *El jardín de senderos que se bifurcan*, la infinitud:

La línea de fuga señala a la vez la realidad de un número de dimensiones finitas que la multiplicidad ocupa efectivamente; la imposibilidad de cualquier dimensión suplementaria sin que la multiplicidad se transforme según esa línea; la posibilidad y la necesidad de distribuir todas esas multiplicidades en un mismo plan de consistencia o exterioridad, cualesquiera que sean sus dimensiones (Deleuze y Guattari, 2008: 14).

El laberinto compuesto por posibilidades y desenlaces infinitos pierde su dimensión despótica, ya que la jerarquía, como característica esencial del

árbol, queda anulada: ninguna versión potencial es superior, bajo ningún criterio, a las demás. La coexistencia no-jerarquizada de las multiplicidades contribuye a que –en *El jardín de senderos que se bifurcan*– una oleada de rizomas se extienda a lo largo y ancho de esos sistemas totalizadores, imposibilitando su dominación: "Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras. Es imposible acabar con las hormigas, puesto que forman un rizoma animal que aunque se destruya su mayor parte, no cesa de reconstruirse" (Deleuze y Guattari, 2008: 15).

El tiempo se bifurca como rizoma

Stephen Albert narra el descubrimiento del sentido de la novela:

El jardín de senderos que se bifurcan era la novela caótica; la frase *varios porvenires (no a todos)* me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên opta –simultáneamente– por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela (JSB: 112-113).

La descripción anterior de la novela de Ts'ui Pên plasma la representación minuciosa del rizoma de *Mil mesetas*:

[...] a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a Uno ni a Múltiple. No es lo Uno que deviene dos, ni tampoco que devendría directamente tres, cuatro o cinco, etc. No es un múltiple que deriva de lo Uno, o al que lo Uno se añadiría (n+1). No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tie-

ne un medio por el que crece y desborda. Constituye multiplicidades lineales de n dimensiones, sin sujeto ni objeto, distribuibles en un plan de consistencia del que siempre se sustrae lo Uno ($n-1$). Una multiplicidad de este tipo no varía sus dimensiones, sin cambiar su propia naturaleza y metamorfosearse (Deleuze y Guattari, 2008: 25).

Regresando a la obra *El jardín de senderos que se bifurcan* del erudito chino, a través de una de las alternativas realizadas en el cuento se remite a un todo infinito, que abarca todas las alternativas posibles, lo que, a su vez, alude a una sinécdoque monumental:

Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen; por ejemplo usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo (p. 113).

El efecto de ese encadenamiento infinito de posibilidades que se materializan o no

[...] ya no [es] imitación, sino de captura de código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir [...] No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significante alguno (Deleuze y Guattari, 2008: 16).

En el caso del laberinto que es el libro de Ts'ui Pên nos encontramos con numerosos seres heterogéneos que devienen-otros; el asesino es un oriental que deviene inglés y/o alemán: "antiguo catedrático de inglés en la *Hochschule* de Tsingtao" (JSB: 100). El hecho de enseñar el idioma inglés y, por consiguiente, transmitir el acervo cultural que se halla en tal idioma, lo hace embajador de esa cultura; por otro lado, el hecho de

ser el espía de Alemania en la Primera Guerra Mundial, que admira a Goethe –"yo sé de un hombre de Inglaterra –un hombre modesto– que para mí no es menos que Goethe. Arriba de una hora no hablé con él, pero durante una hora fue Goethe" (JSB: 104)–, y que es catedrático en una institución educativa llamada "Hochshule" (escuela preparatoria en alemán) que se ubica en China, lo hace, a su vez, embajador de la cultura alemana en un contexto cultural radicalmente diferente; en Europa es "un amarillo" (JSB: 104) quien quiere manifestar sus habilidades, no en su nombre, sino en nombre de su raza.

Stephen Albert, por otro lado, es un inglés sumergido en la investigación de la cultura china; Yu Tsun narra su aproximación a la casa de Stephen Albert y el paulatino descubrimiento de que el hombre casualmente elegido para ser su víctima (aunque la obra de Ts'ui Pên comprueba que no es casual) está inmerso en su propia cultura: "Comprendí, de pronto, dos cosas, la primera trivial, la segunda casi increíble: la música venía del pabellón, la música era china" (JSB: 108); "Abrió el portón y dijo lentamente en mi idioma" (JSB: 108); Yu Tsun distingue libros y objetos pertenecientes a su patrimonio cultural:

Reconocí, encuadernados en seda amarilla, algunos tomos manuscritos de la Enciclopedia Perdida que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa y que no se dio nunca a la imprenta. El disco del gramófono giraba junto a un fénix de bronce. Recuerdo también un jarrón de la familia rosa y otro, anterior de muchos siglos, de ese color azul que nuestros artifices copiaron de los alfareros de Persia [...]. Después me refirió que había sido misionero en Tientsin 'antes de aspirar a sinólogo' (JSB: 109).

La recreación física del jardín de Ts'ui Pên es otro indicio de la fascinación de Albert por la cultura china en general y por la obra de Ts'ui Pên en particular. Es, realmente, el tercer jardín de la ficción: uno es de Jorge Luis Borges, otro de Ts'ui Pên y este, físico, de Stephen Albert.

Cuando se baja del tren en Ashgrove, unos niños en el andén preguntan a Yu Tsun si “va a casa del doctor Stephen Albert” (JSB: 106) y, sin esperar su respuesta, el otro niño lo instruye: “La casa queda lejos de aquí, pero usted no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda” (JSB: 106).¹⁶ Esta indicación remite a una distribución laberíntica e inaugura el plano del tiempo rizomático que culminaría en la novela de Ts’ui Pên. El camino por el cual se aproxima a su víctima tiene valor simbólico y es, según Pérez, el cronotopo simbólico, frecuentemente presente en los textos de Borges.¹⁷

Al acercarse a su destino, Yu Tsun presiente que se trata de una estructura de laberinto y tiene reminiscencia de su bisabuelo Ts’ui Pên, quien “renunció el poder temporal [...] para edificar un laberinto en el que se perderán todos los hombres” (JSB: 106). En esa meditación, Yu Tsun imagina un laberinto absoluto:

Bajo los árboles medité en ese laberinto perdido: 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. 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. Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibir abstracto del

¹⁶ Aunque parezca inverosímil que unos niños adivinen el destino de un desconocido que baja del tren, no es así pensando en rasgos fisionómicos orientales de Yu Tsun en un ambiente de otra raza y el hecho de que Albert sea (probablemente) el único sinólogo en Ashgrove (véase: Echevarría, 1999: 88-89).

¹⁷ El cronotopo es, según Bajtín, “la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto” (Bajtín, 1989: 237); en nuestro cuento, propone Pérez, se trata de “[un] camino ‘fenoménico’ que lleva al héroe demoníaco a la casa del sabio sinólogo Albert y es el camino simbólico que une su presente con el pasado: en la casa que aparece al final del camino, el sabio Albert le revelará el enigma de la novela laberíntica escrita por su antepasado Ts’ui Pên, cuyo problema principal es el tiempo” (1986: 131-132).

mundo [...] El camino bajaba y se bifurcaba, entre las ya confusas praderas (JSB: 107).

Yu Tsun imagina un laberinto que es la premonición del de su antepasado y en ese momento comienza el tiempo análogo a los rizomas. La perfección del laberinto imaginado consiste precisamente en sus multiplicidades simultáneas espaciales y temporales: se ubica en lo alto, en una cumbre, también en lo más profundo, debajo del agua. Abarca todo, tanto en la tierra como en el espacio. Yu Tsun conjetura un laberinto-mapa. Según Deleuze y Guattari, el mapa, contrariamente al calco que caracteriza a sistemas arborescentes y, en nuestro ensayo, el relato policial y las estructuras binarias, describe el movimiento de las multitudes y multiplicidades rizomáticas:

El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. [...] Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas (Deleuze y Guattari, 2008: 18).

Las múltiples entradas representan la potencia de suceder en las vidas “individuales” así como en la existencia universal, señaladas por Ts’ui Pên. Albert revela la concepción del tiempo que se halla en la infinita obra de Ts’ui Pên:

El jardín de senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts’ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades (JSB: 116).

En otras palabras, el enigma de *El jardín de senderos que se bifurcan* es el tiempo: “*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” (JSB: 115).¹⁸ Lo anterior confirma la presencia del rizoma en esa idea, ya que son tiempos en movimiento, cambiantes, que se encuentran, desencuentran, concurren y discrepan. Stephen Albert da cuenta de manera didáctica de la múltiple esencia de la obra: “No existimos en la mayoría de esos ejemplos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma” (JSB: 116).

El título de la obra monumental de Ts’ui Pên y de la ficción de Borges concentra la metáfora del mundo y se relaciona con los árboles y los rizomas: el jardín es el universo y el laberinto, es una representación territorializada, contiene árboles en la superficie; los senderos se refieren a los posibles desenlaces de cada encuentro rizomorfo, son rizomas que se multiplican, mutan y extienden aleatoriamente; por último, la bifurcación sería la dinámica de los rizomas en las extensiones subterráneas del jardín.¹⁹ Echevarría comenta la unión potencialmente contradictoria

¹⁸ Pérez comenta al respecto: “Para Ts’ui Pên el tiempo era un problema fundamental y Albert entiende que no menciona la palabra ‘tiempo’ en su novela porque toda la novela es una ‘adivinanza’ cuyo problema es el tiempo; no mencionarla es un modo perifrástico de atraer la atención del lector sobre el problema. Pero la novela es al mismo tiempo un laberinto: en ella hay varios desenlaces posibles que se bifurcan en otros desenlaces, y todos ocurren. El novelista logra crear una imagen distinta del tiempo: ese tiempo no es uniforme y absoluto, es una red de tiempos que convergen, divergen y son paralelos, como lo son los acontecimientos de la novela” (Pérez 1986: 121).

¹⁹ El siguiente fragmento de Deleuze y Guattari se transcribe para resumir la dinámica que ocurre entre los árboles y los rizomas y ejemplificar la preferencia rotunda por los rizomas de los filósofos franceses: “Ser rizomorfo es producir tallos y filamentos que parecen raíces, o, todavía mejor, que se conectan con ellas al penetrar en el tronco, sin perjuicio de hacer que sirvan para nuevos usos extraños. Estamos cansados del árbol. No debemos seguir creyendo en los árboles, en las raíces o en las raicillas, nos han hecho sufrir

del jardín y el laberinto: “El espacio textual limitado de *El jardín de senderos que se bifurcan* del antecesor de Yu Tsun es, a su vez, como el jardín físico chino, una cifra del cosmos (el *multum in parvo*), un caos al que subyace un orden previo, un laberinto, una obra inconclusa que aspira a la calidad de infinita y que asimismo revela los rasgos del autor” (1999: 83).

El hecho de que el jardín sea el laberinto refuerza aún más la yuxtaposición Oriente/Occidente, constituida por los personajes Yu Tsun y Stephen Albert; jardín es un motivo cultural oriental distintivo, con implicaciones arquitectónicas, filosóficas y literarias.²⁰ No obstante, cabe señalar que el jardín es, asimismo, la imagen bíblica por excelencia, representa el paraíso terrenal, “que corresponde a la predominancia del reino vegetal al comienzo de una era cíclica” (Chevalier, 1986: 603)²¹ y concentra el misticismo del encuentro erótico en el *Cantar de los Cantares*; además, su importancia en la tradición islámica en la cual ilustra al paraíso, en la mitología griega donde se le asocia con el lujo, en la concepción del jardín perfumado de la India y la Persia, no es anodina en cuanto a su carga simbólica en estas grandes y grandiosas civilizaciones; su significado en Persia manifiesta propiedades metafísicas y místicas,²² aproximándose al jardín oriental y, por consiguiente, el jardín con los senderos que se bifurcan. La cosmogonía azteca del jardín, que contiene tanto aspectos de la belleza del mundo como de su monstruosidad, tampoco está alejada del jardín de Ts’ui Pên.²³ Aún así, la configuración textual de la

demasiado. Toda la cultura arborescente está basada en ellos, desde la biología hasta la lingüística. No hay nada más bello, más amoroso, más político que los tallos subterráneos y las raíces aéreas, la adventicia y el rizoma” (Deleuze y Guattari, 2008: 20).

²⁰ Véase: Echevarría, 1999.

²¹ La cual termina en la ciudad de Jerusalén (cfr. Chevalier, 1986: 603).

²² Cfr. Chevalier, 1986: 603.

²³ Según el *Diccionario de los símbolos*, “en las civilizaciones amerindias, el jardín se concebía igualmente como un resumen del universo. Pero entre los aztecas reunía no solamente lo que hay de bello y exaltante en el mundo: flores, manantiales, montañas, ríos y caminos, sino también los seres temibles y hasta las monstruosidades de la naturaleza” (Chevalier, 1986: 605).

ficción que nos atañe ubica la acepción del jardín en el contexto cultural oriental: “[Los jardines eran] también imágenes y resúmenes del mundo, como lo son aún en nuestros días los célebres jardines japoneses y persas. El jardín del Extremo Oriente es el mundo en pequeño, pero es también la naturaleza restaurada en su estado original, o la invitación a restaurar la naturaleza original del ser” (Chevalier, 1986: 603).

El laberinto, por su parte, se encuentra en la cuna de la denominada civilización occidental, y es inaugurado por el laberinto construido en Creta por Dédalo a petición del Rey Minos para encerrar a Minotauro.²⁴ La homogenización de estos símbolos auténticos de las dos civilizaciones heterogéneas, y su proyección al libro y al universo, apunta hacia un movimiento totalizador, universal y abarcador.

Conclusión: árboles y rizomas, esenciales en el jardín

¿De qué manera concluir un ensayo sobre una obra potencialmente infinita? En “El jardín de senderos que se bifurcan” de Borges hemos apreciado sólo un fragmento minúsculo entre una multitud de senderos que se bifurcan. Aún así, en esta fracción del infinito existe una guerra, una vasta y milenaria civilización oriental, otra europea, agresiva e hipócrita; hemos conocido amistad y enemistad, así como su fluctuación; se ha cometido un asesinato, claro para los alemanes y enigmático para los ingleses.

En “El jardín de senderos que se bifurcan” están plantados árboles, notables y fuertes, como el crimen acompañado por las categorías que lo rodean y resuelven, laberinto, libro, familia, guerra, amistad *versus*

²⁴ El *Diccionario de los símbolos* interpreta este episodio importante de la mitología: “El laberinto puede tener también significación solar, por ser el palacio de la doble hacha, que está grabada sobre tantos monumentos minoicos. El toro encerrado en el laberinto es también solar. Tal vez simbolice en esa perspectiva el poderío regio, el dominio de Minos sobre su pueblo” (Chevalier, 1986: 621).

enemistad; las raíces de estos árboles están atravesadas por un sinfín de rizomas configurados por la novela de Ts’ui Pên: el laberinto infinito que carece de centro y de niveles, simultaneidad temporal de los eventos, coexistencia de los personajes cuyas vidas se podrían entrecruzar en una de las potencias o bifurcaciones, acontecimientos que en uno de los desenlaces causan armonía y en otro guerra y caos. Tanto árboles como rizomas son imprescindibles para que el jardín sea perfecto. La estabilidad que se desestabiliza y la multiplicidad que deviene unidad.

Lo que predomina en la ficción es la estética de las multiplicidades rizomáticas; en *El jardín de senderos que se bifurcan* de Ts’ui Pên la palabra omitida que concentra la esencia del libro es el tiempo, el cual no es “un tiempo uniforme, absoluto” (JSB: 116) –que sería característica del árbol–, sino que es una multiplicidad temporal: “infinitas series de tiempos, [...] una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades” (JSB: 116). Lo que se presenta en *El jardín de senderos que se bifurcan* es “[un] rasgo intensivo [que] se pone a actuar por su cuenta, una percepción alucinatoria, una sinestesia, una mutación perversa, un juego de imágenes se liberan, y la hegemonía del significante queda puesta en entredicho” (Deleuze y Guattari, 2008: 20).²⁵ El jardín de Borges, en su calidad de rizoma, “comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar” (Deleuze y Guattari, 2008: 15). La ficción, aunque estéti-

²⁵ La tensión entre el tiempo lineal (árbol) y multiplicidades de tiempos (rizomas) en este cuento es expuesta, desde otra perspectiva, por Cédola: “En general, los críticos de Borges han insistido en la idea de la circularidad del tiempo, en la simultaneidad y la multiplicación de posibilidades *ad infinitum* que permite el lenguaje. Pero una modificación de la noción de infinito aparece con *El jardín de los senderos que se bifurcan*, ya que este infinito poder de la imaginación aparece en relación dialéctica con el tiempo histórico” (1985: 174).

camente cargada de rizoma, no rechaza los sistemas arborescentes, ya que "en el corazón de un árbol, en el interior de una raíz o en la axila de una rama, puede formarse un nuevo rizoma" (Deleuze y Guattari, 2008: 20).

Para concluir lo inconcluso, se proponen unas reflexiones que seguirán bifurcando los motivos de la ficción. Primera, imaginar la bifurcación de los senderos del jardín que nos atañe: la *Historia de la Guerra Europea* es una fracción de la Historia y de lo que se ha escrito sobre ésta; el segmento transcrito, la declaración del espía y asesino Yu Tsun, es una versión de los eventos que ocurrieron en un episodio durante la Primera Guerra Mundial reunidos en el libro de Liddell Hart; finalmente, "El jardín de senderos que se bifurcan" de Jorge Luis Borges es sólo una entre infinitas posibilidades del universo; lo anterior, así como los planos narrativos que se bifurcan, remiten a la figura de *mise en abyme*, la cual refuerza el efecto de un retorno infinito. Segundo hilo de reflexión sería pensar en el "El jardín de senderos que se bifurcan" de Borges y *El jardín de senderos que se bifurcan* de Ts'ui Pên como una metonimia paradójica: por un lado, la obra de Ts'ui Pên que abarca *todo*, contiene a la ficción "El jardín de senderos que se bifurcan" reunida en *El jardín de senderos que se bifurcan* (publicado en 1941); por el otro, "El jardín de senderos que se bifurcan", una ficción de *El jardín de senderos que se bifurcan*, contiene a la novela del bisabuelo de Yu Tsun; estas bifurcaciones espirales remiten a la imagen de una caja china, lo que no es una casualidad debido a la importancia del contexto cultural chino. Por último, apreciar el jardín sublime creado por Borges, con árboles macizos y un infinito de potencias casi imperceptibles que los cambian y agrietan constantemente, provocando valores renovados.

Referencias

- Bajtín, M., (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
 Borges, J. L., (2008) "El jardín de senderos que se bifurcan" en *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 100-118.

- Borges, J. L., (2008) "Prólogo" en *Ficciones*. Madrid, Alianza Editorial, pp. 11-12.
 Cédola, E., (1985) "Tiempo de la imaginación y tiempo de la historia en El jardín de senderos que se bifurcan de Jorge L. Borges" en *Linguística e Letteratura*. Vol. X, número I-2, pp. 167-181.
 Chevalier, J., (1986) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.
 Deleuze, G., (1980) *Diálogos*. Valencia, Pre-textos.
 Deleuze, G., y F., Guattari, (2008) *Mil mesetas*. Valencia, Pre-textos.
 Echevarría, A., (1999) "Espacio textual y el arte de la jardinería en Borges: 'El jardín de senderos que se bifurcan'" en Alfonso de Toro/ Fernando de Toro (eds.). *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*. Frankfurt, Vervuert Iberoamericana, pp. 71-103.
 Fernández Lommen, Y., (2001) *China: La Construcción de un Estado moderno*. Madrid, Los Libros de la Catarata.
 Frank, R., y N. Vosburg, (1977) "Textos y contra-textos en 'El jardín de senderos que se bifurcan'" en *Revista Iberoamericana*. Vol. XLIII, número 100-101, julio, pp. 517-534.
 Gilbert, M., (2007) *The Somme: Heroism and Horror in the First World War*. Nueva York, Henry Holt and Company, LLC.
 Knox, R., (1929) "Decalogue" en *The Thrilling Detective Web Site*. [En línea], disponible en: <<http://www.thrillingdetective.com/trivia/triv186.html>>.
 Narcejac, T., (1986) *Una máquina de leer: la novela policiaca*. México, FCE.
 Pérez, A., (1986) *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges*. Madrid, Gredos.
 Rodao García, F., (2002) *Franco y el Imperio japonés*. Barcelona, Plaza & Janés.