

Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos.

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 6, Diciembre 1997

El concepto heideggeriano de "verdad" en "El jardín de los senderos que se bifurcan"

Nataly Tcherepashenets-Druker

pp. 36-40

El concepto heideggeriano de “verdad” en “El jardín de los senderos que se bifurcan”

Nataly Tcherepashenets-Druker

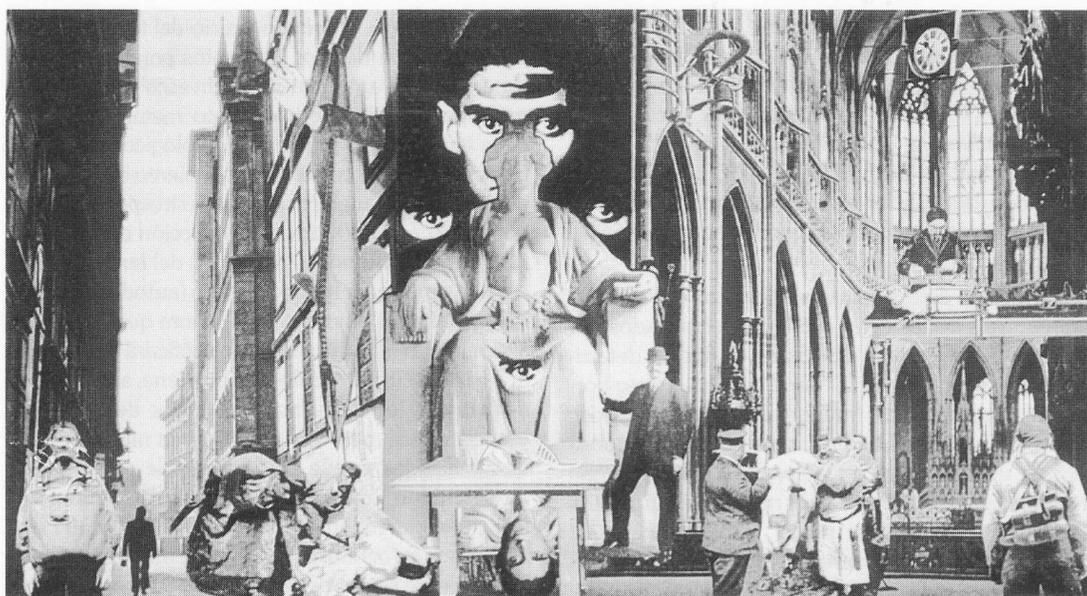
EN su ensayo “El origen de la obra de arte”, Heidegger (1958)* afirma que la esencia de la obra de arte es la “desocultación, el acontecer de la verdad en ella” (p. 70). En el presente trabajo analizaré este concepto y su funcionamiento en el relato de Borges “El jardín de los senderos que se bifurcan”.

Según Heidegger, la ontología de la obra de arte se caracteriza por la “desocultación” y la operación de verdad: “en la obra está en operación el acontecer de la verdad”; “se trata [...] de la reproducción de la esencia general de las cosas” (p. 64). Esta “desocultación” entraña un conflicto entre componentes antitéticos como la “tierra” y el “mundo”. Heidegger considera la tierra como una modelación, una “hechura” (p. 76) creada de materiales primarios, tales como las

palabras, los sonidos, los colores, etc. Al mundo lo define como lo “inobjetivable” (p. 75), una substancia invisible que abre una pluralidad de elecciones y caminos hacia las decisiones esenciales (p. 74). Para Heidegger, la tierra y el mundo son elementos intrínsecos de toda obra de arte y su interacción es una lucha que conduce a la unidad final, la cual posibilita el acontecer de la verdad: “El ser-obra consiste en pelear esta lucha entre el mundo y la tierra” (p. 81); “Estableciendo un mundo y haciendo la tierra, la obra es el sostener aquella lucha en que se conquista la desocultación del ente en totalidad, la verdad” (p. 89).

No obstante, en su camino hacia la desocultación la verdad debe superar una doble “ocultación”: “negación” y “disimulo” (p. 87). Conectando la negación

San Petersburgo, 1971. Obtuvo su B.A. y su M.A. en Lingüística Inglesa y en Literatura Española y Latinoamericana en la Universidad Hebrea de Jerusalén. Actualmente prepara su doctorado en el Departamento de Español y Portugués de la University of California-Los Angeles.



con el problema epistemológico de las limitaciones del conocimiento humano, Heidegger afirma que este modo de “ocultación” es “el comienzo de la iluminación de lo alumbrado” (p. 87). Cuando “el ente aparece, pero ofreciéndose como diferente a lo que es” (p. 87), este “ocultarse” es “disimulo”. Consecuentemente, la verdad en la obra de arte posee una estructura binaria, en la que la “ocultación” y el “alumbramiento” coexisten como elementos complementarios: “la verdad acontece como la lucha primordial entre el alumbramiento y la ocultación (p. 89). Así, el resultado de esa batalla es el acontecer de “la desocultación del ente”.

La forma esencial, la verdad que existe en el ente, consiste en “el ponerse en operación la verdad” (p. 97). Las otras formas son el cuestionamiento de modos de pensamiento previos, “la interrogación del pensamiento” (p. 98), y la aproximación al ente, “la proximidad de lo que pura y simplemente no es un ente, sino el más ente entre los entes” (p. 98).

El relato de Borges “El jardín de los senderos que se bifurcan” puede ser analizado a partir de dichos conceptos. La técnica del *bricolage*, que implica “a new arrangement of elements” (Lévi-Strauss 1969, p. 21), y se basa en un “dialogue with the materials and means of execution” (ibid., p. 29) es útil para considerar la presencia en este relato de la oposición “desocultación/ocultación”, la cual se da en el nivel temático y en el de la configuración textual. Emplearé el concepto de *bricolage*, similar a la noción de “*bricolage* recíproco”, utilizada por Eco en

su tratamiento del arte y de la función de desautomatización del kitsch dentro de aquél: “Así el arte dispuesto a *bricoler* trata de superar una situación en que todo parece ya dicho [...] el Kitsch, simulando la actividad de *ingénieur* [...] reafirma la falsedad de una situación en que realmente todo ha sido ya dicho” (Eco, 1977, p. 151).

En este relato de Borges, el mundo ficcional del texto proporciona el “conflicto” entre la narración detectivesca y la paraliteraria de los hechos, por un lado, y el relato metafísico por el otro. La “desocultación”, el acontecer de la verdad, sucede por medio de la superación de la doble “ocultación”. La superación del “disimulo” comienza con la duda relativa al efecto inicial de veracidad de los materiales representados en el relato. De este modo, ya el primer párrafo del cuento, que puede considerarse como marco del relato, “lulls the reader into a type of false security” (Rudy, 1980, p. 134). En él, el narrador extradiegético hace una falsa referencia al libro histórico de Liddell Hart:

En la página 242 de la Historia de la Guerra Europea de Liddell Hart, se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas (apoyadas por mil cuatrocientas piezas de artillería) contra la línea Serre-Montauban había sido planeada para el veinticuatro de julio de 1916 y debió postergarse hasta la mañana del día veintinueve (Borges 1989, p. 472).

Stephen Rudy señala respecto de este procedimiento: “This seems innocent enough if the reader is unaware, as no doubt he is, that the action on the Somme took place a month earlier than Borges quo-

tes Liddell Hart, falsely as having stated” (1980, p. 133). Refiriéndose a la versión original de la batalla que proporciona Liddell Hart en *A History of the World War* (1934, p. 315), Rudy afirma: “Actually the Somme Offensive, postponed from June 29, 1916, was launched on July 1, 1916” (1980, p. 141). De este modo, la iniciación de la narrativa con el disimulo destruye la expectativa del lector de una narración fiel a los hechos.

La historia detectivesca constituye un segundo disimulo. Seis de los ocho elementos clasificados por Todorov (1977) como típicos de la ficción detectivesca son utilizados en la “tierra” de este relato borgiano. Hay víctimas (muerte causada por otros): Runeberg y Albert. El editor, quien puede ser considerado un narrador confiable, y Yu Tsun otorgan versiones contradictorias de la muerte de Runeberg; Yu Tsun afirma en sus notas: “Quería decir que Runeberg había sido arrestado, o asesinado”; en tanto que el editor discrepa de ello en la nota: “Hipótesis odiosa y estrafalaria. El espía prusiano Hans Rabener, alias Víctor Runeberg, agredió con una pistola automática al portador de la orden de arresto, capitán Richard Madden” (p. 472).

Los asesinos son Richard Madden y Yu Tsun. El primero de ellos es caracterizado en el nivel metadieético por la frase de Yu Tsun “Madden era implacable” (p. 472), y su comportamiento es casi justificado en el nivel peritextual por el editor: “[Richard Madden], en defensa propia, le causó heridas que determinaron su muerte” (p. 472). Los detectives son Richard Madden, a quien Yu Tsun describe como “mi perseguidor” (p. 476), el Jefe, quien “ha descifrado ese enigma” (p. 480) y, en cierto sentido, Albert, quien ha decodificado el secreto del libro/laberinto de Ts’ui Pen. Más aún, Todorov señala que “the culprit must not be a professional criminal, must not be the detective, must kill for personal reasons” (1977, p. 49). Esto es cierto en gran medida respecto de Yu Tsun, “antiguo catedrático de inglés en la *Hochschule* de Tsingtao” (p. 472), quien al principio del relato confiesa: “Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos. Además, yo debía huir del capitán” (p. 473). El relato presenta también el rasgo de la “dualidad” (Todorov, 1977, p. 44): Hay dos asesinos –Yu Tsun y Richard Madden–, dos cronologías –la de los días que conducen al asesinato y la de los días de la investigación (resumidos)– y dos historias –la del asesinato y la de la investigación. El amor carece de importancia por ser un sentimiento personal; las soluciones simples son inadmisibles. Uno de los asesinos es importante en la historia al igual que en el discurso; éste es el protagonista, narrador homodieético de la metadiégesis. También la inmunidad del detective (Richard Madden, el Jefe) es respetada en el texto.

Sin embargo, el mundo ficticio del texto realiza la transformación de esos elementos paraliterarios. La superación del argumento detectivesco gracias al disimulo permite descubrir el relato metafísico oculto, cuyo tema son los problemas ontológicos. Dicha superación se inicia con el reconocimiento de la ruptura de la estructura analéptica de la “restrospección” (Todorov 1977, p. 47), típica de la ficción detectivesca. Hay una **paralepsis** al comienzo del tercer párrafo, cuando el narrador homodieético (autodieético) Yu Tsun confiesa: “Ahora lo digo, ahora que he llevado a término un plan que nadie no calificará de arriesgado” (p. 473). Esta **paralepsis** contiene, además, una **paralipsis** (una ausencia): el lector desconoce la esencia de ese plan que entraña una multicPLICIDAD de significados, lo que es incompatible con la noción de “whodunit” (quién lo ha hecho), que “must be perfectly transparent, imperceptible” (Todorov 1977, p. 46). Además, contrastando con ese mismo concepto, “El jardín de senderos que se bifurcan” contiene una serie de descripciones no funcionales desde el punto de vista detectivesco (Todorov 1977, p. 49). Las referencias a “El vago y vivo campo” y a “La tarde [...] íntima, ínfima” (p. 475), aparecen cuando la violencia es inminente. Este rasgo hace que Shaw (1992) considere las descripciones del campo como “deepening the meaning and anticipating what is to come” (p. 64).

La importancia del código simbólico y la multiplicidad de los niveles narrativos conceden a este relato una considerable complejidad, la cual sustituye al estilo “simple, clear, direct” (Todorov 1977, p. 46) del relato detectivesco. La palabra “símbolos” es explícitamente mencionada por Albert en referencia a “laberinto”: “Un laberinto de símbolos –corrigió–. Un invisible laberinto de tiempo.” (p. 477), que no es otro sino el jardín de senderos que se bifurcan/la novela de Ts’ui Pen. Así, además del tiempo inmediato de antes y después del asesinato, inherente al “whodunit”, hay un tiempo infinito que incluye todo lo inmediato y permite al texto realizar sus juegos cronológicos: “Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca **todas** las posibilidades” (p. 479). De ese modo, el texto rompe en el nivel metadieético la dualidad cronológica, necesaria para la historia detectivesca. Este aspecto es crucial para la identificación del argumento metafísico del relato.

En “El jardín de los senderos que se bifurcan” es posible distinguir cuatro niveles narrativos. El primer párrafo –nivel dieético–, narrado por una voz extradieética, contiene las referencias pseudo-históricas e introduce la confesión de Yu Tsun. El discurso de Yu Tsun, narrador homodieético-autodieético, constituye la primera metadiégesis, la cual contiene, a su vez, una meta-metadiégesis, el relato de Albert sobre Ts’ui Pen y su misterioso laberinto. El relato de

Albert, por su parte, incluye una meta-meta-metadiégesis, nivel al que pertenecen los extractos de la novela de Ts'ui Pen. La primera metadiégesis, narrada por Yu Tsun, cumple una función explicativa respecto de la diégesis, como señala el mismo narrador al enunciar que el "hecho histórico" al que se refiere "arroja una insospechada luz sobre el caso" (p. 472). Todas las tres metadiégesis cumplen una función temática –cada una respecto de la que la contiene– manteniendo entre sí una notoria relación especular. Como afirma Rimmon-Kenan, "That the governing structural principle of Jorge Luis Borges' *The Garden of Forking Paths* is the analogy among fictional levels goes without saying" (1980, p. 639). Cabe mencionar algunos de los paralelismos estructurales y temáticos que ilustran esa tesis. Por ejemplo, el camino a la casa de Albert recuerda a Yu Tsun un laberinto que conoce desde su infancia: "El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos" (p. 475). La misma estructura posee "[e]l jardín de los senderos que se bifurcan" (p. 476), al que Albert invita a Yu Tsun. La imagen de este jardín-laberinto emerge también de los escritos de Ts'ui Pen: "*Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*" (p. 477).

Descifrado por Albert, el jardín-laberinto de Ts'ui Pen refleja su visión metafísica del universo y su naturaleza cíclica:

El jardín de senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pen. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos (p. 479).

La misma organización cíclica del texto de Ts'ui Pen refleja esta idea: "las palabras finales, repetidas

en cada redacción como un mandamiento secreto: *Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir*" (p. 478).

Sin embargo, tal como le dice Albert a Yu Tsun, la palabra "tiempo" no es mencionada en ninguno de los escritos de Ts'ui Pen: "me consta que no emplea una sola vez la palabra tiempo" (p. 479). Albert cree que el énfasis se produce por omisión, provocando el juego entre énfasis y omisión un efecto oximorónico: "Omitir siempre una palabra [...] es quizás el modo más enfático de indicarla" (p. 479). Así, las ausencias que no pueden darse en el "whodunit" son tematizadas por el texto.



El mismo procedimiento oximorónico es utilizado por Yu Tsun para expresar lo contrario: la mejor manera de ocultar es descubrir (pseudodescubrir). No obstante, el desciframiento de la información de Yu Tsun sucede en un solo plano: "El Jefe ha descifrado ese enigma" (p. 480). Para los demás, la muerte de Albert sigue siendo un misterio: "lo leí en los mismos periódicos que propusieron a Inglaterra el enigma de que el sabio sinólogo Stephen Albert muriera asesinado por un desconocido, Yu Tsun" (p. 480). De esta suerte el texto multidimensional de Borges quiebra la tradicional estructura detectivesca de "enigma"- "resolución" (Barthes 1979, p. 44).

El texto juega, además, con la relación de equivalencia que existe entre Yu Tsun y Albert: Yu Tsun es chino, anterior profesor de inglés al servicio del poder occidental, y Albert es inglés, profesor de sinología al servicio del laberinto/libro chino. Dicho paralelismo entre la víctima y el criminal, idénticos y opuestos, evidencia la transgresión genérica; como señala Solotarevsky, es "un resabio del género transgredido" (1988, p. 79).

Además, la ironía trágica otorga a este relato una profundidad y complejidad opuestas a las del relato

de detectives. Es así que a las víctimas ya enumeradas se suma otra más que es Yu Tsun, quien pareciera ser víctima de su propio destino y acción; habiéndose convertido en el espía alemán y el asesino del inocente Stephen Albert e, indirectamente, de otras personas inocentes de la ciudad del mismo nombre, él mismo ha cerrado ante sí el portón del jardín de los senderos que se bifurcan, el jardín de sus antecesores. Los actos terrestres de Yu Tsun constituyen, irónicamente, una antítesis del tratamiento del tiempo de Ts'ui Pen. Según Alazraki, "Yu Tsun, espía y bisnieto del ilustre Ts'ui Pen, corregirá en un acto mundano y de trágica ironía la teoría del tiempo de su antepasado" (1977, p. 105). De este modo, el texto revela la tensión entre diversos conceptos; la linealidad del tiempo suprime su aparente circularidad, originada por la multiplicidad de posibilidades formuladas por Ts'ui Pen y explicadas por Albert: "No existimos en la mayoría de esos tiempos [...]. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma" (p. 479).

Al parecer, el dolor que manifiesta Yu Tsun al final del relato proviene de su conciencia de haber perdido

el vínculo con sus antepasados: "No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio" (p. 480). Al asesinar a la única persona que ha descubierto el secreto de la herencia de su abuelo, Yu Tsun deviene un carácter trágicamente irónico, un desarraigado. Su comportamiento condice con el "central principle of tragic irony", que dice que "whatever happens to the hero should be causally out of line with his character" (Frye 1971, p. 144). Como señala Paul de Man, "Probably because Borges is such a brilliant writer, his mirror-world is also profoundly, though always ironically sinister" (1964, p. 10).

De esta manera, el marco histórico, el argumento detectivesco y el metafísico pueden ser considerados como vinculados en un *bricolage* recíproco, una forma de "la desgarradura" (Heidegger 1958, p. 106) provocada por el acontecer de la verdad, en la que se establece la tensión y la discrepancia entre estos tres constituyentes. La conflictiva interacción entre la tierra y el mundo conduce a la "desocultación"; esto es, al reconocimiento en este relato de la dominante metafísico-ontológica, cuya estructura se asemeja a la de un laberinto.

Traducción del inglés: **Mery Erdal Jordan**

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Alazraki, Jaime (1977). *Versiones, Inversiones, Reversiones*. Madrid: Ed. Gredos.
- Barthes, Roland (1979). "Análisis textual de un cuento de Edgard Allan Poe", en *Barthes-Poe*. Buenos Aires: Nemont Ed.
- Borges, Jorge Luis (1989). "El jardín de los senderos que se bifurcan", en *Obras Completas*, Tomo I. Barcelona: Emecé Editores.
- Eco, Umberto (1977). *Apocalípticos e integrados*. Trad. de Andrés Boglar. Barcelona: Lumen.
- Frye, Northon (1971). *Anatomy of Criticism*. New York: Atheneum.
- Heidegger, Martin (1958). "Origen de la obra de arte", en *Arte y poesía*. Trad. de Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lévi-Strauss, Claude (1969). *The Savage Mind*. Trad. de George Weindenfeld. Chicago: Chicago UP.
- Man, Paul (1964). "A Modern Master," *The New York Review of Books*, Nov. 19, 8-9.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1980). "Doubles and Counterparts: Patterns of Interchangeability in Borges' The Garden of Forking Paths", *Critical Inquiry* 6 (4), 639-647.
- Rudy, Stephen (1980). "The Garden of and in Borges' Garden of Forking Paths", en *Narrative Texts*. Andrej Kodjak, Michael J. Conolly, Krystina Pomorska editores. Ohio: Slavica Publishers Inc. Ohio, pp. 133-144.
- Shaw, Donald L. (1992). *Borges' Narrative Strategy*. Leeds: Francis Cairns.
- Solotarevsky, Myrna (1988). *Literatura-Paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa*. Gaithersburg, MD: Hispamérica.
- Todorov, Tzvetan (1977). "The Typology of Detective Fiction", in *Poetics of Prose*. Trad. de Richard Howard. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.