

TCCL - TEORIA Y CRITICA DE LA CULTURA Y LITERATURA
INVESTIGACIONES DE LOS SIGNOS CULTURALES
(SEMIOTICA-EPISTEMOLOGIA-INTERPRETACION)
TKKL - THEORIE UND KRITIK DER KULTUR UND LITERATUR
UNTERSUCHUNGEN ZU DEN KULTURELLEN ZEICHEN
(SEMIOTIK-EPISTEMOLOGIE-INTERPRETATION)
TCCL - THEORY AND CRITICISM OF CULTURE AND LITERATURE
INVESTIGATIONS ON CULTURAL SIGNS
(SEMIOTICS-EPISTEMOLOGY-INTERPRETATION)
Vol. 16

DIRECTORES:
Alfonso de Toro
Centro de Investigación Iberoamericana
Universidad de Leipzig

Fernando de Toro
The University of Manitoba
Winnipeg, Canada

CONSEJO ASESOR: W. C. Booth (Chicago); E. Cros (Montpellier); L. Dal-
lenbach (Ginebra); M. De Marinis (Macerata); U. Eco (Bologna); E. Fischer-
Lichte (Maguncia); G. Genette (Paris); D. Janik (Maguncia); D. Kadir (Uni-
versity Park); W. Krynski (Montreal); K. Meyer-Minnemann (Hamburgo);
P. Pavis (Paris); R. Posner (Berlin); R. Prada Oropeza (Veracruz); M. Riffaterre
(Nueva York); Fco. Ruiz Ramón (Nashville); Th. A. Sebeok (Bloomington);
C. Segre (Pavia); Tz. Todorov (Paris); J. Trabant (Berlin); M. Valdés (Toronto).

CONSEJO EDITORIAL: J. Alazraki (Nueva York); F. Andacht (Montevideo);
S. Anspach (São Paulo); G. Bellini (Milán); A. Echavarría (San Juan de Puerto
Rico); E. Forastieri-Braschi (San Juan de Puerto Rico); E. Guerrero (Santiago);
R. Ivelic (Santiago); A. Letelier (Venecia); W. D. Mignolo (Durham); D. Oelker
(Concepcion); E. D. Pittarello (Venecia); R. M. Ravera (Buenos Aires); N.
Richard (Santiago); J. Romera Castillo (Madrid); N. Rosa (Rosario); J. Ruffinelli
(Stanford); C. Ruita (Palermo); J. Villegas (Irvine).

REDACCION: R. Ceballos, K. Peuschel

Alfonso de Toro

Fernando de Toro (eds.)

+ Per & David!

recuerdos en

Jorge Luis Borges:

Leipzig, 1958

Pensamiento y saber

auswahl,

en el siglo XX

Leipzig, 1958

Vervuert · Iberoamericana · 1999

- Sells, Michael. (1988). "Ibn 'Arabi's Polished Mirror: Perspective Shift and Meaning Event", en: *Studia Islamica* 67. Impreso nuevamente en: Michael Sells. (1994). *Mystical Languages of Unsaying*. Chicago.
- Spivakovsky, Erika. (1968). "In Search of Arabic Influences on Borges", en: *Hispania* LI: 230.
- Steiger, Armaid. (1958). "Funcion espiritual del Islam en la España medieval", en: *Revista del Instituto de Estudios Islámicos en Madrid* VI: 42-43.
- Vernet, Juan (ed.). (1963). *El Corán*. Barcelona.
- Weiler, Gershon. (1970). *Mauthner's Critique of Language*. London.
- Wingener, George. (1983). "Arabismo y criptoarabismo de Borges", en: *Sin Nombre* V: 36.
- Yusuf 'Ali, A. (ed.). s/f. *The Holy Qur'an*. s/l.

Arturo Echavarría

Universidad de Puerto Rico

ESPACIO TEXTUAL Y EL ARTE DE LA JARDINERÍA CHINA EN BORGES: "EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN"

A José R. Echaverría. *In Memoriam*

Tal es mi Oriente. Es el jardín que tengo para que tu memoria no me ahogue.
Jorge Luis Borges. *El Oriente*

Bajo árboles ingleses medité en ese laberinto perdido [...].
Yu Tsun. *El jardín de senderos que se bifurcan*

"Borges' work", anotan Aburawi A. Elmajdoub y Mary K. Miller, "often focuses upon human conceptions as potions against powerlessness" (Aburawi A. Elmajdoub/ Mary K. Miller 1991: 249). Los comentarios de Elmajdoub y Miller se insertan en aquella corriente crítica que considera el "recto" uso de la razón -los esquemas clasificatorios y los sistemas filosóficos, por ejemplo- como poco más que un "consuelo secreto"; es decir, un recurso ordenador ciertamente ineficaz ante la desordenada variedad del mundo. A lo largo de la narrativa de Borges, esta suerte de "powerlessness" está -a veces, no siempre- vinculada a otro tipo de limitaciones que dependen de las estructuras de poder dentro de las cuales se ven obligados a moverse los protagonistas. Esta carencia tiene una dimensión histórica y puede manifestarse tanto en el ámbito cultural como en el político. La impotencia a la que aludo puede provenir de las deficiencias debidas a la ignorancia de la totalidad de un código cultural foráneo que impide la consecución cabal de una empresa ("La busca de Averroes"), o al manejo deficiente y limitado de un código cultural recién aprendido ("La muerte y la brujula", "El muerto"), a la orden de encarcelamiento y exterminio dictada por fuerzas de ocupación extranjeras ("El milagro secreto", "La escritura del dios"), o, finalmente, como ocurre en "Tema del traidor y del héroe", a las circunstancias de un momento político que, al obligar a los personajes centrales a actuar mediante rodeos y subterfugios, impiden la consecución de un acto colectivo de justicia: la ejecución pública de un traidor. Acaso sería útil señalar, de paso, el hecho de que tanto en "El milagro secreto" y "La escritura del dios" como en "Tema del traidor y del héroe" los protagonistas desvalidos logran alcanzar el "poder", pero ello sólo es posible bajo dos circunstan-

cias: este género de poder sólo se hace factible mediante la lectura y la escritura, es decir, es un acto que remite en primera instancia al campo de la cultura y no propiamente al de la política¹, y además es un acto "secreto". Secreto es el proceso mediante el cual Jaromír Hladík compone, de cara al pelotón de fusilamiento, la versión final del drama *Los enemigos*; secreto es también el proceso que lleva a cabo Tzinacán para restituir el mensaje divino -como secreto es el contenido mismo de ese mensaje- en "La escritura del dios"; secreta es, en fin, la *obra* de Nolan "escrita" en torno a Fergus Kilpatrick en "Tema del traidor y del héroe". La confección o reconfiguración de estas "obras secretas" parece ser uno de los escasos recursos de acción que aún quedan a disposición de quienes carecen de acceso a las fuentes e instrumentos de un poder que los limita, los disminuye y en muchos casos los oprime². De algún modo, la gestión aludida les restituye un grado de dignidad y de autoestima, los "justifica" como suele reiterar en tantas ocasiones Borges. Asimismo, en cada una de esas *obras* queda implicado, de modo implícito o explícito, un descodificador, un "lector" privilegiado, que, a su vez, restituirá o recreará el mensaje en apariencia perdido. En "El milagro secreto" la versión terminada de *Los enemigos* queda en nebulosa, acaso aguardando algún lector o espectador que pueda repararla y reconstituirla desde el principio hasta el fin. En "La escritura del dios" el *privilegio* de descodificar recae en el sacerdote Tzinacán; al lector del relato sólo se le brinda la noticia de que la fórmula mágica consta de catorce palabras casuales. En "Tema del traidor y del héroe", en cambio, la *obra* de Nolan está "escrita" con una secreta anticipación, a la espera de que algún lector futuro desenrañe el verdadero sentido de lo que ocurrió (en ese caso

1 No he de detenerme aquí en un examen de la evidente relación entre cultura y política. Desde un punto de vista amplio, sin embargo, sabemos que, en unas ocasiones, la ejecución de una empresa cultural coincide de modo manifiesto con un plan de acción política, mientras que, en otras, la relación entre ambas es, por lo menos a primera vista, más difícil de detectar. De los tres relatos que he mencionado, sólo en "Tema del traidor y del héroe" podría percibirse la acción ejecutada por Nolan como una que abarca de modo inmediato tanto el ámbito cultural como el político.

2 En varios de sus relatos, Borges parece ser consciente de los mecanismos de opresión en la historia moderna. El segundo párrafo de "Tema del traidor y del héroe", por ejemplo, dice lo siguiente: "La historia transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico... [sic]" (1989: 496). En lo subsiguiente, cito por la edición de 1989 de las *Obras completas* y se incluirá en el texto la página entre paréntesis.

3 En torno a la escritura del dios comenta Tzinacán:

Nadie sabe en qué punto la escribió ni en qué caracteres, pero nos consta que perdura, secreta, y que la leerá un elegido. Consideré que estábamos, como siempre, en el fin de los tiempos y que mi destino de último sacerdote del dios me daría acceso al privilegio de intuir esa escritura. (Borges 1989: 597, cursiva mía)

el lector-escritor será Ryan, el bismieto de Kilpatrick)⁴. Pienso que "El jardín de senderos que se bifurcan" se inscribe en la trayectoria de los tres relatos a que he aludido y que los recursos que he destacado en esos relatos, sobre todo en "Tema del traidor y del héroe" -donde, al igual que en "El jardín...", el protagonista que maneja textos de un antepasado ilustre es su bismieto-, son centrales en él.

Las consideraciones que acabo de exponer me llevan necesariamente, antes que nada, a incorporar a mi análisis una serie de datos históricos y culturales que fundamentan y, en cierto modo, explican las relaciones de poder y sujeción que he mencionado⁵. Pero la complejidad manifiesta de "El jardín de senderos que se bifurcan" hacen obligatoria la consideración de otros aspectos que rebasan las meras relaciones de dominio en torno a circunstancias particulares. La noción de "jardín", por ejemplo, en el contexto general de la cultura china y, en especial, de su tradición literaria pasa a ser referente obligado, por ser verdaderamente central, de la lectura que he de llevar a cabo. Encontramos inscritas allí la existencia simultánea de las concepciones de arte e historia, del caos y el orden, así como esa figura que podríamos llamar sintética, y que Borges invoca una y otra vez, a todo lo largo de su obra: el *multum in parvo*. La evocación de lo múltiple en lo único, de lo que fluye en lo inmutable del instante. Ya es sabido, se insinúa en el centro mismo de relatos tales como "La escritura del dios", "El Zahir" y "El Aleph", y suscita interrogantes relativos al asunto de estrategias textuales. La "desesperación de escritor" que reclama el Borges narrador de "El Aleph" remite al dilema de cómo articular un espacio textual de tal forma que ese espacio ilimitado, que ha de ser apreciado de modo sucesivo, sea capaz de contener la imagen simultánea del cosmos y de lo infinito. El dilema me lleva, pues, a considerar aspectos relativos a la dimensión espacial del texto y sus posibles vínculos con "El jardín de senderos que se bifurcan". Por esta razón, sería conveniente que, antes de proceder a una lectura del texto como "intrincado jardín" chino, nos detengamos en algunas consideraciones teóricas en torno al espacio textual.

4 En la obra de Nolan [una vasta conspiración ideada por él, con la ayuda de textos de Shakespeare, para hacer parecer la ejecución de Kilpatrick, un traidor a la causa de Irlanda, como una página del matrologio independiente irlandés] los pasajes iniciados de Shakespeare son los meros dramáticos. Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan... [sic]. (Borges 1989: 498)

5 En lo relativo a los modos en que la integración del trasfondo histórico genera nuevas lecturas de muchos de los relatos de Borges, Daniel Balderston (1993: 6) señala que

[...] the real beginning [in a reading of this kind] occurs when these referents are woven together into webs or constellations. In this way, a new text (a parallel fiction, perhaps) is proposed, one in which the explicit referents are made explicit.

1. ESPACIO TEXTUAL

Al entrar a considerar, aunque sea someramente, las cuestiones teóricas que acabo de mencionar, acaso convendría hacer unas cuantas aclaraciones. He de repasar la noción de espacialización del texto literario apoyándome primordialmente en las teorías elaboradas en el ámbito norteamericano por Joseph Frank y sus seguidores. Del otro lado del Atlántico, Barthes, Kristeva y Genette también se ocupan de la problemática aludida, aunque no siempre desde el mismo punto de vista.⁶ Pienso que, de los críticos que hemos mencionado, es Frank quien ofrece los esquemas teóricos que mejor cuadrarán con los principios de composición que evidencia Borges en "El jardín de senderos que se bifurcan". Y es por esa razón que en mi análisis me he de apoyar en ellos.

Al referirme a los escritos de Joseph Frank, habría que aclarar de entrada lo siguiente: el crítico norteamericano desarrolla la noción de espacio narrativo no en lo relativo a la descripción, sino en lo tocante a la disposición del texto mismo en la página impresa. Es decir, en rigor él no se interesa por los modos en que se generan, por medio del lenguaje, los ámbitos descritos en el transcurso del relato, sino el modo o los modos en que el lector percibe, espacialmente, la articulación de la narración. Así, Frank reúne bajo una sola rúbrica, como han señalado algunos de sus críticos, "three fundamental aspects of narrative: language, structure, and reader perception".⁷ El punto de arranque de sus especulaciones está vinculado al hecho de que buena parte de la poesía moderna, empleada aquí como paradigma de la narrativa, mina la naturaleza sucesiva ("consecutiveness") del lenguaje. Señala Smitten (1981: 17):

[Frank] finds that much modern poetry [...] undermines the inherent consecutiveness of language, forcing the reader to perceive the elements of the poem not as unrolling in time but as juxtaposed in space.

Las "anomalías" -por llamarlas de algún modo- del discurso que obligan al lector a percibir el texto de modo espacial y no consecutivo están relacionadas con un hecho que Frank considera característico de mucha de la poesía moderna: la ausencia de vínculos (o conectores) causales/temporales ("causal/temporal connectives") que relacionan una obra literaria con la realidad externa y con la tradición de la *mimesis* (Smitten 1981:

6 Genette (1969: 46-47), por ejemplo, toma como punto de partida de sus reflexiones sobre la espacialización del texto (y, como veremos más adelante, la ruptura de la linealidad del discurso literario) concepciones del formalismo lingüístico, mientras que Frank toma como su punto de arranque el "New Criticism". Kristeva (1981), por otro lado, examina el fenómeno desde el punto de vista de las teorías de Bajtin. Para una comparación y contraste entre las posiciones teóricas de Frank y la exposición de las de Bajtin por Kristeva, véase Skulj (1990, vol. 5: 43-50).

7 Smitten (1981: 15). En lo sucesivo se incluirá la página en el texto entre paréntesis. El intento por parte de Frank de incluir bajo un solo concepto crítico estos tres aspectos de la narrativa ha sido motivo de una prolongada polémica. Véase, por ejemplo, Skulj (1990: 45).

ESPACIO TEXTUAL Y EL ARTE

17). Como consecuencia de este resquebrajamiento que puede tornar incomprensible el texto, el lector se verá impelido a elaborar una "sinaxis" propia del discurso narrativo. Esta "sinaxis" habrá de estar fundamentada en los vínculos que se establezcan en el texto entre palabras y grupos de palabras que originariamente no parecían tener relación entre sí. De ese modo, se podrá entender lo que las palabras individuales simbolizan y cómo se relacionan unas con otras y con el todo. El significado del texto, sin embargo, aclara Smitten (1981: 18), sólo se logra una vez que se haya completado la lectura:

But the meaning of the text emerges only after the reader has discovered its internal relationships, its syntax.

La función del lector en estas circunstancias es, pues, de vital importancia porque es él quien puede llevar a cabo el procedimiento que Frank denomina "reflexive reference":

The reader plays a crucial role throughout Frank's discussion because Frank attributes to him the key to spatial form-reflexive reference. This term designates the reference of one part of the work to another; it is by means of reflexive reference that the syntax of a narrative is worked out. (Smitten 1981: 20)

Las concepciones de Frank en torno al papel que desempeña el lector, además, son similares a algunas consideraciones teóricas elaboradas del otro lado del Atlántico algún tiempo después por Roman Ingarden y Wolfgang Iser. Tanto Ingarden como Iser arguyen, como sabemos, que las palabras, las oraciones y algunas unidades más extensas del discurso narrativo sólo logran un significado completo ("full meaning") cuando se vinculan a sus contextos inmediatos. Así, ningún elemento en un discurso escrito es susceptible de ser entendido aisladamente (Smitten 1981: 21).

Como ya indiqué, las estrategias textuales empleadas por Borges en "El jardín de senderos que se bifurcan", así como en otros relatos, se cifran de modo casi sorprendente al esquema analítico que acabo de delinear a grandes rasgos. No es de extrañar, pues, que varios estudiosos hayan señalado que, en lo relativo a la noción crítica de "reflexive reference", la escritura del narrador argentino se constituya en una suerte de paradigma de este género de análisis. Al aludir a la existencia posible de una ficción espacial arquitectónica ("ideal spatial fiction"), comenta Jerome Klinkowitz:

Such a work would be absolved of the responsibility of representing some action in the world; even more so, it should not have to represent some other, secondhand reality at all, but rather be its own reality, where the pleasure of the reader is not to recognize the artful depiction of a familiar world, but to appreciate its elements of composition, which just as in a painting would be a spatial affair. The work as self-conscious artifact becomes

fully self-reflexive, which is the key Frank saw to making spatial form possible in literature. As Cary Nelson notes about Jorge Luis Borges, which writes this type of fiction, "the reader is made aware that a work creates itself before his eyes".

Acaso convendría aclarar, de paso, que el hecho de que las ficciones de Borges con frecuencia comuniquen al lector esa sensación de que, en efecto, están en proceso de "crearse ante sus ojos" y de constituirse en "artefactos autoconscientes y autorreflexivos" no impide el que remitan asimismo al mundo que está más allá del texto. Muchas de estas obras, pues, no quedan en rigor exentas de "the responsibility of representing some action in the world". La conjunción de estas referencias, intra y extratextuales, es lo que, en nuestro caso, posibilitará una lectura más completa y más significativa del relato. Es por ello que antes de proceder al examen de la disposición espacial del cuento y de los significados posibles que generan la conjunción y yuxtaposición de unidades narrativas, sería útil abordar lo que he señalado como otro contexto obligado del discurso narrativo; me refiero al histórico-cultural. Paso ahora a examinar la noción de jardín en la historia cultural china y algunas de sus connotaciones literarias que, de algún modo, constituyen materia contextual forzosa del relato de Borges.

2. EL JARDÍN CHINO

En una abarcatadora historia cultural de la China, el jardín ha de ocupar un lugar ciertamente privilegiado. Este espacio delimitado hace las veces de una cifra del cosmos - "cosmic diagram", lo ha llamado una reconocida historiadora del género - y, a la vez, telón de fondo de toda una civilización. Escribe Maggie Keswick en *The Chinese Gardens*:

Like the plans of Gothic cathedrals, chinese gardens are cosmic diagrams revealing a profound and ancient view of the world, and of man's place in it. But in their long history they have also been, in quite a real way, a background for a civilization, for in them China's great poets and painters have met and worked⁸.

Charles Jencks, en *The Meanings of the Chinese Garden*, abunda sobre la noción a la que acabo de aludir y la comenta en relación con la literatura. No sólo es el jardín, desde un punto de vista amplio, factor estructurante de la cultura china, sino que asimismo ocupa un lugar destacado en la narrativa. En el *Hung Lu Meng* (Sueño de la

8 Klinkowitz (1981: 39). La cita de Nelson (1973: 3) procede de *The Incarnate Word: Literature as Verbal Space*.

9 Keswick (1978: 7). En lo sucesivo se incluirá en el texto la página entre paréntesis.

cámara roja) a la cual Borges alude en "El jardín de senderos que se bifurcan"¹⁰, por ejemplo, el capítulo que se desarrolla en un jardín ocupa uno de los puntos en que se apoya la estructura del relato. Es allí donde el protagonista Pao-Yu y su padre sostienen una larga controversia en torno a lo que es "natural" en contraposición a lo que es "artificial" en el arte de la jardinería. Señala Jencks al respecto:

It is not at all surprising that the dispute should take place in a garden, for after all a garden was that microcosm of the universe where all forces would be present or at least represented... (1978: 195).

Refiriéndose a este mismo asunto, Andrew Plaks (1976: 162-163), en un extenso estudio precisamente sobre el *Sueño de la cámara roja*, comenta:

The Chinese literary garden, then, is a mixed composition of elements that, taken together, comprise a synecdochical sampling of the infinite phenomena of the world beyond its gates.

Y un poco más adelante añade:

Without making too much of the enclosure-radical present in the Chinese characters used to express the garden [...] we may still say that the enclosed landscape is intended to be apprehended as an entire world in miniature¹¹.

La relación con el mundo, señala Plaks -y Jencks, veremos más adelante, glosa sus comentarios- es de índole "sinecóquica". Es decir, el jardín representaba simbólicamente el universo, en el sentido de que la parte ha sido tomada por el todo. Ello obliga, según Plaks, a que la proyección de lo particular en lo general se logre, en lo que concierne la disposición del jardín, bajo la forma de una "espacialización sincrónica". Comenta Plaks:

That is, while the enclosed space of all literary gardens clearly "stands for" the sum total of finite creation, here the implied projection from a limited field of perception to some more total form of vision takes the form of synchronic spatialization, as opposed to the diachronic process of revelation seen to be the ground of Western allegory. (1976: 146)

De ahí -nos aclarara Jencks- que el jardín chino aparezca a los ojos de un extranjero como particularmente extraño y, en ocasiones, hasta incomprensible:

10 Tanto Balderston como Irwin señalan el hecho de que el nombre del protagonista de Borges, Yu Tsun, proviene de uno de los personajes de la novela de Tso Hsueh-Chin. Véase Balderston (1993: 42) y Irwin (1994: 88).

11 En lo sucesivo se incluirá en el texto la página entre paréntesis.

This partially explains what is so characteristically strange to us about the Chinese garden: its cramming of a density of meanings into a very small space, its tight packing, and its restless changing aspect. (1978: 196)

Aunque los tres rasgos predominantes del jardín chino que acaba de destacar Charles Jencks -la multiplicidad de significados comprendidos en un espacio tan reducido; la apretada contigüidad de los elementos que lo componen; el cambio continuo y sorprendente transparente de un modo o de otro en el relato de Borges; acaso sería útil detenerse ahora en el último, porque revisite una importancia primordial en lo que toca "El jardín de senderos que se bifurcan".

El jardín en la tradición china con frecuencia acoge en su concepción un sinnúmero de contradicciones. Además de apelar constantemente a lo que sus críticos e historiadores llaman bipolaridades múltiples (la oscilación entre el *ying* y el *yang*, el hecho de que todo vacío, toda ausencia evoque instantáneamente una presencia), existe una "contradicción" que me parece revise cierta importancia respecto del cuento de Borges. Me refiero al hecho de que, en su concepción misma, el jardín chino está sujeto a normas estéticas rigurosas, pero, en cambio, su ensamble aspira a que se le perciba como un caos, como un laberinto. Comentando una carta de relación publicada en París en 1749 que acerca de los jardines redactó el padre Attiret, un jesuita francés que el Emperador Chi'en Lung había empleado como pintor de corte en Pekín, Maggie Keswick anota lo siguiente:

His letter describes how clear streams wound -seemingly as they willed- through gentle valleys hidden from each other by charming hills. On the slopes, as if by chance, plum and willow trees grew in profusion and through them paths meandered with the lie of the land ornamented all along with little pavilions and groves. The streams themselves were edged with different pieces of rock, some jutting out, some receding, but "plac'd with so much Art that you would take it to be the work of Nature". For what was so intriguing was that the whole exquisite park was every bit as man-made as the landscapes of Le Nôtre; only in this case the Art of the whole endeavor lay in *concealing*, completely, any sign of the artificial! (1978: 10. *Cursiva mía*.)

Andrew Plaks (1976: 146-147) subraya esta condición del jardín chino: "[...] we must bear in mind that [in the Chinese tradition of literary gardens] we are dealing [...] with the specific problem of the garden as an arbitrarily delimited space under more or less

12 La cita del relato del padre Attiret proviene de "A Particular account of the Emperor of China's gardens near Peking in a letter from Père Attiret [...] to his friend in Paris, translated from the French by Sir Harry Beaumont" (1749). Más adelante, Keswick (1978: 10), al contrastar las casas chinas con los jardines, aclara:

Above all, house buildings are always sited in an orderly rectangular plan, and in large households are arranged as regular progressions of courtyards. A garden, on the other hand, is instantly recognizable because everything in it is irregular and confusing; it is a place where the ordinary is transformed into something new and delightful.

strict aesthetic control, and not with the broader conception of natural landscape". Asimismo, Plaks llama la atención sobre el hecho de que la misma disposición estructural de estos pequeños parques privados, que, partiendo de lo limitado y finito, pretenden proyectar una imagen de lo infinito, de hecho determina el modo en que han de ser percibidos:

It is perhaps significant, therefore, that the Chinese garden tradition does not emphasize the presentation of panoramic views as a necessary element in its spatial extension from the finite to the infinite. Instead, it is sooner the idea of divided space: smaller prospects broken up by artificial hills, winding streams, and overhanging foliage, or framed by carefully designed windows, doorways and railings, that characterize the Chinese garden. (*Ibid.*: 165-166)

La percepción sincrónica que se busca, pues, la que transforma el jardín en imagen o cifra del cosmos, está predicada, en apariencia y contradictoriamente, en una percepción diacrónica del espacio en cuestión. El jardín chino tiene que ser conocido poco a poco, en el proceso que lleva al viajante a la exploración de giros súbitos de sus veredas, y a toparse con paredes inesperadas, pabellones cuya ubicación era imposible prever y arroyos que siguen un curso sorpresivo. En *The Gardens of China*, Oswald Siren escribe que un jardín chino típico consiste en

[...] more or less isolated sections which, though they succeed one another as parts of a homogenous composition, must nevertheless be discovered gradually and enjoyed as the beholder continues his stroll!¹²

Pero el deambular por senderos y verticuetos en secuencia lineal no conduce a un fin delimitado y preciso, sino al descubrimiento de algo que no concluye porque ese espacio apunta hacia lo infinito. "There is no overwhelming 'sense of an ending' as there is at the Palace of Versailles", escribe Jencks (1978: 200). Así, la experiencia que comúnmente comunica la exploración de un jardín chino es la de lo parcial y, a la vez, de lo inconcluso. Esta circunstancia, a su vez, refleja el carácter del constructor, del "autor". Una vez más, Jencks observa: "The job of garden building, like the builder's character, is never completed, but always undergoing growth, decay and transformation" (*Ibid.*: 197). Esta observación, que apunta hacia lo inconcluso, a las transformaciones constantes e inesperadas, hacia lo caótico, remite a otra consideración relacionada con la organización del espacio: hacia el laberinto.

13 Siren (1949: 4). Citado por Keswick (1978: 15).

3. EL JARDÍN-LABERINTO

A pesar de que, como han señalado varios críticos, el laberinto occidental en el sentido de un "maze" simétrico es propiamente ajeno a la cultura china¹⁴, la disposición "caótica" del jardín -recordemos que el caos está gobernado, como señaló Plaks, por una estética más o menos rigurosa- ha de dar la impresión de lo desordenado, de lo laberíntico, y de lo que no se puede fácilmente reducir a esquemas racionales. En el transcurso de un extenso comentario en torno al Wang Shih Yuan de Suchou, uno de los jardines más bellos de la China, Maggie Keswick (1978: 18) comenta lo siguiente:

The whole garden is in a sense a composition of courtyards. Some wind around corners out of sight. Others are half open-ended. Some are cut off like cul-de-sacs, or fit into each other like pieces of a puzzle. The total effect is of a labyrinth, with spaces layered round each other, again unlike, say, a French garden where space is as clear and distinct as French logic.

Por otra parte, como ya he indicado, el jardín-laberinto debe estar exento de los atributos del laberinto simétrico de Occidente¹⁵.

14 Véase, por ejemplo, Murillo (1968: 259).

15 Queda por aclarar, en este contexto, la misteriosa alusión de Yu Tsun en "El jardín de senderos que se bifurcan" en relación con un jardín que conoció de niño: "A pesar de mi padre muerto, a pesar de haber sido un niño en un simétrico Jardín de Hai Feng ¿yo, ahora, iba a morir?" (Borges 1989: 472). Siguiendo la opinión de sinólogos reconocidos como los que cito en el texto, la noción de jardín chino, como consta, está vinculada a la concepción de laberinto caótico y no simétrico. Por confesión propia de Stephen Albert, el "jardín" de Ts'ui Pen (la novela *El jardín de senderos que se bifurcan*) es un laberinto y es también caótico, es un laberinto caótico ("A su muerte [la de Ts'ui Pen], los herederos no encontraron sino manuscritos caóticos" [ibid.: 476]). ¿Cómo compaginar, entonces, el laberinto caótico tradicional chino con el "simétrico jardín" de Hai Feng?

No tenemos a la mano sino datos escasos que sirvan de apoyo a la formulación de algunas hipótesis. Yu Tsun, en primera instancia, parece ser consciente del hecho de que existen distintos tipos de laberintos y que por lo tanto no todos son iguales. Cuando los niños de Ashgrove le dan indicaciones de cómo llegar a casa de Albert, siempre girando a la izquierda, Yu Tsun recuerda el hecho de que las instrucciones que estipulan ese giro constante a la izquierda "era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos" (ibid.: 475, cursiva mía). Un poco más adelante, al recordar el laberinto de su antepasado Ts'ui Pen pero, y ello es importante, aún sin saber que novela y laberinto son una sola cosa, identifica ese espacio, entre otras cosas, con el plan irregular de un jardín chino: "lo imaginé borrado por arroyales o debajo del agua, lo imaginé infinito, *no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven*, sino de ríos y provincias y reinos [...]" (ibid., cursiva mía). En este contexto, la disposición simétrica del jardín de Hai Feng posiblemente tiene una explicación si aceptamos, como lo estoy haciendo, a las circunstancias históricas implícitas en el cuento. Los atlas que he consultado ubican el pueblo de Hai Feng (así se inscribe en el mapa) en la provincia de Guangdong, muy cerca de la costa y a unos 100 kilómetros de Hong Kong. Cantón (Guangzhou) es la ciudad principal de la provincia de Guangdong, y, como se sabe, fue por esa provincia por donde se

ESPACIO TEXTUAL Y EL ARTE

Es más, el jardín chino no debe en absoluto guardar las apariencias de un laberinto. Señala Keswick (1978: 124):

Although a [Chinese] garden should ultimately be a labyrinth, it should not obviously look like one. When the Jesuit fathers of Peking devised a Western maze for the Ch'ienlung Emperor, it was regarded as a barbarian novelty, and soon fell into disrepair after the Emperor's death. The maze, of course, was too regular, too false, whereas a true Chinese labyrinth garden should always seem spontaneous and uncontrived.

Por último, parte integral del jardín-laberinto chino es la inclusión de versos y alusiones literarias en diversas partes de su topografía inscritas en tabletas de piedra. De este modo, el jardín se convierte -y ello es de importancia primordial para este estudio- en un *espacio mental* donde se ubican diversas metáforas y una multiplicidad de interpretaciones eruditas. Keswick (1978: 150) concluye:

[...] the proper way to tend a garden was to increase its historical richness until finally it became another kind of labyrinth - a mental maze of scholarly interpretations and well-chosen metaphors.

El jardín chino termina por comprender en su seno una serie impresionante de contradicciones. Es un espacio que niega el espacio y está inscrito en un tiempo que aspira a negar el tiempo. Siguiendo pausas que derivan de las creencias taoístas, el jardín accede a una topografía con holgura éstas y otras contradicciones. De acuerdo con Keswick (1978: 76):

The art of gardening[...] cannot be specified and prescribed any more exactly than the true Way. The Tao is suggested through aphorism and contradiction: to gain you must yield; to grasp, let go; to win, lose [...].¹⁶ Chinese gardens are designed with the aid of a similar set of contrasts: the method for teaching garden-building equally involves evocation and suggestion rather than a precise formula.

logró la primera y más importante penetración europea, mayormente inglesa, del Imperio de la China. El hecho de que el personaje de Borges, Yu Tsun, sea nada menos que profesor de inglés en una escuela alemana de Tsingtao (milés de kilómetros al norte en la China), implica necesariamente un dominio de ambas lenguas -como de hecho queda constatado en el relato que nos ocupa- por consiguiente, una educación esmerada y al mismo tiempo híbrida, y probablemente un hogar firmemente ubicado en el contexto de Occidente. Acaso esas circunstancias podrían aclarar el "simétrico jardín" occidentalizante -y de "barbaros"- como indica la cita que sigue, en un contexto chino.

16 En este contexto habría que recordar que Yu Tsun adjudica la calidad de execrable al monte "taoísta o budista" que decidió publicar, en contra de la voluntad expresa de la familia, aquel "acervo indicioso de borradores contradictorios" (Borges 1989: 476, énfasis mío) que luego identificamos como *El jardín de senderos que se bifurcan* de Ts'ui Pen.

Antes de adentrarme en el análisis textual del relato de Borges, quizá vendría acudir otro contexto del jardín chino, en este caso obligado, que no procede, en rigor, ni del ámbito teórico ni del cultural. El referente al que aludo es de índole histórica y está vinculado a la intervención imperialista europea en la China. En el transcurso del siglo XIX, los ingleses, franceses y alemanes intervinieron, como se sabe, de forma energética y brutal, en el Imperio Chino con el fin de obtener concesiones, casi todas ellas hu- millantes, y prebendas comerciales de las autoridades de ese país. Una de las acciones más notorias está relacionada con la destrucción de uno de los jardines imperiales más famosos del reino, el Yuan Ming Yuan en las afueras de Pekín, por tropas inglesas bajo el mando de Lord Elgin. La quema y destrucción casi total de este jardín de más de sesenta acres de extensión ocurrió el 12 de octubre de 1860, escasamente diez días después del saqueo inmisericorde de los edificios y pabellones que formaban parte integral del Yuan Ming Yuan por tropas inglesas y francesas. La operación militar se llevó a cabo, según Lord Elgin, para castigar duramente al Emperador por torruvas infligidas por subalternos suyos a varios prisioneros de guerra ingleses. Pero el fin último que aparentemente se perseguía al destruir el jardín era el de humillar al Emperador en aquello que precisamente tenía un prestigio y una importancia histórico-cultural soberana (Keswick 1978: 45). Como resultado de estos enfrentamientos, se firmaron en Pekín unas nuevas convenciones entre Francia e Inglaterra y China en las que, entre otras estipulaciones, se abría la ciudad de Taijín (Tientsin) a los extranjeros. Diez años más tarde, en 1870, ocurrió justamente en Taijín una ~~notoria~~ ^{notoria} ~~masacre~~ ^{masacre} de súbditos chinos por parte de fuerzas militares francesas. La manzana se debió, en gran medida, a la suspicacia y al mal ambiente creado por varias comunidades religiosas europeas, entre las que habría que señalar los misioneros tanto franceses como ingleses radicados en esa ciudad, de sobra conocidos por su intolerancia respecto de la cultura china. La actitud de menosprecio de estos agentes de la expansión imperial europea, indica Jacques Gernet, tiene como uno de sus efectos, el surgimiento de una crisis de estima propia entre los chinos:

[...] el comportamiento de los extranjeros en China, su recurso constante a las demostraciones de prepotencia o al empleo de la fuerza, tendrían graves consecuencias psicológicas. Son los causantes de un clima de incomprensión, desconfianza y odio que afectó todas las relaciones de China con sus ocupantes extranjeros. Produjeron a los chinos una especie de complejo de inferioridad que dañaría gravemente su adaptación a las grandes mutaciones de la época contemporánea.¹⁷

No sería ocioso recordar aquí que el cuento de Borges establece una relación tripartita entre Alemania/Inglaterra/Francia respecto de China, es decir, entre los opresores con relación al país oprimido. Y que esa suerte de tránsito, Stephen Albert, el sinólogo

17 Gernet (1991: 508). En lo sucesivo se incluirá en el texto la página entre paréntesis. Para un recuento de la larga lista de humillaciones y depredaciones que sufrió la China a manos de las naciones europeas, especialmente de Francia e Inglaterra, a lo largo del siglo XIX, véase el capítulo IX de la obra aludida.

inglés con un jardín al estilo chino en el seno del otro imperio (esa "isla occidental" de que habla Yu Tsun), fue "antes de aspirar a sinólogo" un misionero en Tianjin. Tampoco se debería olvidar que su país, Inglaterra, había arrasado y quemado el bello jardín del Palacio de Verano, el Yuan Ming Yuan. Pienso también que en esa red de enemistades que culminan en la despiadada saña con que se arremete contra una arquitectura y, sobre todo, contra una horticultura nacionales con gran relevancia cultural, están incluidas las misteriosas palabras de Yu Tsun camino del encuentro con Stephen Albert. Ya muy cerca de la casa de Albert, Yu Tsun contempla la naturaleza inglesa circundante y narra lo siguiente:

El camino bajaba y se bifurcaba, entre las ya confusas praderas. Una música aguda y como silábica se aproximaba y se alejaba en el vaivén del viento, empañada de hojas y de distancia. Pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres, de otros momentos de otros hombres, pero no de un país: no de luciernagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes. (Borges 1989: 475)

Después de presentar los presupuestos teóricos que acabo de reseñar y a los que he de apelar repetidamente -acaso ya sea hora de pasar al examen detenido del complejo relato de Borges-

4. EL JARDÍN-LABERINTO DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN

La primera consideración que se impone está relacionada con el hecho de que "El jardín de senderos que se bifurcan" se ajusta en términos generales de manera casi, diría, admirable a tres de los patrones, tanto retóricos, teóricos como culturales que he venido señalando en las páginas anteriores: el *multum in parvo*, el principio de análisis textual denominado "reflexive reference" y la noción histórico-cultural de "jardín chino". El texto de Ts'ui Pen, que es escritura-jardín que es escritura -es también, como el jardín físico chino, una cifra del cosmos. En torno a la importancia del tiempo en la novela de Ts'ui Pen, comenta Stephen Albert a Yu Tsun:

He confrontado centenares de manuscritos, he corregido los errores que la negligencia de los copistas ha introducido. *He conjeturado el plan de ese caos*, he restablecido, he creado restablecer, el orden primordial, he traducido la obra entera: me consta que no emplea una sola vez la palabra *tiempo*. La explicación es obvia: *El jardín de senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal y como lo concebía Ts'ui Pen*. (Borges 1989: 479, cursiva mía)

Aparte del señalamiento que adjudica al texto la propiedad de emblema ("imagen", la llama el sinólogo inglés) del universo, Albert alude a la condición de "caos planificada" ("he conjeturado el plan de ese caos") que es la novela de Ts'ui Pen. El espacio textual limado 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. Pero hay algo más, y es que la novela de Ts'ui Pên es, en primera instancia, incomprensible. Su estructura desordenada e incoherente lleva a los herederos de Ts'ui Pên, quienes no encontraron otra cosa que "borradores contradictorios" y "manuscritos caóticos" (ibíd.: 476), a tomar la decisión, como ya se ha indicado, de entregarlos al fuego.

El desorden aparente que invoca el caos en la novela de Ts'ui Pên está fundamentado en la ausencia absoluta de conectores causales/temporales ("causal/temporal connectives"), que es, como señalé anteriormente, justamente de donde parte Joseph Frank para elaborar su teoría de la espacialización del texto¹⁸. Como se sabe, cada capítulo de la novela *El jardín de senderos que se bifurcan* elabora, a partir de una acción única, situaciones alternas que, de haberse desarrollado en una secuencia temporal consecutiva o lineal, se hubieran excluido mutuamente. En su conversación con Yu Tsun, Stephen Albert glosa la extraña estructura de la novela:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras, en la del caso 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. (Borges 1989: 478)

Albert opta por dos estrategias de hermenéutica que posibilitan el significado en el texto, es decir, que liberan el texto de su condición de caos y permiten, una vez establecido el plan de ese desorden aparente, una conceptualización coherente. Una de ellas es "la relectura general de la obra". Es un hecho bien conocido que la relectura de una obra impone, necesariamente, aunque muchas veces de modo implícito, el establecimiento de una serie de relaciones espaciales en el texto. Una vez concluida la primera

18 En un estudio que identifica centeneramente al narrador argentino como precursor de estrategias narrativas luego empleadas por el *nouveau roman* y el grupo *Tel Quel* y que propone nuevas posibilidades de lectura, Alfonso de Toro aplica la noción de "rizoma" elaborada por Deleuze y Guattari, a los resultados de algunos procedimientos literarios centrales a la obra de Borges. Deleuze y Guattari, explica de Toro (1992: 152), "definen el rizoma a través de seis principios: por el de la 'conexión', 'heterogeneidad', 'multiplicidad', 'asignificante ruptura', de la 'cartografía' y de la 'decalcomanía'". De estos principios, aquellos que ponen de relieve la heterogeneidad en las series y la ausencia de conexión entre ellas, es decir, la falta de elementos que las relacionen con un "sentido causal", como apunta de Toro, son las que parecen fundamentar más firmemente la concepción de "rizoma". Entre los relatos por los cuales de Toro se interesa en este estudio se encuentran "El jardín de senderos que se bifurcan", con sus conocidas ramificaciones que no están sujetas, como vengo apuntando en el texto, a encadenamientos causales. Si bien el concepto de rizoma identifica en un principio con justicia y comodidad las series incoherentes que va construyendo Borges a lo largo de la narración, pienso que, como señalo arriba, en el transcurso de este relato el texto provee puntos de apoyo desde los cuales se pueden establecer relaciones que afiancen y sustenten patrones de coherencia en la casi totalidad de la narración. Desde luego, ello no impide que, desde otro punto de vista, se puedan realizar lecturas con otras coordinadas y con resultados divergentes, como sucede a menudo cuando de la obra de Borges se trata.

lectura, es seguro que, en una segunda y luego en lecturas sucesivas, se nos revelen significados figurados de palabras y grupos de palabras que antes no nos habían dicho nada y que ahora cobran un sentido inusitado justamente porque los estamos yuxtaponiendo a la información obtenida al concluir la lectura inicial [cfr., por ejemplo, Ingarden e Iser y sus concepciones antes mencionadas]. Asimismo, la segunda lectura obliga al lector a buscar conectores ("connectives") que, como ha señalado Frank, posibilitan la generación de una sinaxis del texto. La segunda estrategia remite aquí a la incorporación de un cotexto: la carta, o el fragmento de una carta -no está claro-, redactada por Ts'ui Pên y que algún orientalista de Oxford envía a Stephen Albert. La primera estrategia revela a Albert que los capítulos contradictorios, donde, por ejemplo, "en el tercer capítulo muere el héroe, en el cuarto está vivo" (Borges 1989: 476), responden a una estructura subyacente: la de la bifurcación en el tiempo. El tiempo es el ente organizador de la novela y la estructura correspondiente es la de *tiempos* paralelos y divergentes. La segunda estrategia, la que introduce en la lectura de la novela el cotexto de la carta, comunica al sinólogo inglés, Albert, que el tiempo no radica propiamente en el texto mismo, sino en el lector. El "oblicuo" Borges ha obviado la operación de descodificación que lleva a cabo el sinólogo (Albert nos da sólo los resultados y no el proceso) y, como Ts'ui Pên en la novela *El jardín de senderos que se bifurcan*, omite o suprime la palabra que se constituye como la clave del acertijo: me refiero a la palabra *lector*. En torno al concepto *tiempo* en el cotexto de la novela de Ts'ui Pên, comenta Albert:

El jardín de senderos que se bifurcan es una enorme adverbiana o parábola, cuyo tema es el tiempo: esa causa recordada le prohíbe la mención de su nombre. Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas inepias y a perifrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla. Es el modo toruoso que prefirió, en cada uno de los meandros de su infatigable novela, el oblicuo Ts'ui Pên. (Borges 1989: 479)

Lo mismo ocurre con la palabra "lector". Stephen Albert logra corroborar su intuición originaria en cuanto a que el principio de organización de la novela es, en efecto, el tiempo, cuando integra la carta del escritor a su esquema conceptual. Ts'ui Pên había escrito: *Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan* (ibíd.: 477).

La voz "porvenires" está aquí condicionada por la frase entre paréntesis "no a todos". De entrada, nos choca esa compartimentación del futuro por la que algunos de esos "futuros" tendrán acceso al jardín de senderos que se bifurcan y otros no. La crítica frase de Ts'ui Pên sólo ha de cobrar sentido si conceptualizamos esos *porvenires* como tiempo encarnado con acceso a un texto, es decir, como *lectores*. Como en el caso de "Zinacán y", sobre todo, en el de Ryan en "Tema del traidor y del héroe", no a todos los lectores, sino a unos pocos les será dado descubrir el secreto: en este caso, sucede que, pese a que "todos imaginaron dos obras: nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto" (ibíd.). A ese *nadie* al que alude Stephen Albert también se le escapan otros datos que, debidamente relacionados, lo hubieran ayudado a establecer la paridad *novela=laberinto*. Los datos a que aludo son, me parece, de vital importan-

cia para el género de lectura que estoy llevando a cabo porque allí, justamente en las palabras de Ts'ui Pên y en el mismo texto de Borges, se encuentran claros indicios ("diáfanos", diría Albert), del proceso de espacialización del texto. La interpretación general de las metáforas que se había impuesto Ts'ui Pên, al retirarse al Pabellón de la Limpida Soledad, apuntaba a la realización de *dos* tareas cuyo fin debería de ser, naturalmente, la confección de *dos* "cosas" distintas, novela y laberinto. Esa "lectura" se fundamenteó en las palabras de Ts'ui Pên quien, recuerda su biznieto Yu Tsun,

[...] renunció al poder temporal para escribir una novela que fuera más populosa que el *Hung Lu Meng* y para edificar un laberinto donde se perderían todos los hombres. (ibid.: 475, cursiva mía)

Ese *nadie* del pasado remoto a quien el sinólogo había aludido se convierte en hombre futuro y es ahora el lector Stephen Albert: "A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano" (ibid.: 477). Aclara Albert:

Ts'ui Pên diría una vez: *Me retiré a escribir un libro*. Y otra: *Me retiré a construir un laberinto*. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto. (Borges 1989: 471, Cursiva mía.)

Si "nadie" pensó que libro y laberinto eran un solo objeto fue porque, en este contexto específico, nadie logró establecer la equivalencia de que *escribir*=*construir* o *edificar*. Habitualmente concebimos la escritura como una actividad cuyo desarrollo es lineal, mientras que la edificación o construcción está relacionada primordialmente con la arquitectura, con la disposición de elementos en el espacio. De hecho, 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.

No deja de ser notable, pues, que el proceso de yuxtaposiciones intratextuales que permite al lector establecer polaridades en un principio bisémicas¹⁹, es decir, sentidos determinados por un contexto específico, sólo es dado a quienes hayan llevado a cabo la elaboración previa de una sintaxis del texto y posean los contextos adecuados que fundamentan esa operación.

19 Ezquerro (1986: 39) comenta la naturaleza "bipolar" de la estructura del cuento desde el punto de vista de la concepción de "enigma", que es una entidad bipartita: enunciado/significado. "[...] Le conte qui nous occupe", escribe, "est construit sur le double plan de l'intrigue policière et de la signification symbolique [...]". He calificado la generación de unidades bisémicas con la frase "en principio", porque, como en la novela de Ts'ui Pên, en el relato de Borges estas unidades a su vez siguen generando otras que se multiplican y se diseñan sin fin previsible.

La crítica ha destacado en repetidas ocasiones la importancia del lector con relación al cuento que ahora nos ocupa²⁰. Pero no creo que se haya prestado una consideración detenida a la importancia de esta especie de *multum in parvo* que comienza con la generación de unidades bisémicas a partir de un vocablo único o de un grupo de palabras específicas. Al dirigir mi atención no ya a la novela de Ts'ui Pên, sino al relato de Borges, "El jardín de senderos que se bifurcan", que contiene a la novela, se advierte la proliferación de unidades, cuando menos bisémicas, que el lector, un lector, genera al llevar a cabo el "reflexive reference" desde contextos predeterminados. Las lecturas múltiples cumplen con el fin de crear una red "de tiempos divergentes, convergentes y paralelos" configurando así el texto-laberinto. Desde la frase que se inserta en los primeros renglones del cuento, que ahora considero piedra de toque de todo el relato y cuya importancia el narrador oblicuamente se ocupa de minimizar ("Las lluvias torrenciales (anota el capitán Liddell Hart) provocaron esa demora [la de la ofensiva de las trece divisiones británicas] -nada significativa, por cierto" [Borges 1989: 472]), hasta las afirmaciones contradictorias de Albert y Yu Tsun que cierran el relato (Albert: "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" (ibid.: 478); Yu Tsun: "-En todos [los tiempos] -articulé no sin un temblor- yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts'ui Pên. -No en todos -murmuró con una sonrisa-. El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo [...] -El porvenir ya existe -respondí-, pero yo soy su amigo" (ibid.: 479-80)) están codificadas con mensajes que son paralelos y divergentes y a veces contradictorios y que dependen del contexto accesible a lectores diversos. El patrón se repite a lo largo del discurso narrativo y es fundamental para la estructura del cuento. Repasemos algunos ejemplos.

El más accesible, acaso porque la descodificación se lleva a cabo ante los ojos del lector, es la consabida unidad con sentido doble *Albert* = sinólogo inglés; *Albert* = ciudad en territorio francés. Sin embargo, para que se logre la transformación de nombre propio en toponimia, de hombre/lenguaje/topografía (que, curiosamente, discurre en sentido inverso al del *jardín* de Ts'ui Pên, que va de topografía a lenguaje, de objeto físico a discurso narrativo) se precisan los contextos específicos que determinan el sentido. Para un lector de los diarios ingleses en Inglaterra, Albert es el apellido de uno de tantos excéntricos entre sus congéneres. Para el Jefe de Yu Tsun en Berlín, en espera de una indicación geográfica, es un lugar preciso en el mapa de Francia, mientras que el hombre inglés, en cambio, es para el militar alemán, como augura el mismo Stephen Albert en una de las series de tiempos divergentes, convergentes y paralelos, "un error, un fantasma" (Borges 1989: 479). El procedimiento queda expuesto de

20 Véase, por ejemplo, Murillo (1986: 130-150). Asimismo varios críticos han subrayado la importancia que desempeña en este cuento un lector dotado de una competencia especial, es decir, un "lector avisado". Cfr. Ezquerro (1986: 51) y Martínez (1983). La profesora Martínez, sin embargo, centra el interés del lector avisado en lo que denomina un "laberinto existencial" en el cuento.

modo casi bufonesco por el problemático "editor" del relato de Yu Tsun. Cuando, a consecuencia de haber oído la voz de Richard Madden en el apartamento de su colega Runeberg, Yu Tsun especula que Runeberg debió de haber sido "arrestado y asesinado" (ibid.: 472), el "editor", obviamente un miembro de la oficialidad inglesa o alguien allegado a ella, recurre en nota al pie a la perifrasis legalista y justificante con el fin de dar otra "lectura" del evento. El alegado asesinato de Runeberg²¹, escribe el "editor", es una "hipótesis odiosa y estrafalaria". El espía prusiano Hans Rabener alias Viktor Runeberg agredió con una pistola automática al portador de la orden de arresto, capitán Richard Madden. Éste, en defensa propia, le causó heridas que determinaron su "muerte" (ibid.: 472). Pero existen también, en el relato de Yu Tsun, contextos histórico-culturales que posibilitan lecturas divergentes. Ya he indicado algunos: los comentaristas de Yu Tsun en torno a la vegetación inglesa camino de la casa de Stephen Albert; la mención de que Albert, "antes de aspirar a sínologo", fue misionero en Taijín, por ejemplo. Habría que añadir, además, otros que ya han sido mencionados por la crítica: la problemática situación del irlandés Richard Madden en el contexto del servicio de seguridad inglés luego de la Rebelión de Pascua de 1916²² y la afirmación del espía chino a principios de la narración respecto de que "[...] un pistolazo puede oírse muy lejos" (ibid.: 473). Habría que considerar también los rasgos étnicos de Yu Tsun en el ámbito de un país caucásico. Algunas observaciones del espía chino que podrían leerse en primera instancia como motivadas por sentimientos subjetivos ("La estación no distaba mucho de ser reconocido; el hecho es que en la calle desierta me sentía visible y vulnerable, infinitamente" (ibid.: 474)), adquieren un sentido pensosamente literal. Se sentía "visible y vulnerable, infinitamente" porque como oriental en la Inglaterra de esa época se tomaba notorio en cualquier lugar en que apareciera. De igual modo, este mismo contexto aclara incidentes que a primera vista podrían parecer "misteriosos". Asombra un poco que al bajar Yu Tsun del tren en Ashgrove unos minutos de inmediato le pregunten sin más si anda en busca de la casa de Stephen Albert. Como ha indicado Murillo, ello se debe al lácito reconocimiento de un oriental en las

21 Notable que en el nombre mismo de Runeberg esté inscrita la posibilidad de lecturas múltiples. Las runas, como es sabido, constituyen una suerte de criptografía, entre otras cosas porque aún no se ha podido establecer una clave estable e inequívoca del sistema. Escribe Robinson (1995: 178):

But even though runic inscriptions can usually be 'read' -in the same sense as Etruscan inscriptions- their meaning is frequently cryptic, because of our lack of knowledge of the early Germanic languages. Hence the origin of today's expression 'to read the runes' -meaning to make an educated guess on the basis of scanty and ambiguous evidence. As a scholar of runes has remarked, the First Law of Runodynamics is 'that for every inscription there shall be as many interpretations as there are scholars working on it'.

22 Véase Balderston (1993: 44-45).

cercanías de la casa de un sínologo²³. De igual modo, el contexto explica por qué Madden logra averiguar en qué estación ferroviaria descendió Yu Tsun, cuando, en efecto, el agente al servicio de Alemania había aclarado que, para despistar, había comprado un boleto a una estación mucho más distante que Ashgrove. Es de suponer que para determinar la estación en que había bajado Yu Tsun a Madden le habría bastado con preguntar a los que se encontraban en el andén si había descendido allí "un chino" y adónde se había dirigido. El hecho es que la condición étnica de Yu Tsun lo priva de una de las condiciones necesarias para el espionaje: el poder pasar desapercibido.

Finalmente -y esto es de importancia suma para el significado de todo el cuento- el relato mismo de Yu Tsun, que, en rigor, conforma el cuerpo de "El jardín de senderos que se bifurcan", y la revelación que se nos comunica a los lectores al final de esa relación, funcionan como contexto necesario del texto historiográfico de Liddell Hart y alteran su significado. Las palabras *demora*, *las lluvias torrenciales* (que causaron esa demora) atribuidas a Liddell Hart y la frase *nada significativa, por cierto*, ésta última redactada o por el historiador inglés o por el desconocido "editor", cobran, una vez leído el informe del espía chino, un sentido diverso y hasta contradictorio. Describido el enigma, el nombre propio Albert convertido en topografía, efectuado el bombardeo de la ciudad francesa, el lector avisado, sirviéndose una vez más del "reflexive reference", sabe que la palabra *demora*, vagamente teñida de casualidad en el texto citado a comienzos del relato (se adjudica a unas "lluvias torrenciales") está muy lejos de ser casual, sino todo lo contrario. Asimismo, la frase que se refiere a esa demora, *nada significativa, por cierto*, adquiere un significado opuesto. La demora no fue casual y, por lo menos en el contexto del relato de Borges, fue de hecho muy significativa por que en ese transcurso de tiempo se llevó a cabo la devastación de un bombardeo. La frase clave que obtiene un sentido totalmente distinto y que, al encajar en el nuevo contexto, crea una nueva sintaxis es "las lluvias torrenciales [...] provocaron esa demora". Se precisa el establecimiento de conectores que son productos de la yuxtaposición espacial de varias frases despararramadas aparentemente al azar, es decir, dispuestas espacialmente por el texto. El lector que ha recorrido el texto de Yu Tsun sabe, al final, que el propósito que perseguía el espía oriental era comunicar al ejército alemán el nombre de una ciudad para que la bombardearan. Yu Tsun afirma en los últimos renglones del cuento que la ciudad de Albert fue en efecto bombardeada. Liddell Hart escribe, en fecha posterior, la relación histórica; pero, o calla a sabiendas lo ocurrido o carece de la información necesaria para transmitir la noticia, quizá -y aquí no podemos sino especular- porque la oficialidad inglesa decidió ocultar el bombardeo. Es lógico pensar que, en este contexto, el bombardeo fue la causa de la demora. Pero Liddell Hart, o el anónimo "editor", afirma que la demora fue "nada significativa", y además que fue casual, ocasionada por "lluvias torrenciales". Veamos ahora cómo se transforma el significado de esa última frase. En el proceso habremos de recurrir a la yuxtaposición de tres unidades lingüísticas, una al final del relato, otra en las pri-

23 Murillo (1968: 154).

meras páginas y otra en el párrafo introductorio. En el último párrafo, Yu Tsun declara que la ciudad fue bombardeada, en la segunda o tercera página, el mismo Yu Tsun fantasea con ese bombardeo, suceso que, en aquel momento, aún se encuentra en el futuro ("Un pájaro rayó el cielo gris y ciegamente lo tradujo en un aeroplano y a ese aeroplano en muchos [en el cielo francés] aniquilando el parque de un aeroplano y a ese con bombas verticales" [Borges 1989: 475]), en el primer párrafo, Liddell Hart habla de demoras ocasionadas por "lluvias torrenciales". Es ahora cuando caemos en la cuenta de que lo que surge de la revelación del *Secreto*, el bombardeo que se anuncia en los últimos renglones del relato, ya estaba inscrito bajo el velo de aparentes "metaforas ineptas y perfrasis evidentes" (las palabras son de Stephen Albert) en el primer párrafo del cuento: *bombardeo* = *bombas verticales que caen desde el cielo* = *lluvias torrenciales*. Con esta información en la mano, el lector reconstruye una nueva sinaxis de la "historia". La demora fue casual sólo para aquellos que ignoraban o quisieron ocultar el bombardeo producto del espionaje. Y el bombardeo fue significativo porque causó una demora de cinco días respecto de la ofensiva contra la línea Serr-Montauban. De igual modo, sirviéndose de la relación de Yu Tsun, Borges logra crear, como Ts'ui Pên antes que él, "diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan" (ibid.: 478), es decir, lectores cuyos contextos crean lecturas simultáneas, diversas y contradictorias. Acaso el ejemplo más brillante de ello en distintos lugares del texto. Comentando los procedimientos textuales de Ts'ui Pên, Albert aclara:

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. (ibid.)

Esto con respecto al pasado; con respecto al futuro, ocurre este curioso intercambio entre Albert y Yu Tsun:

- En todos [los futuros posibles...] yo [Yu Tsun] agradezco y venero su recreación del jardín de Ts'ui Pên.
- No en todos -murmuró con una sonrisa-. El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo.
- [...]
- El porvenir ya existe -respondi-, pero yo [Yu Tsun] soy su amigo. (ibid.: 479-80)

Las implicaciones dialécticas que encaran las posibilidades de ser en unos *tiempos* (pasados y futuros), "enemigos" y, en otros, "amigos" se resuelven si se considera un lector que haya recorrido minuciosamente el texto del cuento "El jardín de senderos que se bifurcan", que se haya encontrado en posición de hacer algunas de las yuxtaposiciones espaciales que he señalado (y acaso otras muchas más) y que haya tenido acceso a los contextos históricos y culturales pertinentes. Si ese lector opta por uno de

los senderos del pasado, podrá establecer que, en efecto, en tanto y en cuanto se des-
empenó 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 prejuiciados que sembraron la suspicacia y el desprecio respecto de las gentes de la China y su cultura. Comenta Jacques Gernet:

En la larga lista de los incidentes creados por la presencia en China de los misioneros cristianos, los de junio de 1870 en Tianjin merecen un lugar particular debido a su gravedad y a sus consecuencias [...] (1991: 508-9)

Si, por el contrario, el lector optara por otro sendero del pasado, Albert sería el amigo de Yu Tsun y sus congéneres. Luego de haber sido misionero, se convirtió en sinólogo, cultivó y veneró los acervos culturales chinos hasta el punto de asimilarlos en su vida diaria y entre otras cosas tradujo la novela de Ts'ui Pên al inglés. Lo mismo se puede decir de las ramificaciones hacia el futuro. Es enemigo si la relación se considera desde el punto de vista de que Albert es inglés, enemigo de Alemania a cuyo servicio está Yu Tsun, y que éste tendrá que matarlo para convertirlo en una topografía que su Jefe en Berlín pueda identificar. Es su amigo porque, al convertirse en instrumento del mensaje, le permite a Yu Tsun intentar probarle a aquel oficial alemán "que tenía en poco a los de mi raza" que "un amarillo podía salvar sus ejércitos" (Borges 1989: 473). Es su amigo también, y acaso ello se revise de una enorme importancia, como veremos más adelante, porque le permite a Yu Tsun *recrear* el jardín de Ts'ui Pên. Todos estos senderos, y quizá muchos más, divergentes, convergentes y paralelos, se constituyen y relampaguean simultáneamente en la conciencia de un solo lector o en la de múltiples y variados lectores.

Para concluir vayamos ahora a lo que pienso que es el núcleo del relato. Desde allí se hace posible tejer una red en la que se encuentran relacionados muchos de los asuntos y recursos textuales que he venido pormemorizando hasta aquí. Esa red fundamenta por un lado la idea de *restitución*, que apunta en primera instancia a la "reproducción" de las páginas de la novela china en suelo inglés y, lo que acaso es más importante, simultáneamente al hecho de la descodificación de parte de Albert del *Secreto* de Ts'ui Pên: novela = jardín = laberinto. Asimismo, la red mencionada fundamenta el concepto de *recreación* que he señalado en el párrafo anterior. El tejido al que aludo está compuesto, como hemos visto en instancias anteriores, por una serie de unidades dispersas en el espacio textual del cuento. En esta ocasión, las palabras o grupos de palabras que examinaré apuntan, de un modo o de otro, a las relaciones de poder y sustitución que comenté en las primeras páginas de este trabajo.

Un poco más arriba, cité unas palabras de Yu Tsun que aluden a su condición de hombre oriental. Las menciones, múltiples por cierto, remiten insistentemente a la noción de raza y de genealogía y colocan al personaje Yu Tsun en una relación antagonista -salvo una excepción harro significativa- con aquellos que lo rodean. Repasemos algunos ejemplos.

Cuando Yu Tsun señala que él ha estado espionando para Alemania, explica que no lo ha hecho por ese país que nada le importa:

Lo hice porque yo sentía que el Jefe (en Berlín) tenía un poco a los de mi raza -a los innumerables antepasados que fluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillito podía salvar a sus ejércitos. (Borges 1989: 473)

En páginas anteriores he recalcado la aguda conciencia que tiene el protagonista de su condición de chino al afirmar veladamente que se siente "visible y vulnerable, infinitamente", ya que su condición étnica lo hace fácilmente reconocible en la calle. Sería oportuno señalar asimismo que los comentarios de índole racial y genealógica en las primeras páginas del cuento transmiten un tono adversativo que sitúan a Yu Tsun en unas circunstancias de impotencia frente a unas naciones que él parece considerar culturalmente muy inferiores a la suya. "No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país *débaro* que me *ha obligado a la abyección de ser un espía*" (ibid., cursiva mía). Ante esta situación que lo disminuye y lo denigra, Yu Tsun quiere probarle a los alemanes, como queda señalado arriba, que un "amarillito", cuya raza era motivo de miedo y de menosprecio de parte del Jefe en Berlín (ibid.: 478), es capaz de salvar sus ejércitos. Pero a un mismo tiempo el espía chino alude una y otra vez al hecho de que no dispone de poder alguno. No sólo ha sido forzado a la abyección de ser un espía, sino que cuando se da cuenta de que debe huir de su escondite, la revisión de sus bolsillos, casi un acto de desesperación, se transforma en una "mera ostentación de probar de que mis recursos eran nulos" (ibid.). Descubierta por el sistema de contraespionaje inglés, se convierte en el blanco de una franca persecución. Ya cercano a la casa de Stephen Albert, piensa en el laberinto que quiso edificar su bisabuelo: "Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido" (ibid.: 475)²⁴.

Pero no deja de ser interesante y hasta significativo el que sea la memoria del bisabuelo y de sus hazañas culturales -la redacción de una novela y la construcción de un laberinto que Yu Tsun imagina ahora infinito- lo que lo haga olvidar "su destino de perseguido"²⁵. De aquí en adelante, las alusiones a raza y genealogía se irán inscri-

24 Ese "destino de perseguido" está asimismo matizado por el odio. El problemático "editor" de la relación de Yu Tsun, presuntamente inglés, califica, como ya indiqué anteriormente, la afirmación de éste respecto del arresto o asesinato de su colega Viktor Runeberg de "hipótesis odiosa y estrafalaria" (Borges 1989: 472). Más adelante, cuando Yu Tsun recuerda a Richard Madden, comenta: "En mitad de mi odio y de mi terror [...] pensé que ese guerrero [...] no sospechaba que yo poseía el Secreto" (ibid.: 473). Asimismo, el espía chino, al aludir al Jefe en Berlín, se refiere a él como "[...] aquel hombre enfermo y odioso, que no sabía de Runeberg y de mí sino que estábamos en Stafortshire y que en vano esperaba noticias nuestras en su áfrica oficina de Berlín, examinando infinitamente periódicos [...]" (ibid.).

25 Curioso el modo en que Yu Tsun inuye -y a esa altura del relato no creo que sea posible emplear otra palabra- que el laberinto de su bisabuelo Ts'ui Pen es, en efecto, un "jardín". Esa intuición primaria quedará posteriormente confirmada por Stephen Albert, añadiendo éste el hecho de que el laberinto es un jardín que a su vez es una novela. La primera vez que Yu Tsun

haciendo, de una manera cada vez más evidente, en el ámbito de un prestigio cultural también cada vez más amplio y elevado.

La transición comienza a efectuarse en el momento en que, ya casi a la entrada de la casa de Albert, Yu Tsun reconoce la música "siábica" que proviene de un pabellón del parque del sinólogo como música china, de ahí que la "aceptara con plenitud".

hace mención del laberinto "edificado" por uno de sus mayores, parece visualizarlo de un modo difuso, ciertamente ajeno al concepto de novela. Ts'ui Pen, recuerda Yu Tsun camino de la casa de Albert, se había retirado a escribir una novela y edificar un laberinto. "Trece años dedicó a esas heterogéneas fatigas [...]", pero "[l]a novela era insensata y nadie encontró el laberinto [para la conjunción de las nociones de edificación y escritura, véase supra]. Bajo árboles ingleses medí en ese laberinto perdido" (Borges 1989: 475, cursiva mía). Lo imaginó primero en la cumbre de una montaña, luego borrado por arroyales y bajo el agua, y también infinito, bajo la forma de un jardín -al que se alude indirectamente- pero de un jardín que rebasa los límites de un espacio construido: "[...] lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos..." [sic] (ibid.). Ya he comentado la naturaleza "sineclógica" del jardín chino, su condición de emblema del mundo en el que la parte refiere al todo. Esta visión borrosa del jardín-laberinto comienza a adquirirse, de modo "incomprensible", contornos definidos cuando Yu Tsun se encuentra por primera vez con Stephen Albert: "...¿Usted sin duda querrá ver el jardín? [preguntó Albert [...]] 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 Ts'ui Pen" (ibid.: 475-476, énfasis mío). Ya se sabe que en el transcurso de la conversación emblematizada con Albert saldrá a relucir la vinculación jardín-laberinto-novela, circunstancia que descarta, de entrada, la noción de tareas "heterogéneas" que había imaginado en un principio Yu Tsun. Quisiera consignar aquí, además, algo que me parece que revise cierta importancia y que, hasta donde tengo conocimiento, no ha sido comentado por la crítica. Aludo a la ambigüedad que rodea la adjudicación del título de la novela de Ts'ui Pen. La evidencia textual del relato de Borges parece apuntar al hecho de que fue Stephen Albert quien en última instancia, donó a la novela del antepasado de Yu Tsun del título *El jardín de senderos que se bifurcan*. Ts'ui Pen dejó la novela en la que estuvo trabajando durante trece años sin título, no sabemos si por desigño o porque fue asesinado antes de poder adjudicarle uno. La familia no encontró, como se sabe, sino "manuscritos caóticos" que catalogaron de insensatos. De haber encontrado esos papeles encabezados por un título, acaso la noción de caos total hubiera comenzado a disiparse. Años después, en otro lado del planeta, un sinólogo inglés relea la novela, y ello le permite establecer que el fundamento planificador de la obra era el tiempo. Asimismo encuentra una carta de Ts'ui Pen en la que éste testimonia: "*Dejo a los varios porvenir* (*no a todos*) *mi jardín de senderos que se bifurcan*" (ibid.: 477). Nótese -y aquí es imprescindible recurrir a la disposición tipográfica empleada en el cuento- que lo que va a ser el título de la novela aparece, en el contexto de una cita, con ausencia de mayúsculas y en redondas, no en bastardillas. Es Stephen Albert quien, por interencia, llega a la conclusión de que la frase, que vuelve a repetirse en otras dos ocasiones en minúsculas y en redondas en el contexto de la cita, se refiere a la novela: "Me detuve, como es natural, en la frase: *Dejo a los varios porvenir* (*no a todos*) *mi jardín de senderos que se bifurcan*. Casi en el acto comprendí: *el jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica; la frase *varios porvenir* (*no a todos*) me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio" (ibid.). El título de la novela no vuelve a aparecer en el texto sino mucho más adelante (en la página 479) y allí aparece en mayúsculas y en bastardillas pero curiosamente sólo anotada como el Jardín: "Ahora bien, [el tiempo] es el *único* problema que no figura en las páginas del *Jardín*". Luego aparece el título completo citado como libro.

Asimismo, cuando Stephen Albert recibe a Yu Tsun en el portón que da a la alameda, inmediatamente se dirige a él, como era de esperar, en chino y, al preguntarse si viene a ver "el jardín", da por sentado que su visita está animada por un interés relativo al mundo de la cultura. Estas referencias comienzan a situar de inmediato a Yu Tsun en un espacio de reconocimiento y respeto que lo enaltece como persona y como integrante de un grupo humano cuya cultura excede en antigüedad y, en muchos casos, en refinamiento al acervo cultural europeo. Más adelante, volveré sobre este asunto, pero por lo pronto conviene señalar que el círculo mágico de valoración propia y de respeto mutuo en que se sitúan el espía chino y el sinólogo inglés irá acrecentándose. Un poco más adelante, cuando Albert alude al hecho de que la novela del bisabuelo constaba de una serie de "manuscritos caóticos" y que un monje "taoísta o budista" decidió publicarlos aun cuando la familia se oponía, Yu Tsun replica: "Los de la sangre de Ts'ui Pên -expliqué- seguimos execrando a ese monje. Esa publicación fue insensata" (ibid.: 476). Y luego, al leer la carta de Ts'ui Pên que le fue remitida a Albert desde Oxford, vuelve a pensar en su raza, en su genealogía: "Lei con incomprensión y fervor estas palabras que con minucioso pincel redactó un hombre de mi sangre [...]'" (ibid.: 477). Finalmente, al escuchar unas páginas de la novela de su bisabuelo leídas a viva voz por Albert, medita lo siguiente:

Yo oía con decente veneración esas viejas ficciones, acaso menos admirables que el hecho de que las hubiera ideado mi sangre y de que un hombre de un imperio remoto me las restituyera, en el curso de una desesperada aventura, en una isla occidental²⁶. (ibid.: 478)

Todo ello culmina en una afirmación de triunfo ("Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar." (ibid.: 480)) proclamada por un hombre que, hasta hace muy poco, se había estado desempeñando como un subalterno despreciado y al margen de todos los mecanismos del poder. Es como si se tratara de la realización de una hazaña suprema que se hubiera llevado a cabo obedeciendo al "mandamiento secreto" (son palabras del propio Yu Tsun, ibid.: 478) que se encontraba al final de cada una de las redacciones de los capítulos de la novela del antecesor Ts'ui Pên: "*Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a morir y a morir*" (ibid.). El efecto del triunfo es tal que hace la vida misma despreciable ("[...] ahora que mi garganta anhela la

26 Alludiendo al patriota irlandés Padraic Pearse quien, al ser acusado de apoyar a Alemania en contra de Inglaterra en el transcurso del levantamiento de Pascua ("Easter Rising") de 1916, declara que Alemania no es para él ni más ni menos que Inglaterra y que lo que importa es la tradición de lucha por la libertad de su pueblo. Balderston (1993: 45) lo compara con Yu Tsun:

The celebration of ancestors is connected for both men with the vindication of a debased and colonized national identity and with the founding or discovery of a tradition that will carry on into the future (or as Yu Tsun would say after his conversation with Albert, into the innumerable futures).

cuerda" (ibid.: 473)) y convierte lo que aconteció luego del asesinato de Albert -su arresto, su condena a la horca- en "irreal, insignificante" (ibid.: 480).

Examinada con detenimiento, sin embargo, la proclamación de victoria de Yu Tsun revela rasgos contradictorios. Existen modos diversos de leer la frase contundente "he vencido". La primera lectura que se insinúa está determinada por la frase que hace las veces de una explicación: la transmisión a Berlín del nombre de la ciudad en Francia que deben atacar. Es cierto que esa interpretación no carece de fundamento. Yu Tsun realizó con éxito la función de espionaje que le fue encomendada. Pero es ilícito preguntarse si ese acto merece en rigor el calificativo de "victoria". Por admisión propia, Yu Tsun no hizo sino "burlar" a Richard Madden (ibid.: 475), un hombre, como él, empleado por un país que ha oprimido a los suyos y, por ende, sujeto a las órdenes de quienes muy bien pueden tenerlo en menos. Madden, como el texto parece indicar, inspira a Yu Tsun un desdén que raya con el desprecio. ¿"Venció" entonces a Inglaterra, y de paso a Francia, como espía de Alemania? Ya sabemos que ese "país bárbaro" nada le importaba y que, una vez más por confesión propia, lo degradó aún más al obligarlo a "la abyección de ser un espía" (ibid.: 473). Poco "victoriosa" podrá parecer una gestión de espionaje, profesión considerada de antemano como degradante, que se ha llevado a cabo en favor de una nación que se estima abusiva, a la que no se le debe fidelidad alguna, y cuyo pago es la deshonra pública -el arresto, el juicio, la sentencia- y la muerte. Es cierto, por otro lado, que Yu Tsun quería, en un principio, probarle al hombre "enfemen y odioso" que era su jefe en Berlín que "un amarillito era capaz de salvar a sus ejércitos" (ibid.: 475). La transmisión del nombre de Albert mediante una astucia harro complicada se puede entender, en primera instancia, como una victoria del espía oriental. Pero, en esta ocasión, el "triunfo" de Yu Tsun queda disminuido por circunstancias "atenuantes". La "prueba" de la excelencia de un "amarillito" estaría aquí dirigida a un hombre despreciable y, sobre todo, habría de quedar en Alemania por fuerza velada en el secreto de ese servicio de inteligencia. Tampoco habría garantía alguna, por otra parte, de que el grandioso designio esbozado por Yu Tsun, el de "salvar" los ejércitos alemanes (si es que el *sus* refiere únicamente a los ejércitos neutrones), pudiera cumplirse con el bombardeo de un mero parque de artillería. La "victoria", además, está calificada por el mismo Yu Tsun de *abominable*. Y no sabemos si en rigor esta circunstancia responde al hecho de que para llevar a cabo su plan tuvo que matar a un hombre a quien consideró, por lo menos por una hora, a la altura de Goethe, que para él "fue Goethe" -volveremos sobre este asunto-, o si simultáneamente el espía oriental está apuntando a otras circunstancias de igual o mayor peso que asimismo convertirían ese "triunfo" en una amarga experiencia²⁷. El hecho es

27 Refiriéndose al hecho de que el Enigma siempre se constituye en tabú y que aquellos que lo descifran transgreden el orden y por ello merecen la muerte. Ezquerro (1986: 39) señala: "C'est exactement le cas de Yu Tsun et d'Albert qui sont tous deux voués à la mort parce que détracteurs de la clé d'une énigme". Y en seguida añade un comentario que podría ser de interés en el contexto de la reflexión que estoy llevando a cabo en torno al concepto de "victoria" por aludir a los elementos de cultura y de raza:

que la frase "abominablemente he vencido" y lo que ello implica, la victoria que habrá de reivindicar "los innumerables antepasados que fluyen en mí [Yu Tsun]", tiene un radio de acción mucho mayor que el nombre de un lugar que momentáneamente se ha convertido en un arsenal.

Paso ahora a trazar el camino que nos permita llegar a la escena del contradictorio triunfo del espía chino, al extraño *lugar* (espacio, *topos*) desde donde podrá, de algún modo, "salvar" a los suyos y por medio del cual le será dado acceder a ciertos recursos del poder.

De entrada, quizá convendría detenernos en una afirmación de Yu Tsun que, a primera vista, parecería remitir a una circunstancia específica de la trama del relato y que da la impresión de operar, por decirlo así, aisladamente. Leída de otro modo, en cambio, establece una red de relaciones de amplio alcance y pasa a ocupar un lugar central en el proceso de estructuración de la narración misma que estamos leyendo. Me refiero a un comentario, ya citado, que Yu Tsun dirige a Stephen Albert poco antes de concluir el cuento. Luego de que Stephen Albert le advirtiera al espía chino que su antepasado Ts'ui Pên "crea en infinitas series de tiempos" y que, en uno de esos futuros, él, Albert, podría ser su amigo y, en otro, su enemigo, Yu Tsun responde lo siguiente: "En todos-articulé no sin temblor- yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts'ui Pên" (Borges 1989: 479).

La palabra clave aquí, creo, es *recreación*. La "recreación" del jardín -notése que "jardín" está impresa en redonda- podría significar de modo literal y rudimentario la reelaboración, por parte de Albert, del jardín de Ts'ui Pên en suelo inglés. Pero a esas alturas del relato esa lectura es inoperante: El lector sabe que el jardín del antepasado de Yu Tsun no es un jardín físico, sino un laberinto de tiempo, un laberinto de "símbolos", es decir, de lenguaje. La segunda lectura podría tener como referente el hecho de que Albert había traducido la novela de Ts'ui Pên al inglés, y toda traducción es, en rigor, una recreación. Ésta es una lectura, en principio, bien fundamentada. Lo único dudoso es que el personaje oriental alude a la difusión temporal de ese acto de "recreación" ("en todos [los tiempos]", que primordialmente remite a lectores múltiples) y no hay indicación alguna de que la versión inglesa de Albert se haya dado a la imprenta. Existe la posibilidad de una tercera lectura. Tomando como contexto obligado el manuscrito de la carta de Ts'ui Pên que le remitieron de Oxford, Albert, como se sabe, llega a la conclusión de que libro y laberinto eran "un solo objeto". Ya he indicado, además (véase nota 24) que parece ser Albert quien, mediante una compleja ope-

Il faut en outre remarquer que l'énigme léguée par Ts'ui Pên a été déchiffrée par Albert alors qu'elle était demeurée impénétrable à ceux de sa race: "comme dans le mythe, le déchiffreur d'énigmes est un homme venu d'ailleurs. En quant Albert, Yu Tsun repare l'affront fait à sa race, et par le même geste, légue à son tour une énigme que la race d'Albert ne saura pas déchiffrer."

Pienso, sin embargo, que si hay venganza, ella no está dirigida a la persona de Albert, a quien Yu Tsun declara, paradójicamente, casi al final del relato "su amigo".

ración de lectura, da a la novela el título que lleva: *El jardín de senderos que se bifurcan*. Ésta también resulta una lectura fundamentada, pero sujeta a la misma objeción que he indicado anteriormente. No hay evidencia de que Stephen Albert haya puesto esta revelación crítica por escrito, mucho menos de que la haya publicado²⁸. Existe la posibilidad de una cuarta lectura, de carácter aún más recóndito que las otras, pero que, creo, cumple con el principio de irradiación que presupone la bifurcación de los tiempos, la existencia temporal simultánea en planos diversos. Me refiero al hecho de que la *recreación* remite aquí al acto previo de la escritura, a una escritura que se va realizando poco a poco, poblada de múltiples senderos, uno de cuyos sentidos no se conocerá hasta el final y que culmina en el relato "El jardín de senderos que se bifurcan". Una vez más, es preciso llevar a cabo la yuxtaposición espacial (el "reflexive reference") de varias unidades lingüísticas que funcionan a modo de indicadores a través del texto.

Antes de pasar a examinar las unidades que he mencionado, sin embargo, convendría señalar que el acto de *recreación* al que alude Yu Tsun está sujeto a una preparación cuidadosa: se anticipa por medio de una serie de indicadores textuales que apuntan de modo indirecto en esa dirección. Me refiero aquí, para comenzar, a la primera manifestación de cultura que apea a la tradición y, por decirlo así, a la sangre de Yu Tsun: la música que le llega, "empañada de hojas y de distancia", en las inmediaciones de la casa de Stephen Albert. El origen de esa música que se *recrea* en suelo inglés radica en un gramófono, con su consabida mecánica reproductora, colocado curiosamente al lado de una estamilla de un fénix ("El disco del gramófono giraba junto a un fénix de bronce" [Borges 1989: 476]). Huelega entrar aquí a reflexionar en las cualidades "recreadoras" que caracterizan la mitología de este animal fabuloso²⁹. Pero el pa-

28 Abundante en el relato de Borges las alusiones a la imprenta y creo que en este contexto esa insistencia se revise de importancia. Se habla, por ejemplo, de la *publicación* de los manuscritos caóticos de Ts'ui Pên, y se alude, casi de paso, a la lista de teléfonos donde el espía chino encuentra la clave que le permitirá transmitir el Secreto. Acaso la función primordial de la imprenta en el cuento radique, como se sabe, en el hecho de que la transmisión del Secreto se efectuará precisamente por medio de la prensa, de periódicos. Habría que señalar aquí que fueron los chinos quienes inventaron el papel en el siglo II de nuestra era y que los procedimientos de fabricación de esta materia, sin la cual sería impensable la imprenta, llegó a Europa por vía de los musulmanes en los siglos X y XI (vid. Gernet 1991: 248). Asimismo los primeros tipos móviles que prefiguraron la imprenta europea se desarrollaron justamente en China a principios del siglo XI (Gernet 1991: 292).

29 Borges (1957: 76), además, aludida al "fénix chino" en su *Manual de zoología fantástica* la condición de no constituir "una especie fija" y, por lo tanto, la de ostentar la capacidad de adquirir formas diversas. No deja de ser interesante el que Borges transcriba allí el nombre del fénix chino como "Fang" y que Stephen Albert incluya como primer ejemplo de la estructura caracterizada por los principios de diversidad y bifurcación de la novela de Ts'ui Pên un personaje llamado "Fang". "De ahí las contradicciones de la novela", indica Albert, "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,

bellón, sabemos, está descrito como una biblioteca, y es a la consabida función "re-creadora" del lenguaje y, por lo tanto, de los libros a la que ahora dirijo mi atención.

La primera de estas unidades a que he aludido anteriormente consiste en unas palabras relativamente enigmáticas proferidas por Stephen Albert. Al meditar en torno a la novela *El jardín de senderos que se bifurcan* de Ts'ui Pên y la posibilidad de crear un texto infinito, comenta a Yu Tsun:

Imaginé también una obra platónica, hereditaria, transmitida de padre a hijo, en la que cada nuevo individuo agregara un capítulo o corrigiera con pladoso cuidado la página de los mayores. (ibid.: 477)

Esa añadidura o corrección "piadosa" la va a aportar Yu Tsun con su propio relato y Stephen Albert -como Kilpatrick en la "obra" de Nolan en "Tema del traidor y del héroe" - va a ocupar un lugar central en la organización de esa escritura. Una vez más apelando al principio que rige, como ya indiqué, la disposición de todo jardín chino -el caos aparente al que subyace un orden estético preestablecido-, el espía oriental va a ir urdiendo frente a nuestros ojos un texto preñado de interpretaciones múltiples, a reedificación del laberinto de estrípe china, uno de cuyos fines es reivindicar frente a los europeos los más altos valores de sus antepasados, de su raza. Las claves que fundamentan esta lectura, veremos en seguida, se encuentran en las menciones crípticas relativas a los colores *negro* y *amarillo* (a veces, también al marfil) y su vinculación con el fenómeno de la escritura. Repasemos rápidamente estas circunstancias.

Cuando Yu Tsun llega a casa de Albert, lo primero que hace es examinar la biblioteca del sinólogo inglés. Allí llaman su atención algunos tomos "encadenados en seda amarilla" (Borges 1989: 476) de la Enciclopedia Perdida que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa. La seda es amarilla y las letras en caligrafía china, salvo marcadas excepciones, negras. La segunda mención alude justamente a la existencia del Laberinto, así con mayúscula, y vincula estos colores firmemente con la escritura. Stephen Albert parece haber descifrado el secreto del laberinto de Ts'ui Pên al revelarle a Yu Tsun: "-Aquí está el Laberinto -dijo indicándome un alto escritorio laqueado". Yu Tsun "lee" mal esa aseveración y entiende que Albert se refiere al escritorio, al objeto en sí: "-¡Un laberinto de marfil! -exclamé [...]!" (ibid.). El inglés lo corrige y le certifica que el laberinto es la novela, que no es un objeto físico entre otros, como creyó inicialmente Yu Tsun, sino que es un objeto *hecho* de lenguaje (es "un laberinto de símbolos" [ibid.: 477]). Pero es de interés notar que lo que contribuyó a arribuir al texto de Ts'ui Pên su calidad de laberinto es la carta del mismo novelista, el colexio del que se sirvió Albert y al que aludí antes. El laberinto es escritura

ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etc." (Borges 1989: 478). Casi en seguida Albert, al referir un segundo ejemplo, sustituye el nombre de Fang por el suyo propio (ibid.), y al aludir un poco más adelante a la estructura de tiempos divergentes, convergentes y paralelos una vez más, el sinólogo vuelve a repetir un gesto idéntico: Fang se sustituye por Stephen Albert (ibid.: 479). En lo que respecta "Feng/Fang" ¿estará aludiendo Borges a "la pronunciación incurable" (ibid.: 478) que Albert señala al referirse al modo en que él habla el chino?

que se superimpone a la escritura. "Aquí está el Laberinto", pues, se puede referir a la carta que está guardada en el escritorio y, de paso y a la vez, al objeto mismo donde se lleva a cabo el acto de escribir. Yu Tsun describe los movimientos del inglés cuando abre la mesa de escritura: "Albert se levantó. Me dijo, por unos instantes, la espalda; abrió un cajón del *áureo y renegrido* escritorio" (ibid., cursiva mía). El negro y el amarillo vuelven a mencionarse en el antepenúltimo párrafo del relato. Ello ocurre en el momento decisivo del crimen, y ese instante lo determina, como lo venía anunciando desde las primeras páginas Yu Tsun, Richard Madden cuando logra alcanzar al espía oriental. Anota Yu Tsun:

Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo. Alcé los ojos y la tenue pesadilla se disipó. En el *amarillo y negro* jardín había un solo hombre: [...] era el capitán Richard Madden. (ibid.: 479-480, cursiva mía)

Yu Tsun está en proceso de comenzar a convertir el "húmedo jardín" en escritura, lo está traslocando mágicamente en el "amarillo y negro jardín", en la tinta y el papel del relato "El jardín de senderos que se bifurcan", en un laberinto de símbolos cuyos esquemas se revelan *ad litteram* ante nuestros ojos en un espacio donde el negro ha de contrarstar con el amarillo o el marfil de la página³⁰. Acaso no sea ocioso señalar aquí que en el momento de consumir los hechos, el instante del asesinato que organiza todo el texto en jardín-laberinto de senderos paralelos, convergentes y divergentes de lectura ya están allí, *en el jardín*, en imágenes virtuales. "Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo" - ocurre cuando Yu Tsun le pide a

30

Es interesante notar, en ese contexto, que Borges ha completado, en ocasiones diversas, el mismo esquema de colores para designar la escritura como criptografía. En "La escritura de los dios", por ejemplo, la sentencia mágica del dios está escrita en la piel -manchas negras con un fondo amarillo- del jaguar, a quien también se llama "tigre". Por otra parte, Yu Tsun califica en dos ocasiones el jardín de Stephen Albert de "húmedo". La primera vez apela a la sinécdoque y habla de un "húmedo sendero zigzagueante". Es muy probable que el retentivo de la frase sea el jardín "real" donde se encuentra el pabellón de Albert y nada más. La segunda mención, sin embargo, parece venir revestida de un sentido múltiple. Yu Tsun vuelve a referirse al "húmedo jardín" en el contexto del *amarillo y negro* jardín, al que aludimos en el texto, y en uno de cuyos senderos se encuentra Richard Madden. Este jardín es a la vez el jardín "real" y el jardín que está en vias de transformarse en texto, en papel y tinta. En el contexto de la historia de los procesos de impresión en la cultura china, la *humedad* del papel donde se grababa o se imprimía ocupa un lugar destacado, sobre todo en los tiempos más remotos. Así lo afirma Gernet: "El papel, que demostraría ser indispensable para la reproducción de textos, se convirtió en el soporte ordinario de la escritura a partir de finales de la época de los Han [...] Entre la época Han y los principios de la xilografía se desarrolló el estampado de estelas grabadas con textos e ilustraciones (moldeados con *papel húmedo*, secado, entintado y reproducción sobre papel mediante un tampon) que hasta la época actual ha permitido a todos los países de civilización china obtener reproducciones fieles y poco costosas de figuras grabadas o de caligrafías célebres." (1991: 291, cursiva mía).

Albert volver a ver la carta-cotexto de Ts'ui Pén y el sinólogo inglés, amigo y enemigo a la par, se dirige, por segunda vez, al "áureo y renegrido" escritorio. "Alto, abrió el cajón del alto escritorio; me dio por un momento la espalda [...] Disparé con sumo cuidado: Albert se desplomó sin una queja, inmediatamente" (Borges 1989: 480). Stephen Albert, en efecto, es el vínculo, el conector, que une los dos planos de la narración: el relato de espionaje de corte detectivesco y lo que parece un extenso aparte, un sendero divergente, en torno al tiempo y a la literatura y el mundo chino. Albert-hombre y Albert-ciudad distante están vinculados por la escritura, por la tinta del "Jardín", por la tinta que parece constituir a uno y otro ya que el nombre de la ciudad francesa ha de leerse como *Albert sur Ancre/Encre*³¹.

Por último, es también Albert quien, al restituir la "infinita" novela de Ts'ui Pén y su mundo, proporciona a Yu Tsun el ambiente adecuado -y por ello me refiero a un espacio de respeto y de igualdad- que le permite salir en busca del "laberinto perdido" elaborado por los de su sangre. Sospecho que ello queda claramente aludido en una afirmación del espiá chino inscrita en el cuarto párrafo del relato, la cual resulta oscura y problemática porque, como tantas otras indicaciones, no parece estar conectada con el cuerpo de la narración. Me refiero aquí a la aseveración contundente de Yu Tsun que alude a un personaje que -como la ciudad sobre el Ancre- aún no tiene nombre: Stephen Albert:

[...] 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 [...]. (Borges 1989: 473)

31 La crítica ha comentado la alusión del nombre del río al objeto *ancla*. Es de notar que tanto el ancla como la tina sirven, en cierto modo, para estabilizar y "fijar" algo que posee el don del libre movimiento. En este contexto, no deja de carecer de interés el hecho, por ejemplo, de que cuando Yu Tsun ve a Madden avanzando por ese espacio en transformación, el sendero del *amarillo y negro jardín* del final del relato, le atribuye contradictoriamente características que pertenecen a la inmovilidad de la escultura: "era un hombre fuerte como uná estatua" (Borges 1989: 480).

El "oblicuo" Borges, por lo demás, se ha encargado de diseminar textualmente las claves que acercan a Albert al ancla, pero pienso que, sobre todo, a "la tina". En las primeras páginas del cuento se señala la ciudad donde se encuentra el parque de artillería británico, por razones evidentes escamoteando el *nombre*, ya que ello constituye el Secreto, de la siguiente forma: "[Richard Madden] no sospechaba que yo poseía el Secreto. El nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre" (*ibid.*: 473). En los últimos renglones del cuento se nos revela que el nombre era Albert: *Albert sur Ancre/Encre*. Debo esta sugerencia (la relación *ancre/encre*) a la colega Liliانا Ramos Collado de la Universidad de Puerto Rico, quien tuvo a bien señalarla al final de una conferencia pública fundamentada en una versión abreviada del presente trabajo. También podría ser útil recordar, de paso, que Baudelaire establece la rima "ancre/encre", y el contraste negro/blanco (luz), justamente en su convocatoria a la Muerte en "Le Voyage" (VIII): "O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre! Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons/Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre./ Nos ceurs que tu comais sont remplis de rayons!" (Baudelaire 1961: 127).

El texto de referencia parecería ser la conversación que Eckermann sostuvo con Goethe el miércoles 31 de enero de 1827³². La conversación se inicia con las siguientes palabras de Goethe:

- En estos días desde que no lo vi a usted he leído muchas y diversas cosas. Sobre todo, una novela china que sigue ocupándome aún y que me parece altamente notable.
- ¿Una novela china?- dije yo. -Debe lucir muy exótica.
- No tanto como se podría pensar- dijo Goethe. -La gente piensa, actúa y siente casi como nosotros y uno se siente pronto como uno de ellos. Pero allí es todo más claro, limpio y más moral [...].
- Pero -dije yo- ¿Quizá esta novela china es una de las más excepcionales?
- De ninguna manera- dijo Goethe-. Los chinos tienen miles de este género e incluso las tenían ya cuando nuestros antepasados todavía vivían en los bosques³³.

Stephen Albert establece un contexto análogo al de Goethe en lo que respecta a la igualdad, por un lado, y, ciertamente, por otro, a la admiración que manifiesta por la superioridad de ciertos aspectos de la cultura china respecto de la europea los cuales permiten a Yu Tsun proceder a edificar un nuevo espacio, a componer un capítulo más del infinito jardín de Ts'ui Pén. Stephen Albert, pues, facilita de modos diversos la *creación* del laberinto del antepasado de Yu Tsun y le permite ejercer el único poder al cual las circunstancias le dan acceso, el cultural.

Pero esas mismas circunstancias hacen que las consecuencias de la "victoria" sean nefastas (*abominables*, recalca Yu Tsun), de ahí, quizá, su "contrición y cansancio". El laberinto, cuyo umbral, por decirlo así, está marcado por la transmisión del nombre de una ciudad con valor estratégico "a través de los estréptos de la guerra", queda irremediablemente contaminado por la violencia. Albert el hombre, su enemigo/amigo, piedra de toque del laberinto de símbolos, morirá asesinado a manos del propio Yu Tsun y Albert, la ciudad, devastada por el bombardeo aéreo provocado por la revelación del Secreto en Berlín. Es como si la recreación del jardín que lleva a cabo Yu Tsun por medio de los espacios textuales del relato "El jardín de senderos que se bifurcan" que es en rigor una *reedificación* -laberinto de escritura y de lectura que crea nuevas dimensiones del tiempo y del yo- viniera melancólica y sinistramente a ocupar el lugar de aquellos perfumados y frondosos jardines, como el Yuan Ming Yuan, que las manos de sus mayores habían cuidadosamente trazado en el centro del Imperio Chino, sin saber, seguramente, que estaban destinados a la depredación por tropas ex-

32 Sin resar mérito ni a las observaciones de Murillo (1968: 144) para quien Albert es, a un nivel simbólico, "an archetype of the Goethean faculties of Western man", ni a las de Balderston (1993: 152) quien, en ese mismo sentido general, se apoya en las opiniones de Romain Rolland sobre Goethe como "representative [...] of the idea of humanity", la referencia que cito me parece que se ajusta de manera más céntrica e inmediata al contexto del relato que nos ocupa, entre otras razones porque Yu Tsun parece insinuarse en el lugar de Eckermann cuando señala que estuvo "hablando" con Albert una hora.

33 *Eckermanns Gespräche mit Goethe* (s. f.: 178-179).

ranjeras, inglesas y francesas. Múltiples espacios geográficos y culturales, muy distantes entre sí, se acercan en el ámbito de la página en blanco (que podría, asimismo, parecer de color amarillo o marfil) para reconfigurar un espacio mental donde se desdibuja, como ocurre frecuentemente en el ejercicio de la guerra, un caos que se quiere fundamentado en un orden. Sospecho que unas palabras de Andrew Plaks sobre el jardín literario chino, a las que ya he aludido, merecen nuestra atención una vez más:

The chinese literary garden, then, is a mixed composition of elements that, taken together, comprise a synecdochical sampling of the infinite phenomena of the world beyond its gates.

El relato de Borges, publicado en 1941, contiene en el reducido ámbito de sus márgenes una versión de la vertiginosa variedad del cosmos, y a la vez se inserta, más allá de sus límites, en ese universo, una de cuyas dimensiones es la gran conflagración que representa la Guerra Mundial, cuyos estréptos y catástrofes no parecen perdonar a nada ni a nadie.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS

- Baudelaire, Charles. (1961). *Les Fleurs du Mal*, en: *Oeuvres Complètes*. Paris.
 Borges, Jorge Luis. (1957). *Manual de zoología fantástica*. México.
 ----. (1989). *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires.

CRÍTICA

- Balderson, Daniel. (1993). *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham.
 Castle, Edward (ed.). (s.f.). *Eckermanns Gespräche mit Goethe*. Trad. Magdalena de Ferdinandy. Berlin, Leipzig.
 Elmajdoub, Aburawi A./K. Miller, Mary. (1991). "The 'Eternal Now' in Borges' 'The Garden of Forking Paths' and 'Pierre Menard, Author of Don Quixote'", en: *Durham University Journal*, 1, 52:2, pp. 249-251.
 Ezquerro, Milagros. (1986). "Borges, Édipe et Schéhérazade", en: *Les Langues Neo-Latines*, 80:2, pp. 35-52.
 Genette, Gérard. (1969). "La littérature et l'espace" en: ídem. *Figures II*. Paris.
 Gemet, Jacques. (1991). *El mundo chino*. Trad. Dolors Folch. Barcelona.
 Irwin, John T. (1994). *The Mystery to a Solution. Poe, Borges and the Analytic Detective Story*. Baltimore.

- Jencks, Charles. (1978). "The Meanings of the Chinese Garden", en: Maggie Keswick. (1978). *The Chinese Garden*. New York. pp. 193-200.
 Keswick, Maggie. (1978). *The Chinese Garden*. New York.
 Klinkowitz, Jerome. (1981). "Spatial Form in Contemporary Fiction", en: Jeffrey Smiten/Ann Daghistany (comps.). *Spatial Form in Narrative*. Ithaca.
 Kristeva, Julia. (1981). *Desire and Language*. Oxford.
 Martínez, María Ester. (1983). "Borges: lector e intérprete en 'El jardín de senderos que se bifurcan'", en: *Chiricú*, No. 2. Vol. 3, pp. 12-18.
 Murillo, Louis A. (1968). *The Cyclical Night. Irony in James Joyce and Jorge Luis Borges*. Cambridge.
 Nelson, Cary. (1973). *The Incarnate Word. Literature as Verbal Space*. Urbana.
 Plaks, Andrew. (1976). *Archeype and Allegory in the "Dream of the Red Chamber"*. Princeton.
 Robinson, Andrew. (1995). *The Story of Writing*. London, New York.
 Siren, Oswald. (1949). *The Gardens of China*. New York.
 Skuli, Jola. (1990). "The Modern Novel: The Concept of Spatialization (Frank) and the Dialogic Principle (Bakhtin)", en: *Proceedings of the XIII Congress of the ICLA*. (5 Vols.), Vol. 5: "Space and Boundaries in Literary Theory and Criticism". Munich. pp. 43-50.
 Smiten, Jeffrey. (1981). "Introduction: Spatial Form and Narrative Theory", en: Jeffrey Smiten/Ann Daghistany (comps.). *Spatial Form in Narrative*. Ithaca.
 Toro, Alfonso de. (1992). "El productor 'rizomorfo' y el lector como 'detective literario': la aventura de los signos y la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-deconstrucción-rizoma)", en: Karl Alfred Bühner/Alfonso de Toro (eds.). *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt/Main. pp. 133-168.