

LINGUISTICA  
E LETTERATURA

X

I-2 · 1985

ESTRATTO



GIARDINI EDITORI  
E STAMPATORI  
IN PISA

## TIEMPO DE LA IMAGINACIÓN Y TIEMPO DE LA HISTORIA EN *EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN* DE JORGE L. BORGES

En 1944 Borges publica *Ficciones*. El volumen es en realidad la suma de dos colecciones de cuentos. La primera, titulada *El jardín de senderos que se bifurcan* estaba ya editada, con el mismo título dos años antes; la segunda, *Artificios* (1944) recoge por primera vez ocho textos. La colección que constituye la primera parte del nuevo volumen se cierra con el cuento epónimo. Los seis textos que lo preceden están especialmente dedicados a la problemática de la literatura, de la ficción, del lenguaje: la tarea de escribir el libro único, o la multiplicidad y la repetición *ad infinitum* (*La Biblioteca de Babel*), el difícil arte de la lectura y la reescritura (*Pierre Ménard, autor del Quijote*), la imaginación y el sueño del creador (*Las ruinas circulares*), la creación de un mundo imaginario, coherente y perfecto (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*). En fin, literatura sobre la literatura y la creación y una forma de la narración donde no se halla el esquema clásico del cuento sino una forma a mitad de camino entre éste y el ensayo, donde todavía no aparecen situaciones y personajes que las encarnan.

Para el psicoanalista francés D. Anzieu<sup>1</sup>, el cuento titulado *El jardín de senderos que se bifurcan* marca el pasaje a la segunda colección – *Artificios* – porque allí se hace frecuente el tema de la muerte violenta que ese cuento inaugura. El crítico Pierre Macherey<sup>2</sup> considera el texto de *El jardín* como síntoma de todo el libro *Ficciones* por la inclusión de la historia de la novela infinita de Tsui-Pên, relegando la otra parte a la categoría de anécdota convencional.

Las dos opiniones me parecen correctas sólo en parte, en cuanto no tienen en cuenta el valor contextual que adquiere

1. D. ANZIEU. «*Le corps et le code dans les contes de J.L. Borges*», «Nouvelle revue de psychanalyse». (Paris), Nro 3, 1971.

2. P. MACHEREY. *Borges y el relato ficticio*, «Revista Nuevos Aires», (Buenos Aires), Nro 4, 1971.

*El jardín* por la posición central que ocupa en *Ficciones*, y por la posición que tiene en la colección que lleva su título. Me parece, al contrario, importante valorar más a fondo la posición del cuento en la totalidad que lo contiene, y las relaciones dinámicas que se instituyen entre este texto y aquellos que lo preceden y lo siguen. En mi opinión, *El jardín* constituye un eje importante y central en *Ficciones*, en cuanto rompe la unicidad de la sub-unidad que lo contiene, presentando por primera vez en la obra de Borges la forma de dos elementos en conflicto. Por una parte, todavía, como en los cuentos que lo preceden, el tiempo de la imaginación y de la ficción (que se corporiza en la novela de Tsui Pên, incluso ella titulada «El Jardín de senderos que se bifurcan»); por otra parte la posibilidad única de la acción en el tiempo lineal de la historia.

Como vio Anzieu, los textos de *Artificios* incluyen el tema de la muerte violenta, pero fundamentalmente con este tema llega un compromiso formal más interesante: el tiempo que corresponde a la muerte violenta es el tiempo lineal de la historia donde la acción es degradada e indigna. *El jardín* nos habla de la nostalgia del héroe abyecto que elige sacrificar el sinólogo descubridor del sentido ligado al libro-laberinto de sus antepasados, en favor de su acción precisa y puntual que como espía chino al servicio de Alemania debe llevar a cabo. La praxis en Borges aparece siempre así: el hombre comete crímenes de lesa humanidad, que lo superan y que provocan su autocondena, como ocurre en casi todos los textos de *Artificios*. El asesinato del sinólogo S. Albert es una elección necesaria del héroe para *ser*, y *ser* es *ser en la acción temporal degradada y abyecta*.

La oposición ficción/realidad o la presencia de la dimensión ineluctable del tiempo histórico inauguradas por *El jardín*, encontrarán en los cuentos de *Artificios* primero y en los de *El aleph* después su articulación más completa.

En *Funes, el memorioso* se contraponen la abarrotada y simultánea memoria de Funes a la capacidad de pensar que representa el personaje Borges. La memoria de Funes despedaza la sucesión temporal porque percibe la simulta-

neidad como el observador del *aleph*; congestionado de imágenes, Funes representa la perpetuidad; Borges, pensante que opera en la sucesión temporal, representa el tiempo histórico. El conflicto fundamental de *La forma de la espada* consiste en hacer verosímil y aceptable (ser oída) una acción degradada y abyecta mediante el enmascaramiento de la voz del narrador. Es una historia de pura acción donde sólo interviene el tiempo lineal de la anécdota y el momento posterior – el presente del texto – cuando el traidor se resuelve a confesar su infamia, varios años después. Es el momento del autodesprecio y reclama la condena del que lo ha escuchado hasta el final. El mundo es, pues, el reino del mal, de la delación, de la traición. *Tema del traidor y del héroe* presenta componentes parecidos: un héroe resulta ser el traidor a la causa revolucionaria y se hace condenar a muerte para redimirse. Ryan, bisnieto del héroe, cien años después descubre la ficción de la muerte del héroe pero decide callar lo que ha descubierto y escribir una biografía en honor del muerto, reconduciendo el mito de la «historia oficial». Aparece por primera vez el conflicto entre la verdad histórica y la necesidad política. Red Scharlach, el asesino de *La muerte y la brújula*, le tiende una trampa al detective Lönnrot a partir de las hipótesis librescas que éste construye. Es la historia del cazador cazado. El conflicto fundamental se da entre las hipótesis «poco interesantes» del policía Treviranus pero que son reales, y las hipótesis «interesantes» que inventa el aficionado detective. Se invierten las convenciones del género policial y el detective muere al final. Como el espía Yu Tsun en *El jardín* será inexorablemente apresado, el detective Lönnrot será también asesinado por el vengativo pistolero. Este cuento se desarrolla en un tiempo que ineludiblemente avanza hacia un fin inevitable. En fin, dos tiempos se contraponen en *El milagro secreto*: el tiempo infinito de la imaginación, el tiempo de Dios, detenido y milagroso, con el tiempo cronológico de la acción degradada en que un hombre inocente ha de morir asesinado. El narrador busca un equilibrio entre el tiempo subjetivo y el tiempo objetivo

concediendo al personaje una pizca de eternidad a fin de que pueda cumplir con su destino de escritor.

Tiempo de la imaginación y tiempo de la acción en conflicto corresponden a los cuentos posteriores a 1942, a partir de *El jardín de senderos que se bifurcan*. Se cierra entonces una etapa y empieza a perfilarse el juego de oposiciones, de elementos en conflicto que se desarrollará a partir de 1945 en *El aleph*, dando lugar a una estructura que se puede llamar «coincidencia de los opuestos»: dos elementos opuestos al comienzo del cuento conciden al final, manteniendo la tensión o anulándola si la oposición fuera aparente o falsa<sup>3</sup>. El arte sería el único lugar donde se resolverían las contradicciones que la realidad presenta en el seno de su devenir temporal. Las oposiciones fundamentales se dan entre lo que permanece y lo que cambia, entre lo infinito y lo finito, entre imaginación y realidad, entre pensamiento y acción. Los cuentos de *El aleph* buscan, a través de un juego dialéctico, la integración de ambas posibilidades. Muchas parejas de opuestos se desarrollan en estos cuentos siempre en el eje de la dimensión temporal. El tiempo de la ficción y el tiempo de la realidad van siempre formando parte de la estructura de los cuentos. La problemática del tiempo – esencial en Borges – es el fundamento de esos textos.

*El jardín de senderos que se bifurcan* tiene la estructura del cuento policial: en el *Prólogo* sólo eso dice Borges eligiendo este género específico que le permitirá contar estas historias de acción y de muerte. Como en la mayoría de los cuentos hay una introducción o prólogo y un epílogo que coincide también con el esquema de la narración policial: un enigma, un presunto asesino, el crimen y su castigo final. Sin embargo, en la introducción que enmarca el cuento se crea una intriga secundaria cuando se habla de una *Historia de la Guerra Europea* de Liddell Hart donde se lee que «una ofensiva de trece divisiones británicas (*apoyadas por mil*

3. E. CÉDOLA. *Forma e significato nei racconti di J.L. Borges*, en AA.VV., *La pratica sociale del testo*. (A cura di Carlo Bordini), Bologna 1982.

*cuatrocientas piezas de artillería)*» en 1916 debió aplazarse por cuatro días a causa de las lluvias. Luego se presenta un declarante narrador cuyo testimonio «arroja una insospechada luz sobre el caso». Esa frase entre paréntesis que he subrayado nos anticipa algo del epílogo, pero naturalmente la primera lectura sólo despierta la curiosidad. Sabremos recién en el epílogo que el indigno e incomprensible asesinato de Stephen Albert fue la única manera de señalar a la aviación alemana la ciudad llamada Albert donde se hallaba el objetivo para bombardear. Sin embargo, ya en la segunda página del texto el narrador nos habla de la posesión del Secreto, hecho que su perseguidor no conoce: «El nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre». Éste es pues, el *móvil* del crimen que sólo se conoce por la declaración ulterior del asesino, ya que matar a Albert es obra del azar. Es un *móvil* ficticio; la intervención del azar hace imposible descubrir la causa, lo cual derrumba otra de las convenciones del género policial. Los periódicos publicaron la noticia que el espía deseaba:

Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la bombardearon. Lo leí en los mismos periódicos que propusieron a Inglaterra el enigma de que el sabio sinólogo Stephan Albert muriera asesinado por un desconocido, Yu-Tsun. El jefe ha descifrado ese enigma. Sabe que mi problema era indicar (a través del estrépito de la guerra) la ciudad que se llama Albert y que no hallé otro medio que matar a una persona de ese nombre. No sabe (nadie puede saber) mi enorme contrición y cansancio.

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. También aparece por primera vez en este cuento la pareja del asesino y la víctima que luego se

hará más frecuente, en especial en *Los teólogos* donde adquiere mayor complejidad<sup>4</sup>.

Después del primer párrafo introductorio (13 líneas) empieza la *declaración* de Yu Tsun, presumiblemente hecha ante la justicia y como faltan las dos páginas iniciales suponemos que su contenido se nos dará bajo la forma del cuento que leemos. Esas dos páginas que tal vez deberemos reconstruir representan, tal vez, el margen de libertad que tenemos para interpretar el cuento. Esta parte entre el prólogo (13 líneas) y el epílogo (13 líneas) se divide en dos partes cuantitativamente equilibradas de más o menos 6 páginas cada una (la variación mínima está en los párrafos de transición). Una está narrada por el espía Yu Tsun y se refiere a los pasos que da para cumplir su cometido: corresponde al *tiempo 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 Tsui-Pên llamada «El jardín de senderos que se bifurcan». La entrada de este segundo personaje nos trae, pues, un intervalo entre el propósito de cumplir la misión y la ejecución de la misma. Está marcado por dos indicaciones referidas al tiempo. Después de la presentación del personaje:

Nos sentamos; yo en un largo y bajo diván; él de espaldas a la ventana y a un alto reloj circular. Computé que antes de una hora no llegaría mi perseguidor, Richard Madden. Mi determinación irrevocable podía esperar.

La otra:

...El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo...» dice Albert (...) El provenir ya existe – respondí – pero yo soy su amigo ¿ Puedo examinar de nuevo la carta?

Así, pues, vemos que este breve intervalo de la acción – que dura una hora – permitirá desarrollar en otras seis páginas la

4. E. CÉDOLA, *Les Théologiens de J.L. Borges*, en AA.VV., *Essais sur les formes et leurs significations*, Paris 1981.

historia de la novela-laberinto de Tsui-Pên, cuyo tema es el tiempo:

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

El implacable avance del tiempo apremia a Yu-Tsun, lo acucian su perseguidor, y la inevitable horca que lo espera. Los momentos consagrados al libro-laberinto le dan un plazo pero la fantasmagoría que se crea no elimina la urgencia del peligro real ni la necesidad de actuar en el momento preciso. Cuando aparece el policía-perseguidor en las afueras de la casa, Yu Tsun dice: «Alcé los ojos y la tenue pesadilla se disipó». Enseguida dispara sobre Albert y en el epílogo se explica porqué asesinó a Albert y habla de su arrepentimiento: «innumerable contrición y cansancio».

La finalidad de estas páginas es buscar y justificar la relación entre la anécdota marcada por la acción del personaje principal y la descripción de la novela-laberinto. P. Macheray<sup>5</sup> se dedica a explicar todo lo concerniente a la teoría de la escritura que allí aparece pero tilda de «convencional» la anécdota, es decir, la historia y la acción de Yu Tsun. Sale del paso diciendo que es una anécdota cualquiera entre otras posibles, como el mismo autor sugiere. Es cierto, pero uno debe preguntarse por qué aparece este tipo de historia sobre un libro ficticio – como en *Pierre Menard, autor del Quijote* o como en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* – esta vez necesariamente enmarcada por una anécdota con un espía, asesinato, condena y arrepentimiento. Noé Jitrik<sup>6</sup> también habla del tema del conflicto entre la acción y el pensamiento y dice que un cuento se lee de un modo si hay un libro y de otro modo si hay un crimen, pero no dice cómo se lee *El jardín* donde el crimen y el libro aparecen juntos.

5. P. MACHERAY, *Op. cit.*

6. N. JITRIK, *Estructura y significación en 'Ficciones' de J.L. Borges*, en *El fuego de la especie*, Buenos Aires 1971.



*El jardín*, es el primer cuento donde Borges reúne en conflicto el tiempo de la acción y el tiempo de la imaginación o de la ficción representado por la novela inexistente de Tsui-Pen. El hecho de que por boca de Albert se diga que el tema de *El jardín* es el Tiempo me asegura en esta hipótesis.

La omisión del tiempo lineal e irreversible y la sustitución por el tiempo de la imaginación y de sus infinitas posibilidades combinatorias tiene sus mejores ejemplos en los textos de *Ficciones* que preceden a *El jardín* es decir, los anteriores a 1942. Los posteriores, los cuentos de *Artificios*, la segunda parte de *Ficciones*, empiezan a proponer un conflicto entre el tiempo sin límites de la imaginación y el tiempo de la acción, del vivir concreto, que siempre es degradado y abyecto. En cambio, la imaginación, el quehacer poético,—la invención de cualquier tipo — literaria, filosófica — tiene el poder de abolir el tiempo por un momento. Crear es salirse del tiempo de este mundo, salirse de la inexorable marcha temporal que incluye la propia muerte.

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*, ya que este infinito poder de la imaginación aparece en relación dialéctica con el tiempo histórico.

Desde un punto de vista metodológico, lo que me parece menos aceptable es que la obra de Borges ha sido siempre estudiada en forma sincrónica, tendiendo puentes entre textos muy alejados en el tiempo, sin hacer un estudio de la evolución y el cambio en sus escritos. Yo quiero proponer una *lectura dialéctica* en el sentido de Lukács y L. Goldmann<sup>7</sup> que supone la diacronía y una especial atención a la categoría de la totalidad. Cada cuento se ha de considerar como una unidad estructurada que a su vez forma parte de un conjunto igualmente provisto de una forma que llamo con

7. L. GOLDMANN. *Genèse et structure y La sociologie de la littérature: statut et problèmes de méthode*, en *Marxisme et Sciences Humaines*, Paris 1970.

Goldman «estructura significativa». La inserción de cada cuento en el lugar que ocupa en el conjunto, tiene un valor, como lo tienen las fechas de redacción o publicación de cada unidad y el ordenamiento con que aparecen en el volumen. En *Ficciones* Borges ha respetado el orden cronológico mientras que en *El aleph* ha organizado el libro en función de otro orden estructural donde subyace una intención de orden estético. Sin embargo, en *Ficciones* al reunirse *El jardín de senderos que se bifurcan* de 1942 y *Artificios* de 1944, el autor debió ser conciente del lugar central que ocupaba el texto de *El jardín* ya que conservó ambas colecciones y les puso el título genérico de *Ficciones* sin privilegiar ningún otro texto en particular.

En *Ficciones* interesa profundizar el estudio del proceso de estructuración a través del tiempo de composición de los relatos, desde una situación hacia una meta que el autor va alcanzando y que culmina en *El aleph* redactado en 1945: la dialéctica entre lo que permanece y lo que cambia, entre la eternidad o lo infinito y el tiempo o la finitud para desembocar en una concepción de la Historia que sería como aquella de J.B. Vico donde bajo la apariencia de idas y vueltas, la línea temporal sigue un curso hacia adelante. Es en el cuento *Los teólogos* donde se ve este proceso que se extiende a todos los cuentos de *El aleph*.

En el proceso de introducción de la temporalidad, los personajes van adquiriendo cuerpo y se alcanza una forma más clásica del cuento donde personaje y situación se imbrican y entretajan sus figuras. Si Borges mismo ha dicho que en el cuento es más importante la trama que el personaje, sin embargo, ésta va adquiriendo una importancia que si no es como el individuo particular de la novela, sirve como símbolo de una situación humana en determinado contexto cultural e histórico.

La aparición de la violencia viene aparejada con el esbozo de un personaje más «encarnado»<sup>8</sup>, más caracterizado y

8. S. MOLLOY. *Las letras de Borges*, Buenos Aires 1979.

humanizado. Basta comparar los personajes de este cuento con el incarnable Pierre Menard o con el «yo» narrador difuso de la *Biblioteca de Babel* que es, a veces, el narrador Borges como en *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*. A partir de *El jardín* los seres empiezan a tener peso y un lineamiento psicológico, en fin: catadura de hombres aunque sean criminales. Yu Tsun es un espía chino al servicio del imperio alemán en la primera guerra mundial, una especie de terrorista suicida que quería demostrar a su jefe el valor de su raza, demostrarle «que un amarillo podía salvar a sus ejércitos», pero que en el fondo, a través de su acción y a causa de ella, lo desprecia y reniega del servicio que rinde a Alemania:

Soy un hombre cobarde. Ahora lo digo, ahora que he llevado a término un plan que nadie no calificará de arriesgado. Yo sé que fue terrible su ejecución. No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía. Además 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...Lo hice porque yo sentía que el Jefe tenía en poco a los de mi raza – a los innumerables antepasados que confluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos. Además, yo debía huir del Capitán...

Yu Tsun es un chino, antiguo catedrático de inglés, que envuelto en el estrépito de la guerra terminará por matar a un sinólogo, un amante de su propia cultura en oposición al jefe que la deprecia, alguien que respeta más que a Goethe o que no es menos para los alemanes, alguien a quien debía todo su respeto y amor. Por eso dije que en Borges matar al otro es un suicidio, un crimen de lesa humanidad, es matar «una parte de sí» como ocurre en *Deutsches Requiem*» (1947). Este asesino, conciente de su envilecimiento, se propone un porvenir que sea irrevocable como el pasado, anticipando a *Emma Zunz*. Yu Tsun, conciente de su cobardía matará a un hombre indefenso por la espalda – observa en el tren la presencia de un soldado «herido y feliz». El servicio del soldado es más digno y justifica el sufrimiento. Pero las épocas heroicas han terminado, sólo nos espera el bandolerismo. El espía asesino es cobarde, pesimista y premonitorio:

Preveo que el hombre se resignará cada día a empresas más atroces; pronto no habrá sino guerreros y bandoleros; les doy este consejo. *El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado.*

Este peculiar *montaje* de la narración que supone imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado, en este cuento es una forma declarativa para darse coraje mientras que en *Emma Zunz* toma cuerpo y es la base del montaje o estructura de las secuencias narrativas.

Desde las primeras páginas se muestran la introspección, las reflexiones y los sentimientos de Yu Tsun, en torno al miedo a la muerte y a su plan de acción, en torno a su perseguidor Richard Madden, quien también, a pesar de ser más una fuerza o actante que un personaje, tiene una pizca de caracterización que no es inútil:

Madden era implacable. Mejor dicho, estaba obligado a ser implacable. Irlandés a las órdenes de Inglaterra, hombre acusado de tibieza y tal vez de traición. Cómo no iba a abrazar y agradecer este milagroso favor: el descubrimiento y la captura de dos agentes del Imperio Alemán?

Tampoco Madden es un héroe perfecto. La ambivalencia y la polisemia empieza desde los primeros cuentos a ser un atributo de todos los actos de los personajes borgeanos. El mundo no se divide entre los buenos y los malos, para Borges todo maniqueísmo es un anatema. Es un *zahir*, una perspectiva fija, una parcialidad. Madden obligado a ser implacable verdugo. Yu Tsun, obligado también por las circunstancias, por el rigor de Madden, será el contrito verdugo – si se permite el adjetivo – de Albert. Así, pues, la acción comprendida es implacable desde el punto de vista ético y desde el punto de vista temporal, pero tolerará un breve aplazamiento y un momento de duda en el plano de los valores (¿se atreverá Yu Tsun a matar a Albert?). En ese lapso de una hora el narrador – los narradores – nos hablarán de la novela da Tsui-Pên. Antes, sin embargo, el relato se va haciendo más pausado, más lento. Desde el momento en que Yu Tsun baja del tren en Ashgrove busca a unos niños que le indican el camino para llegar a la casa de

Albert, un jardín de senderos, un camino laberíntico. El camino «baja» lentamente, el tiempo de la narración hace un remanso y Yu Tsun llega a sentirse por un momento, «percibidor abstracto del mundo» en una «tarde que era íntima, infinita». La música china lo va llevando a compenetrarse con el paisaje, con la naturaleza. Esta parte termina donde precisamente surge un farol cuya luz cega a Yu Tsun y detrás del cual aparece Albert.

El odio y el terror de Yu Tsun también desaparecen en este remanso del tiempo, la idea de la violencia se eclipsa y Yu Tsun pasa a ser el interlocutor de Albert. Antes de la aparición del dueño de casa, se nos prepara el terreno para lo que vendrá. Sabremos que Yu Tsun es el bisnieto de Tsui Pên, aquél hombre «que renunció al poder temporal para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el Hung Lu Meng y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres». Lo vemos atravesar el camino laberíntico para llegar a la casa de Albert mientras, piensa en el fortuito asesinato de su bisabuelo por obra de un desconocido, en el enigma de la incomprensible novela y en un laberinto inexistente. Imagina laberintos físicos y laberintos de laberintos. El enigma le será más tarde revelado por Albert que dedicó su vida a descifrar la novela «El jardín de senderos que se bifurcan». Antes de instalarse para oír la narración de Albert, un párrafo nos introduce en el recuerdo nostálgico y el reconocimiento del ambiente de su infancia (reconocer y recordar son los verbos del párrafo).

S. Albert vive cerca de Ashgrove, la estación «cenicienta», tiene los ojos grises y la barba gris. Tiene algo de sacerdote y también de marino y había sido misionero antes de aspirar a sinólogo. Este hombre sabio y color de ceniza es la misma imagen de Tsui Pên (morirá como él), un fantasma. Es bondadoso, sensible, generoso. Un sabio parecido a Tsui Pên, pero cuando lo vemos caer abatido por un tiro sabremos que la fantasmagoría del jardín se deshace y que Albert puede morir como cualquier ser viviente, se le despoja de ese gris afantasmado.

Cuando empieza la otra parte del cuento, ya sabemos que el título constituye otro enigma y Albert será el encargado de revelarlo:

Abrió el portón y dijo lentamente en mi idioma:

– Veo que el piadoso Hsi P'êng se empeña en corregir mi soledad. ¿Usted sin duda querrá ver el jardín?

Reconocí el nombre de uno de nuestros cónsules y repetí desconcertado:

– ¿El jardín?

– El jardín de senderos que se bifurcan.

Algo se agitó en mi recuerdo y pronuncié con incomprendible seguridad:

– El jardín de mi antepasado Tsui Pên.

– Su antepasado? ¿Su ilustre antepasado? Adelante.

A partir de este momento hablan del jardín y Albert resuelve el enigma: el laberinto y el libro son una sola y misma cosa. Yu Tsun entiende por fin la obra de su bisabuelo, «el misterio diáfano» del laberinto de símbolos que es la novela, «un invisible laberinto de tiempo». Albert explica que se sabe que el tema de la enigmática novela es el tiempo porque nunca se pronuncia en ella esa palabra, y por la misma estructura fragmentaria y caótica de la obra.

Albert, lector inteligente y cuidadoso, después de varias conjeturas sobre lo que podría ser un libro infinito (un libro circular, una obra platónica transmitida de padres a hijos y donde cada generación agregaría una página o corrigiera la de sus predecesores) exhuma un documento del autor donde se lee: «*Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*». Comprendió así que el jardín era la novela y que la imagen de la bifurcación correspondía al tiempo, no al espacio:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en las del casi inextricable Tsui Pên opta – simultáneamente – por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela.

Albert ilustra su interpretación con ejemplos. «Leyó con lenta precisión dos redacciones de un mismo capítulo épico» Se habla allí de dos ejércitos que llegan a la victoria por dos

caminos diferentes, esos ejércitos son «divergentes, paralelos y finalmente coalescentes» Interesa destacar aquí cómo en una microestructura, detalle de una lectura de la novela, podemos ver un esquema de coincidencia de opuestos tal como aparecerá más tarde en la estructura de *El aleph*. Esta es otra de las pruebas que afirman la hipótesis según la cual *El jardín* es la génesis de esa forma que se construirá en *El aleph*.

Al final de la historia hay que optar por una solución para explicar el asesinato de Albert y terminar el cuento. De ahí la idea de P. Macherey de que el final es convencional, la imagen de *El Jardín* sugiere todas las posibilidades argumentales, no hay relaciones causales en el tiempo sino simultaneidad como en la visión del *aleph*. Creo que el final – convencional o no – es ciertamente la demostración de que el escritor Borges opta por esquivar el laberinto y darle una *forma* a su relato. Perder el laberinto es salir de la circularidad y de la multiplicación temporal para introducirse en ese tiempo del vivir concreto, tiempo histórico. Cuando Albert hace una semblanza del hombre de letras que fue Tsui-Pên, también alude al propio Borges.

Tsui-Pên fue un novelista genial, pero también un hombre de letras que sin duda no se consideró un mero novelista. El testimonio de sus contemporáneos proclama – y hartó lo confirma su vida – sus aficiones metafísicas, místicas. *La controversia filosófica usurpa buena parte de su novela. Sé que de todos los problemas, ninguno lo inquietó y lo trabajó tanto como el abismal problema del tiempo.* (subrayado por mí)

Este problema del tiempo es el eje de la estructura de *El aleph* y empieza aquí, en el momento en que la noción de infinito se opone a la noción de temporalidad irreversible. A partir de esta nueva dimensión de los relatos, los personajes se encarnan, tienen sentido las existencias de los hombres que ellos representan, aun que sea genéricamente. Soldados o poetas, víctimas o verdugos, todos se animan y viven situaciones conflictivas, de carácter ético casi siempre. El universo de valores que va apareciendo en las ficciones empieza a configurarse a partir de *El jardín* con la metamorfosis del personaje. No cabe duda de que *El jardín*

está en la línea de *Pierre Ménard, autor del Quijote* porque también allí se habla de una obra, de su escritura, de la polisemia, de las infinitas posibilidades de la lectura. En *El jardín* son infinitas las posibilidades, están todos los argumentos, pero se agrega aquí la necesidad de optar por una escritura y una lectura posibles, sin por eso promover una lectura monosémica, cerrada o «zahirista». También hay que medir un tiempo que antes no se medía, como se ve por ejemplo en *La muerte y la brújula* o *El milagro secreto* (1942 y 1943). Cuando Borges publicó en 1970 *El informe de Brodie* manifestó su necesidad de escribir cuentos más sencillos. Creo que ya en 1942 quería no escribir cuentos más sencillos sino cuentos más clásicos, es decir incluir el mínimo necesario: una situación y un personaje que la viva. Pero, sobre todo, incluir personajes que vivan y actúen como los hombres, que vivan en la temporalidad, en la finitud.

Me parece importante subrayar entonces que la historia de la novela infinita no es un cuento sino una parte o la mitad del mismo, donde también se cuenta la historia de «una empresa atroz». Entonces la función de esos *textos de textos*, como *Pierre Menard* y otros, cambia al perder autonomía y subordinarse a un esquema formal que los supera y a un conjunto que los contiene, insertándose en una totalidad más amplia que los incluye.

Entonces, *El jardín de senderos que se bifurcan* es la microestructura que es modelo de la macroestructura, de *Ficciones* en su totalidad.

ESTELA CÉDOLA