

**LA IMAGEN LABERÍNTICA COMO “POIESIS” *EN EL JARDÍN DE LOS
SENDEROS QUE SE BIFURCAN* DE JORGE LUIS BORGES**

Mauricio Aguirre Céspedes

Directora:

Dra. Myriam Jiménez Quenguan

UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS

Maestría en Estudios literarios

Facultad de Filosofía y Letras

Bogotá, D. C., 21 de junio del 2021

Tabla de contenido

Introducción.....	7
1. Capítulo 1.....	9
1.1 Preliminares	9
1.2 El universo borgiano y sus problemas: simbólicos, laberínticos, de identidad y tiempo en El jardín de los senderos que se bifurcan.	9
1.3 Formulación del Problema.....	19
2 Justificación	22
3 Objetivo General	23
3.1 Objetivos Específicos.....	23
4. Marco referencia	24
4.1 Antecedentes o Estado del Arte	24
4.1.1 La imagen.....	24
4.1.2 La imagen del laberinto en Borges.....	25
4.1.3 Poiesis en Borges	31
4.2 Contexto del autor y de la obra	36
4.2.1 Borges y su tiempo.....	36

4.2.2 La fecha de publicación de Ficciones	38
4.2.3 El movimiento ultraísta	39
4.2.4 Contexto literario en América Latina; contexto cultural argentino.....	41
5. Marco Teórico-Conceptual	44
5.1. Poiesis	46
5.1.2. El laberinto como mito-poiesis	49
5.1.3 Teoría de la imagen.....	63
6. Propuesta Metodológica.....	76
7. CAPÍTULO 2. RESULTADOS	77
7.1. Poética, principales imágenes laberínticas	77
7.1.2 Algunas figuras retóricas de la imagen.	81
7.1.3 Laberinto y su simbología.	88
7.1.4 La guerra	88
7.1.5 Las dualidades.....	94
8. CAPÍTULO 3.	100
8.1 A MODO DE CONCLUSIÓN.....	109

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	112
----------------------------------	-----

Resumen

La imagen como poesis está impregnada de profundos significados en el laberinto del tiempo, como categoría de análisis, se ha visto condicionada a una función esteticista pero no siempre ha sido abordado desde su fundamento representacional creacionista y metafísico. Es por esto que analizaremos, abordando diversas interpretaciones que van desde la lectura formal hasta la interpretación hermenéutica en el cuento “*El jardín de los senderos que se bifurcan*” de Jorge Luis Borges (1944); para lograr este cometido, inevitablemente se configuran algunos elementos simbólicos, alegóricos, metafóricos y mitológicos seleccionados con el laberinto, el tiempo, la guerra, los espejos y las dualidades: en definitiva este acontecimiento nos conduce a reflexionar sobre las bifurcaciones que nos escinden y nos abyecta hacia la compleja existencia humana. Con la lectura e interpretación se indaga en la experiencia de la reflexión del símbolo y del tiempo y de cómo se representan en lo que conocemos como realidad, a través del lenguaje poético guiando este estudio algunos teóricos del símbolo que desean orientar el lector para contextualizarlo, así que recurriré a los aportes de Chevalier, Cirlot y Apolodoro. También son de destacar los aportes semióticos de Juliana Kristeva, *El lenguaje ese desconocido* (1988), para entender la importancia del texto literario. Roland Barthes (1960), *La Retórica de la Imagen* y la poética de Octavio Paz (1967), *El arco y la lira* quienes ayudan a definir lo poético y Gilbert Durand en *La imaginación simbólica* (1964) que se detiene para demostrar como el imaginario cultural desde la construcción antropológica y define la producción del símbolo. Todos estos autores ayudaron a construir ejercicio hermenéutico que aquí se aterriza en el texto de Borges.

Palabras clave: Laberinto, Imagen, poesis, símbolo, metáfora.

Abstract

The image as poesis is impregnated with deep meanings in the labyrinth of time, as a category of analysis, it has been conditioned to an esthetician function but it has not always been approached from its creationist and metaphysical representational foundation. This is why we will analyze, addressing various interpretations ranging from formal reading to hermeneutical interpretation in the story "The garden of the bifurcating paths" by Jorge Luis Borges (1944); To achieve this task, some symbolic, allegorical, metaphorical and mythological elements selected with the labyrinth, time, war, mirrors and dualities are inevitably configured: in short, this event leads us to reflect on the bifurcations that divide us and us. object towards complex human existence. With the reading and interpretation, we investigate the experience of the reflection of the symbol and time and how they are represented in what we know as reality, through poetic language, guiding this study by some symbol theorists who wish to guide the reader to contextualize it. so I will turn to the contributions of Chevalier, Cirlot and Apolodoro. Also noteworthy are the semiotic contributions of Juliana Kristeva, "That Unknown Language" (1988), to understand the importance of the literary text. Roland Barthes (1960), "The Rhetoric of the Image" and the poetics of Octavio Paz (1967), "The bow and the lyre" who help to define the poetic and Gilbert Durand in "The symbolic imagination" (1964) that is stops to demonstrate how the cultural imaginary from the anthropological construction and defines the production of the symbol. All these authors helped to build a hermeneutical exercise that is found here in Borges' text.

Keywords: Labyrinth, Image, poesis, symbol, metaphor.

Introducción

La obra de Jorge Luis Borges es más que una forma narrativa de lengua castellana, aborda una serie de temas recurrentes en su mundo literario. Uno de ellos es el laberinto, otro la muerte y el tiempo y las dualidades. Estos temas siempre cabalgan en conceptos que buscan entender la condición humana y afectan profundamente al lector: Borges cuestiona la imagen simbólica trata de ser absolutista en nuestros contextos, pero su predominio es problemático y a mi ver literario bastante complejo. El objetivo de este estudio es analizar las diferentes imágenes laberínticas como la dualidad, el tiempo, los , todo un contexto que conjura el laberinto y las bifurcaciones. La imagen como símbolo aparece reflejada en la mitología, el espejo y las máscaras, invisible a primera vista aparece la de los laberintos, ya que esta solo se devela en el acto poético que se genera entre el constructor (escritor) y el neófito (lector), mediado por el libro, en este caso por el cuento donde el laberinto se presenta como alegoría, metáfora, símbolo e imagen. En *“El jardín de los senderos que se bifurcan”*, existe un régimen dual de la imagen borgeana que preconfigura su sentido instaurativo, pero ¿cómo allí la imagen se convierte en poiesis?, ¿cuáles son las imágenes laberínticas que subyacen en su ADN mitológico? ¿por qué los nuevos laberintos que recorreremos nos separan de esas categorías? ¿A qué bifurcaciones temporales e identitarias nos vemos condicionados por nuestra naturaleza humana? Es por esto que nos encaminaremos en las bifurcaciones de las imágenes laberínticas develando el rastro que el autor nos dejó en imágenes, apoyados en su estilo retórico, tratando de interpretar temporalmente sus ficciones. Parto de la tesis de considerar a Jorge Luis Borges como gran fabulador que camina entre los mitos instaurativos y elaboradas figuras retóricas. Pero ¿desde qué concepción de imagen partir? Para la construcción teórica se tomó como eje central el texto de Gilbert Durand *La imaginación simbólica* (1968), para quien existe una fenomenología de los símbolos poéticos (p.69), lo poético se relaciona e interviene en el imaginario cultural. ¿Cuál es la relación del laberinto con la vida humana. Para Durand los

símbolos también manifiestan un equilibrio antropológico, con este sentido configura una poética.

Para abordar la concepción de poiesis, desde su génesis e implementación como categoría representacional creadora, se toman los aportes del libro *La resurrección de la imagen* (2019), para su autor Gabriel Arturo Castro el laberinto se entiende como artefacto físico y simbólico no tienen límite se constituye y adopta un sentido místico en cada época. La imagen laberíntica se revalúa en cada paradigma, es el sello de un estilo propio, de una concepción de representación simbólica de vida, es una manera de ser y de estar en el mundo.

El laberinto es un tema complejo, y así se percibe no solo en el cuento de Borges sino en su obra, pues no es siempre es la obra del hombre, hay fisonomías originales que pueden cambiarse y considerarse laberínticas; también hay laberintos creados por la acción del hombre que actúa impulsado por motivos sagrados; hay laberintos que se hallan en el lenguaje y su uso retórico y, en las imágenes duales.

Desde un paradigma cualitativo y un enfoque hermenéutico este estudio interpreta la imagen teniendo en cuenta algunos aportes teóricos provenientes de la semiología y otros de la fenomenología. Esto permite una lectura que parte de la descripción del laberinto hasta llegar a su comprensión e interpretación. Esta investigación tiene tres divisiones capitulares la primera busca un acercamiento general de las categorías centrales, como el laberinto en el universo Borgiano, una contextualización del autor y su obra. La segunda, aborda el tema conceptual de la imagen poética y algunos aportes desde Octavio Paz y Gilbert Durand. Y el tercer y último capítulo a través de autores como Durand y Barthes, se toma una posición interpretativa respecto al problema central explicando desde el texto de Borges cómo la unión y representación de algunos símbolos laberínticos, apuntan hacia la eternidad, el tiempo y la identidad dual, que se conforma en la imagen laberíntica siendo esta plural y constituye el hilo conductor del relato central del autor.

1. Capítulo 1.

1.1 Preliminares

1.2 *El universo borgiano y sus problemas: simbólicos, laberínticos, de identidad y tiempo en El jardín de los senderos que se bifurcan.*

Al abordar la obra literaria de Jorge Luis Borges (1899- 1986) visiblemente encontramos la estructuración de una variada, extensa y muy rica simbología, como parte esencial de su estilo inconfundible, esta se arraiga en una preocupación metafísica, expresada en su vida literaria que se ha representado continuamente en el tema del laberinto, lo dual y la identidad. Variadas y múltiples son las posibles interpretaciones que se dan de estos símbolos, siendo el tiempo, el laberinto, la dulidad en el espejo y la identidades reflejas en las escisiones y abyecciones, símbolos más profundos y significativos por su carga primigenia y metafórica, que remite, pues, a la presencia de un texto en otro posterior, hasta llegar al mito y la imagen, una mito poiesis, como un sistema fundacional encontramos una presencia que transita entre el problema de los contrarios; realidad y el imaginario, la vida y la muerte, el héroe y el villano, es allí donde Borges tiene parte de su asidero metafísico y retórico que lo hace transitar en estos sistemas que se consolidan en su literatura.

El autor de *El Jardín de Los Senderos que se Bifurcan* (1941), publicado en el libro *Ficciones* en (1944). La historia de Jorge Luis Borges en "*El jardín de senderos que se bifurcan*", tiene una multitud de lecturas desde su publicación original en 1941. Estos caminos interpretativos atraviesan varios estudios en la obra ficcional de Borges y aparecen en artículo tras artículo. Los académicos a menudo siguen la línea de argumentación presentada por uno de los personajes de la historia: el sinólogo Stephen Albert: en su conversación con el narrador de la historia, Yu Tsun, y sostienen que la historia es sobre el tiempo. Sin embargo, los críticos literarios de diversas tradiciones también han leído "El jardín" como toda una reescritura intencional de las historias de detectives iniciales de Edgar Allan Poe, a una historia sobre la

guerra, a una representación ficticia de la interpretación de "muchos mundos" de la mecánica cuántica y / o la teoría del multiverso antes de que existieran estos conceptos. (Dorman, et al. 1998).

Borges utilizó no solo estos símbolos primarios, contrarios en su apariencia, sino muchos otros que desde su composición poética, estilista y metafórica, que como ya lo hemos nombrado constituyen un vasto universo de análisis investigativo, por esto debemos estudiar la simbología del laberinto y las formas como se revelan las imágenes en sus escritos y cómo estas nos determinan en este recorrido bibliográfico e investigativo.

Para iniciar abordaremos el concepto de poiesis entendida principalmente como “verbo ποιέω Ipoiéô , el «hacer», una actividad, en algo material, hacer, fabricar, edificar, así mismo se relaciona con “poiéô / ποιέω // poieín/ ποιειν, hacer, fabricar, producir; componer poesía. / ποιήσις, fabricación, construcción; composición; producción, generación; creación artística; arte poética; poesía. Junto a esto poites / ποιητής, constructor, fabricante; inventor, creador; poeta.” (Lledo, 2010)

En Borges se concibe como creación y significación verbal que encuentra en el tiempo, en los lenguajes, la etimología y la tradición. Pero también existe una poiesis de las imágenes que debe recrear desde su ceguera, y que construyó en la oscuridad la estructuración de su realidad, desde la demostración de la vida y la escritura como un acto de fe, de las cosas que ya ve, de las imágenes que quedaron en el tiempo, que no son verbales sino visuales.

Las imágenes de Borges confluyen en relatos tan ricos y llenos de significaciones de espacio, tiempo y de simbologías fundantes. En obra poética de Borges hay una actividad creadora pura, conceptual, y descriptiva a través del acto como punto de orientación al considerar el movimiento del tiempo y el universo continuo; develado realidades complejas, no solo palabras sino de imágenes. Ópticas, grabadas, pintadas, diluidas, en recuerdos

grisáceos. Todas las verdades quieren ser reclamadas en el poeta o en el escritor, es así que Borges nos describe que:

En la ventana estaban los tejados de siempre y el sol nublado de las seis. Me pareció increíble que ese día sin premoniciones ni símbolos fuera el de mi muerte implacable. 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? Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente me pasa me pasa a mí... El casi intolerable recuerdo del rostro acaballado de Madden abolió esas divagaciones. 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 artillería con bombas verticales (Borges, 194, p. 3)

“Un pájaro rayó el cielo gris y ciegamente lo tradujo”, es una descripción creada, “innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente me pasa me pasa a mí...” es un concepto creado. Es así que entendemos poiesis en su primera significación formal, como creación .

Por una parte, toma de Platón la concepción de poiesis como pasaje del no ser al ser y, por otra, no se priva de incorporar la terminología aristotélica para ofrecer una idea acabada de la producción poética. Términos tales como: materia y forma, potencia y acto son claves para comprender la poiesis. En este camino dialógico entre y los antiguos, se hace necesario recordar que las palabras griegas *poietikê* y *poiēsis*, lo mismo que *poietês* (poeta), se forman directamente sobre el verbo *poiên* (hacer). Por tanto, el poeta es principalmente un hacedor. La *poiēsis* es una energía o idea activa que, uniéndose a la materia, le comunica la forma. Dicho de otro modo, la *poiēsis* es una capacidad generatriz, una virtualidad activa que actualiza y exterioriza en una materia contingente, lo necesario y lo universal. La virtud del poeta es lograr que lo informal de su caos poético se determine y se traduzca en formas capaces de ser

manifestadas. En términos aristotélicos, lograr que sus posibilidades pasen de la potencia al acto. Por tanto, toda creación es un pasaje de lo no manifestado a la manifestación. (Marechal, 1998).

El creacionismo entre tanto, poiético, aborda en el texto de Borges parte de su significación presente en los textos clásicos, principalmente en lo concerniente a los símbolos de eternidad intuidos y representados mediante su extensa formación como lector y escritor. En su obra cuentística la trama es casi siempre una trama creacionista, el universo es un catálogo de lo infinito, o circular en ocasiones; la trama que recae en el hacer del tiempo, fabrica, inventa, crea, poetiza la realidad. La trama del laberinto es la particular Poiesis de Borges.

¿Por qué la simbología del laberinto es tan atrayente en la literatura de Borges? María Esther Vázquez (2010), escritora argentina y colaboradora y biógrafa de Jorge Luis Borges y de Victoria Ocampo, nos puede acercar a esta respuesta ya que para conmemoración del natalicio de los 104 años del nacimiento de Borges, nos habla de las metáforas nórdicas usadas en la obra *Borgiana*, explicando que una de las obsesiones infantiles que trasladó a la literatura fue el laberinto y el tiempo. En su casa había un libro que mostraba las Siete maravillas del Mundo y entre ellas estaba, por supuesto, el Laberinto de Creta. El niño lo observaba incansablemente y creía que si hubiera contado con una lupa muy grande hubiera podido ver al Minotauro en su centro. Asimismo, la riqueza de las metáforas anglosajonas en *Las kenningar* (1933) de Jorge Luis Borges y la poesía escáldica islandesa está en la encrucijada del ultraísmo y la poesía barroca. La poesía medieval es un gran laberinto de estilos vueltas, recodos y caminos sin salida. hoy pueden parecernos extraños y sin sentido. Sin embargo, en su momento fueron poseedores de una fuerza evocativa y una potencia imaginativa innegables. Esto nos lo describe Sergio Fernández Moreno en su texto *Poesía escáldica*, “A esta complejidad formal se le añade una dificultad lingüística, pues estos poetas habían de laborar ingeniosamente los denominados kenningar, un cierto tipo de perífrasis metafórica[s] construida[s] a base de un sustantivo fundamental al que se añaden otros en genitivo” (Moreno, 2016, p. 162).

En el texto que necesariamente construirá posteriormente *“El jardín de los senderos que se bifurcan”* (1944), se encontraran elementos categóricos como la metáfora o la imagen doble o múltiple, para los ultraístas no siempre existía distinción entre ellas, pero si eran consideradas, elementos primordiales que utilizaban para dar al lenguaje la mayor expresividad posible, convencidos de que lo esencial de la lírica era la metáfora, tanto más insólita, irreal y sorprendente fuera. Sin duda alguna, la imagen y la metáfora son posibilidades creacionistas, poéticas: Imagen, esto es, la palabra en su sentido primitivo, ingenuo, de primer grado, intuitivo. Imagen refleja o simple, esto es, la imagen tradicional estudiada en las retóricas. (Moreno, 2016, p.160).

Concebir y ejecutar la imagen de un laberinto requiere tiempo y espacio, no solo físico sino una intencionalidad simbólica, ya que su estructuración requiere un lugar real o imaginario, así mismo una intensión poética que radica en la experiencia del arquitecto sobre el sujeto, o del escritor sobre la obra. Esta intencionalidad se potencia un más cuando el laberinto es creado a través de los símbolos y figuras retóricas poéticas universales, es por esto que de la mano de un fabulador como Borges trataremos de recorrer sus senderos y bifurcaciones develando la intencionalidad del cómo metafórico de éste constructor de símbolos. Parafraseando a Gabriel Arturo Castro (2018) la metáfora viene hacer otra visión, donde hay una relación de semejanza continuada y superpuesta, poder evocador y hacedor del mundo.

El laberinto es en síntesis una metáfora de ese asombro en el tiempo. El esfuerzo por comprender produce vértigo que solo se supera interiorizando la paradoja y las últimas consecuencias de admirar el tiempo, el destino y lo dual. Es por lo que los primeros laberintos hallados y datados son representados en petroglifos como formas abstractas del universo y del orbe, mapas de los primeros pensamientos conceptuales del hombre circulares y espirales asociados a lo femenino. Es en este sentido que los laberintos en la antigüedad son difíciles de datar con precisión ya que los primeros son representados en tallas y pinturas en piedra,

conocidos como petroglifos . Los primeros laberintos con datación fiable se encuentran en Europa y Grecia.

El primer laberinto de occidente según The Science of everything (2018), y tal vez el más conocido es el Laberinto de Creta, es en la mitología griega, el laberinto construido por Dédalo para esconder al Minotauro. Se piensa en la actualidad que la leyenda del laberinto tiene su base en el palacio de Cnosos. Pero ahora un artículo importante sugiere que el legendario laberinto era solo eso: leyenda, un producto de la imaginación colectiva. Se cree popularmente que el laberinto estuvo en el Palacio de Knossos, construido alrededor de 1500 a. C., cuyas ruinas se encuentran cerca de la ciudad de Heraklion, en la costa norte de Creta. (p.29).

En esta misma línea descriptiva, Callimachus, un escritor del siglo III a. C. de Alejandría en el Egipto ptolemaico, es la primera fuente que cita Kotsonas que vincula específicamente el Minotauro con el Laberinto de Creta. Sugiere que los Callimaco conozcan el laberinto egipcio, una estructura indudablemente real construida por el rey Amenemhet III en algún momento antes de su muerte en 1770 a. C., y simplemente "difundieron ... el término en la mitología cretense". Los romanos anclaron su poder imperial en su propia visión reimaginada de sí mismos como herederos de la Grecia clásica. También se convirtieron en grandes comercializadores de turismo cultural para los sitios mitológicos griegos, ya sea un laberinto o una Troya escondida. Los segundos sofistas , miembros de un movimiento literario que alcanzó su punto máximo alrededor de 230 CE, vieron al Minotauro como una metáfora de la corrupción natural de Minos el tirano. Kotsonas, en su propio trabajo de detective laberíntico, revela cómo la idea de un laberinto cretense se revigorizó progresivamente durante los períodos romano, bizantino, renacentista y victoriano. El proceso fue continuado por los helenistas y anticuarios de mediados del siglo XX, completando, dice, su "metamorfosis de la memoria abstracta a un monumento físico". (p. 30)

Por otro lado, según Ibañez (2010), el historiador bizantino Nikephoros Gregoras, (ca. 1295–1360), en su colección de 37 volúmenes conocida como *Historias romanas*, reflexiona sobre la visita de un antiguo estudiante, Agathangelos, quien le dijo que "el laberinto es un vasto hecho por el hombre", cueva. El lecho de roca de esta cueva parece no ser muy duro y cualquiera puede tallarlo fácilmente”. Continúa describiendo los pilares tallados en roca, “casas, patios y fuentes”. (p. 17).

La Catedral de Chartres, terminada hacia 1220 en la ciudad francesa del mismo nombre, es una de las grandes joyas mundiales de la arquitectura gótica. En 1205, fue construido en la catedral un laberinto de piedra de 294 metros de largo y poco más de 13 metros de diámetro. Nadie sabe con qué fin se construyó, pero desde entonces, el camino del laberinto es recorrido con devoción por monjes y peregrinos. (Ibañez, 2010, p. 20).

El laberinto según el *Diccionario de símbolos* de Cirlot (2004), nos cuenta sobre una construcción arquitectónica, sin aparente finalidad, de complicada estructura y de la cual, una vez en su interior, es imposible o muy difícil encontrarla salida, tales como la vida terrenal o la muerte celestial, en este caso una obsesión temática diría yo, metafísica, que configura un mundo de sentido expresado en obras tales *La casa Asterión* (1947) o *Las ruinas circulares* (1944), *Atlas*, *Los dos reyes y los dos laberintos*, *El universo*, (1949) Borges nos da la forma de la imagen salida y recreada por su imaginación. Esto nos lo describe en *Ficciones* (1944):

Bajo los árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. (Borges J. L., 1944, p. 5).

El diccionario de símbolos (2004) describe que en algunos textos antiguos citan cinco grandes laberintos: el de Egipto, que Plinio sitúa en el lago Mocris; los dos cretenses, de Cnosos y Gortyna; el griego de la isla de Lemnos; y el etrusco de Clusium. Es probable que ciertos templos iniciáticos se construyeran de este modo por razones doctrinarias. Plantas de laberintos, diseños y emblemas de estos aparecen con relativa frecuencia en un área muy amplia, en Asia y Europa, principalmente. Algunos se creen se habían dibujado para engañar a los demonios y hacer que entraran en ellos, quedando presos en su interior.

Es de suponerse, pues, ya en los pueblos primitivos, que el laberinto posee una cualidad atrayente, como el abismo, el remolino de las aguas y todo lo similar, sin embargo, según Waldemar Fenn citado por Cirlot (2004), ciertas representaciones de laberintos circulares o elípticas, de grabados prehistóricos, cual los de Peña de Mogor han sido interpretados como diagramas del cielo, es decir, como imágenes del movimiento aparente de los astros. Esta noción no contradice la anterior, es independiente de ella y hasta cierto punto puede ser complementaria, pues el laberinto de la tierra, como construcción o diseño, puede reproducir el laberinto celeste, aludiéndolos dos a la misma idea (la pérdida del espíritu en la creación, la «caída» de los neoplatónicos, y la consiguiente necesidad de buscar el «centro» para retornar a él). (p. 269).

Borges tratará constantemente de encontrar este centro, este recurso metafórico visual, al escribir sobre el minotauro como figura emblemática de lo primario que subyace en la condición humana. Todo aquello que negamos pero que incesablemente confluye con nuestras pasiones.

Cirlot (2004) continúa describiendo la representación laberíntica del universo como “Una imagen de la obra De Groene Leeuw, de Goose Van Wreeswyk (Amsterdam, 1672), muestra el santuario del lapis, o piedra alquímica circulando por las órbitas de los planetas, figuradas a modo de muros que dan lugar a un laberinto cósmico”. Esto como una nueva

adaptación, y configuración simbólica de lo que en el medioevo se representaba como según como describe a continuación:

El emblema del laberinto fue usado con frecuencia por los arquitectos medievales. El acto de recorrer el laberinto figurado en el suelo, en un mosaico, se consideraba como sustitución simbólica de la peregrinación a Tierra Santa. Unos laberintos en forma de cruz, que se conocen en Italia con el nombre de «nudo de Salomón», apareciendo muchas veces en la decoración celta, germánica y románica, integran el doble simbolismo de la cruz y del laberinto, por lo que se suelen entender como el “emblema de la divina escrutabilidad”. En el centro del diseño así constituido no es difícil advertir la esvástica, que enriquece el símbolo por alusión al movimiento rotatorio, generador y unificador. (p. 270).

Por otro lado Diel citado por Cirlot (2004), el laberinto simboliza el inconsciente, el error y el alejamiento de la fuente de la vida. Señalando que la misión esencial del laberinto era defender el centro, es decir, el acceso iniciático a la sacralidad, la inmortalidad y la realidad absoluta, siendo un equivalente de otras pruebas, como la lucha contra el dragón. (p. 281).

De otro lado, cabe interpretar el conocimiento del laberinto como un aprendizaje del neófito respecto a la manera de entrar en los territorios de la muerte: “para edificar un laberinto en el que se pierdan y todos los hombres” (*Ficciones*, 1944, p. 5).

El laberinto se puede experimentar en la realidad de los dédalos de una ciudad desconocida, en especial de las ciudades antiguas u orientales. Algunos autores han tenido la obsesión del laberinto y en sus obras prueba haberlo experimentado de este modo como pérdida de un mundo que es esquivate al caos. El caos como una forma de reequilibrio, la palabra caos viene del griego y significa abismo, abertura.

Juan Eduardo Cirlot nos dice que la doctrina de la realidad considera el caos como un estadio inicial ciegamente impulsado hacia un nuevo orden de fenómenos y de

significaciones... integrando todas las oposiciones en estado de disolución indiferenciada”. Para los alquimistas, “el caos se identifica con la primera materia y se considera como una masa confusa de la que ha de surgir el lápiz que está en relación con el color negro” En psicología y parapsicología, el caos se ha identificado con el inconsciente, pero se trata mejor de un estadio anterior a su mixta condición” (Cirlot, 2004, p.284).

El caos es la primera bifurcación hacia la existencia, un primer estado del tiempo y el espacio que se estructura hacia la abertura llamada realidad, hacia lo múltiple, lo rizomático, generando nuevos fenómenos y nuevas significaciones, el caos es la semilla de las realidades paralelas “todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora” (Ficciones, 1944, p.1).

En este sentido del caos y del orden se encuentra una categoría, rizoma, la que fue desarrollada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en (1977), un rizoma, concretamente, es un tallo subterráneo distinto de la raíz, en vez de aferrarse a la tierra, es móvil y difícil de atrapar. Cualquier elemento de una estructura puede incidir sin importar su posición recíproca o jerarquía. El rizoma carece, por lo tanto, de centro. Esta hipótesis por la cual el orden no necesariamente debe obedecer a la jerarquía fue una posibilidad sugerente para pensar la filosofía de la ciencia, del lenguaje y de la comunicación a partir de la década del ochenta. (Deleuze, 1977, p. 2).

Si bien es cierto y como lo afirmaremos más adelante el modelo físico del laberinto de Borges en el Jardín de los senderos que se bifurcan es manierista, no deja de sorprendernos que el modelo conceptual del mismo es rizomático. De este entramado cultural nace uno de los laberintos más complejos de la narrativa borgiana: la literatura, dédalo de letras, bosque de escrituras. La literatura sería inagotable pues inagotable son sus múltiples combinaciones y, además, sus múltiples interpretaciones y es un laberinto rizomático, sin principio ni fin pues estará multiplicándose, aunque erróneamente, por toda la eternidad. (Sarrochi, 2018, p. 6).

¿Por qué la poiesis es la imagen laberíntica? ¿Cuáles son los laberintos que subyacen en nuestro ADN mitológico?. ¿Por qué los nuevos laberintos que recorremos no se separan de esas categorías?. ¿Aqué bifurcaciones nos vemos condicionados por nuestra naturaleza humana?, ¿estamos encadenados a los conflictos bélicos, a los libros inconclusos, a los problemas de la verdad, y el tiempo?

1.3 Formulación del Problema

¿Cómo se revela la imagen laberíntica en *El jardín de los senderos que se bifurcan*?

En la cultura occidental los laberintos se han constituido en uno de los artificios humanos más atractivos y metafóricos para el ser humano. No en vano son confusos entre encrucijadas, dicotomías que nos constituyen y determinan. Son los primeros mitos que nos hablan de espacios laberínticos y simbólicos quizás es el más complejo, es el de nuestra existencia expresada en la vida y la muerte en la forma como entendemos el tiempo, esto casi siempre representado o los lugares donde habitamos física y metafóricamente ya que es lo simbólico lo que nos penetra y determina. Allí también nos ocultamos y perdemos a través del laberinto de la memoria. No es laberinto como tal el que nos determina, son las encrucijadas, porque es desde la dificultad donde comprometemos nuestra autonomía y la existencia que se compromete con las varias posibilidades de actuación, no se sabrá cuál bifurcación de ellas escoger ya que el resultado puede ser solamente contradictorio.

Es sabido que al entrar a un laberinto se corre el alto riesgo de perderse, incluso en sí mismo adoptando otras identidades, acaso no somos seres fragmentados. El laberinto más conocido en occidente citado continuamente por la mitología es el que construyó Dédalo; una red subterránea de túneles y cámaras con una única entrada y salida en la que quedó encerrado el Minotauro, que se alimentaba de carne humana. “la historia milenaria de la imagen del

laberinto revela que a lo largo de la vida del hombre se ha sentido fascinado por algo de que algún modo le habla de la condición humana o cósmica” (Santarcangeli, 1997. p.7).

Cabe entonces pensar si el laberinto es un arquetipo unívoco en el tiempo a través de los siglos, y si este corresponde a un proyecto metafísico del hombre a través de su existencia, simbolizando la dualidad de su condición humana, ahora bien si esto es así, cómo esta imagen se revela en la literatura Borgeana. ¿Realidades configuradas en el tiempo, pesadillas recurrentes, tiempo y espacio diluido en metáforas que no pueden ser descritas?

El tiempo y la metáfora, en ocasiones como sueño, es sin duda la forma maestra de develar los laberintos en Borges, forma de su imagen que se transcribe y su “imagen infinita que abarca el pasado y porvenir y que implica de algún modo los astros” (Ficciones, 1944, p. 5).

Por otro lado Lozada (2008) nos describe que en San Agustín, en Gracián o en Borges, la reflexión sobre el tiempo se convierte a su vez en un laberinto filosófico en el que juegan las mismas caras que despliega la prudencia entre pasado, presente y futuro. Estas conforman a su vez todo un universo narrativo de laberintos lineales, circulares y concéntricos, jugando con el tiempo bifurcado que toda narración encierra, lo que los sitúa en un mismo horizonte filosófico y literario. Al final todo es uno y lo mismo en la cadena épica: desde Gilgamesh a los Doce trabajos de Hércules de Villena, pasando por la cueva del Hades en la Odisea, el descenso de Eneas, el infierno de la Divina comedia y las páginas escritas sobre ese primer héroe por Jorge Luis Borges, quien había leído en el Timeo de Platón que «el tiempo es una imagen móvil de la eternidad. (Lozada, 2008, p. 39).

La vida biológica es un laberinto univariario esto nos lo explica el autor del texto El libro de los laberintos historia de un mito y de un símbolo de Paolo Santarcangeli (1997) al describirnos que el laberinto tienen una entrada; la vida, y una salida, la muerte, es la imagen

de un cosmos complicado pero ordenada y en última instancia hay una mente que lo ha concebido, desde allí se ha generado la imagen poética del laberinto, sin duda referenciada por un personaje héroe quien se enfrenta a fuerzas superiores a su propia condición (Santarcangeli, 1997, p. 17).

La angustia subsiste en tratar de entender su entorno como un todo que totaliza la existencia, y no como senderos que hay que caminar. El principal laberinto que debemos caminar es el de la existencia, en el tiempo y en el espacio, ya que son los límites absolutos que nos condicionan nuestras formas de concebir la realidad, y es la literatura del universo Borgiano la que nos justifica y sus artilugios laberínticos literarios desde narraciones desde 1944, en concreto el texto *Ficciones* (1944) y en él, “*El jardín de los senderos que se bifurcan*”. Las preguntas fundamentales en el recorrido existencial son: ¿saldré del laberinto?, ¿saldré vivo?, cuestionamientos que corresponden a una esperanza momentánea y casi infantil ya que el destino parece ser único, último y totalizador estructurado por el tiempo, la existencia, la vida y la muerte.

Los laberintos y las bifurcaciones como tema simbólico y literarios han sido múltiples y variados; Euclides nos presenta la pre- conceptualización geométrica, matemática y fractal que yacen en sus descripciones lineales, circulares concéntricas estas corresponden a esa primera representación conceptual del universo al simbolizarse como circular grabados. Dédalo y el laberinto del Minotauro, Eco y su biblioteca laberíntica en el nombre de la Rosa.

¿Qué revelan las imágenes laberínticas en el cuento “*El jardín de los senderos que se bifurcan*”, de Jorge Luis Borges? ¿Cuáles son sus significados, cómo se representa en la forma?

2 *Justificación*

Es pertinente esta investigación ya que, en el contexto actual, no solo académico, sino en el representacional, la imagen es un elemento continuo y masificador, constituye nuevas formas de crear narrativas literarias. La imagen como poiesis es metafórica y sus formas laberínticas generan nuevas significaciones representacionales del mundo, que identifican al hombre frente a su condición humana y su quehacer en la existencia. Un insumo transversal en obra Borgiana es la dualidad escindida al entender otras condiciones temporales bifurcadas que condicionan la existencia actual del hombre, los símbolos, el lenguaje, el destino la guerra, el tiempo, etcétera. Este texto irá dirigido aquel lector que se pregunte por el tiempo, por su vida como un ser actante en sí mismo y de las condiciones externas que conforman su destino.

El siglo XXI está abocado por la hiper estimulación de las redes sociales y la sociedad de la información, es necesario hacer una reflexión respecto al concepto del tiempo y las categorías que subyacen como elementos constituyentes de nuestra realidad, los modernos laberintos que aquejan nuestra condición humana.

El hombre contemporáneo imagina y finge su realidad, despersonaliza su comportamiento tratando de ser otro, verse como otros y actuar como otros, tiene segundas vidas en formas de avatares, perfiles y simuladores, falsea su ser, través de una excesiva estatización y estilización de su cuerpo y de su comportamiento, el hombre esta bifurcado . Borges al hacer uso de los laberintos, espejos, juegos de ajedrez e historias de detectives, crea un complejo panorama intelectual valido en nuestros días, intrigas, conflictos y guerras, el tiempo es una excusa para unirnos en la eterna reflexión del ser humanos por entender quién es y cómo el tiempo y el destino lo constituye. Es desde la riqueza del lenguaje metafórico y ultraísta de Borges y desde su obra *Ficciones* (1944), donde nos acercaremos a esta

profunda reflexión, a través del laberinto, el tiempo, el destino y la muerte como categorías centrales, sin dejar de lado la guerra como trasfondo de la historia.

Es en este sentido que se abren varios interrogantes y tal vez el más profundo y estructural: “lo múltiple hay que hacerlo, pero añadiendo constantemente una dimensión superior, si no, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma” (Deleuze, 1977, p. 2).

El hombre actual vive una existencia bifurcada a veces como expresión de su aparente infinita imaginación, una crisis profunda de la identidad que busca su recapitulación en el consumo como fetiche social. “Esta forma laberíntica también la encontramos en la vida contemporánea e incluso la podemos asociar a la gran red de la informática que puede atrapar al hombre y someterlo a un laberinto” (Sarrochi, 2018, p. 7).

3 Objetivo General

Analizar e interpretar las diferentes imágenes laberínticas en “*El Jardín de los senderos que se Bifurcan*” de Jorge Luis Borges.

3.1 Objetivos Específicos

1. Identificar las principales imágenes laberínticas del “*Jardín del sendero que se bifurcan*”.

2. Relacionar la poética de la imagen laberíntica sugerida en *“El Jardín de los senderos que se bifurcan”* con la compleja existencia humana, relacionada con el tiempo, la guerra y las dualidades.
3. Interpretar las figuras retóricas predominantes en *“El jardín de los senderos que se bifurcan”*: metáfora, alegoría y símbolo.

4. Marco referencia

4.1 Antecedentes o Estado del Arte

4.1.1 La imagen

El libro *La resurrección de la imagen* de Gabriel Arturo Castro (2018), encontramos dos aparatados donde la imagen se nos presenta de manera muy diferente a la idea reduccionista que considera a la imagen como un diseño, una entidad cerrada, conformada por la suma de las partes que la componen. La imagen compleja metafórica es una entidad abierta a nuevas emergencias surgidas por la interacción de forma, color, significado, composición en la que la totalidad es más que la suma de las partes; al mismo tiempo, las partes que conforman a la imagen inhiben propiedades y comportamientos que podrían manifestar de manera independiente, es así como, por ejemplo, un fragmento de la propia imagen al estar en conjunto reduce sus posibilidades comunicantes y no puede comunicar lo que comunica en las relaciones e interacciones dados en la totalidad de la organización. A esta realidad el autor la llama, “metáfora otro visón”, se habla de una forma de creación, una poiesis ya que “se plantea que la metáfora es huella de ese sostén constructor de la existencia que es la morada y el deseo de la imaginación, del anhelo de lo otro en este mundo” (p. 49).

Es decir, la imagen tiene para el autor una noción transdisciplinar que recae en la metáfora, siendo este fruto de la imaginación pura no de la simple percepción, abre ante nosotros el horizonte de lo posible. Así mismo, el autor insiste que, al superar los límites, la causalidad Aristotélica, anula el contraste entre las dos realidades trasladadas y logra unidad, siendo posible desde la representación del mundo visible e invisible explayando su significado. Es desde este argumento donde el autor muy hábilmente nos muestra la que desde la función de la literatura fantástica es la desmitificación o desmitificación y la revelación de las fuerzas reprimidas por el triunfo del racionalismo, a través de la anticipación del tiempo, del descubrimiento de la cara oculta valiéndose del lenguaje mítico, de imágenes y símbolos. Es en cualquiera de los casos que se encuentra un hilo conductor y conceptual entre la poesis la imagen y el símbolo como una triada fundacional de la metáfora donde se liga al pensamiento divergente, creador, radical, visionario, inédito y autentico.

4.1.2 La imagen del laberinto en Borges.

El laberinto en Borges redunda en su mente y su capacidad de ficcionalidad, que dialoga entre los límites entre literatura, filosofía, metafísica en sus obras es un desafío para los lectores y estudiosos. Claramente el tema del laberinto como metáfora del tiempo es un tópico en la obra de Borges, es diríamos casi lo único que no oculta la vista del lector, ya que lo pone en la palestra de su composición narrativa. Ahora bien, esto toma otros matices fractales al argüirlos mediante complejas metáforas simbólicas y estilos retóricos ya conocidos por sus estudiosos.

Para Pantoja (2012) en su ensayo filosófico “El tiempo en un cuento de Borges” (Thémata. Revista de Filosofía, número 45. 2012), afirma:

Tiempos cíclicos como en “*Tema del traidor y del héroe*” o tiempos bifurcados como en “*El jardín de senderos que se bifurcan*.” El tiempo, en sus múltiples conjeturas es constante reiteración, quizá porque como el mismo Borges escribió: “El tiempo es un problema para

nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica” Así mismo no solo el tiempo como problema central en sus textos sino la obra literaria como un palimpsesto de metáforas filosóficas, categorías, palabras autores, símbolos recurrentes. (p. 304)

En este sentido la autora repetitivamente en su artículo nos señala algunos antecedentes “el primer ambicioso intento de realizar una taxonomía sistemática de las numerosas formas de transtextualidad de "todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos" Pantoja (2012). O usando un recurso como la verosimilitud al nombrar al “el historiador Liddell Hart en su obra Historia de la Guerra Europea, donde se relatan las maniobras militares en las que desempeñó un papel importante el bombardeo de Albert.

En palabras del propio Capitán y su estrategia de la aproximación indirecta, “Sin embargo, al profundizar la reflexión, comencé a darme cuenta de que la aproximación indirecta tenía una aplicación mucho más amplia; que era una ley de la vida en todas las esferas; una verdad filosófica. Su concreción aparecía como la clave para obtener logros prácticos en el tratamiento de problemas en los cuales predomina el factor humano y en los que un conflicto de voluntades tiende a surgir de una preocupación por intereses subyacentes. (Hart, 1941, pág. 5).

Si bien es cierto y según Pantoja (2012), aunque ya alertados en el interés que persigue el narrador, esta expresión se hace altamente sospechosa de pretender devaluar el doble sacrificio de Yu Tsun (el de su muerte y la de Albert.) Estas discrepancias en las lecturas que los narradores hacen de los hechos no son casuales sino deliberada y se relaciona con la “clave” que nos permite interpretar el cuento, que no es la consignada por Borges en el prólogo de *Ficciones*, sino la que descubre Stephen Albert en la novela de Ts’ui Pên: *El jardín de senderos que se bifurcan*. (p. 310).

Existen otras claves laberínticas con un rango enorme de verosimilitud que nos hacen rastrear otras evidencias, otras bifurcaciones, es entonces este cuento definido como un relato policial, seguiremos las pesquisas y claves dadas por el Capitán. Sumado a la caracterización del género del cuento (prólogo) “las otras piezas en el libro son fantásticas, mientras que “El jardín de senderos que se bifurcan” es policial.

No solo los paralelos temporales son continuos, sino que son estructurales a la forma narrativa ya que involucran al lector en la conformación de los contextos y los otros posibles finales, existiendo múltiples alternativas circunstanciales así como un número infinito de eventos, el tiempo parece ser la preocupación metafísica fundamental del cuento, en este sentido Pantoja (2012) menciona:

Así pues, como las ramificaciones en el tiempo resultan ser clave en la novela de Ts'ui Pên, las ramificaciones en la lectura resultan ser parte estructural del cuento de Borges. En este sentido escribe Echevarría: “De igual modo, sirviéndose de la relación de Yu Tsun, Borges logra crear, como T'sui Pén antes que él “diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan”, es decir, lectores cuyos contextos crean lecturas simultáneas, diversas y contradictorias.” (p. 310).

El infinito azar que juega con el tiempo; Sin embargo, vivir en el presente, el futuro como irrevocable pasado, nos arroja a una sola certeza: no hay sino presente. Y en él pintan su laberinto con todas sus inextricables bifurcaciones 2los otros tiempos. No hay sino un solo tiempo, el del ahora: “Todas las cosas suceden ahora” *Ficciones* (1944) tal como lo sospechó San Agustín. (Pantoja, 2014).

Estas aproximaciones teóricas hoy en día indudablemente nos hacen acudir a un concepto de la Física del siglo XX, Borges y la mecánica cuántica, en este aspecto ya algunos estudiosos se han acercado esta conceptualización tal como Hugh Everett III (11 de

noviembre de 1930-19 de julio de 1982) citado por Rojo (2015) físico estadounidense que propuso por primera vez la teoría de los universos paralelos en la física cuántica quien afirma que:

Sin embargo, una notable excepción la constituye "El Jardín de senderos que se bifurcan", donde Borges propone sin saberlo (no podría haberlo sabido) una solución a un problema de la física cuántica todavía no resuelto. "El jardín", publicado en 1941, se anticipa de manera prácticamente literal a la tesis doctoral de Hugh Everett III publicada en 1957 con el título *Relative State Formulation of Quantum Mechanics*. (Rojo, 2018, p. 4).

Es así como la teoría los universos paralelos según la física cuántica son posibles en él juego de la existencia desde varias realidades y universos paralelos, realidades independientes que pueden llegar a conformar un multiverso, tema ya explorado desde la literatura fantástica, que abordó Borges con una gran maestría en "*El Jardín de los Senderos que se bifurcan*" -Dos viajeros de dos universos espejos podrían encontrarse, pero solo en el interior del horizonte de sucesos, por lo que nunca podrían salir de allí...Nos dice Borges "me dije adiós en el espejo" "Lo hice, porque yo sentía que el jefe tenía en poco a los de mi raza—a los innumerables antepasados que confluyen en mí" (Borges J. L., 1944, p. 4).

Los mundos posibles son paralelos en el caos del laberinto son posibles dependiendo de los surcos que lo conforman, hechos, personas acontecimientos posiciones, paralelos Borges (1944): "Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos" (Borges J. L., 1944, p. 9).

Según el autor, este nos pregunta "Ahora bien, ¿dónde están todos estos universos? Una respuesta es que pueden estar "aquí", donde está "nuestro" universo. Según la teoría estos

universos no interactúan, de manera que no hay razón para excluir la posibilidad de que estén ocupando el mismo espacio.” (Rojo, Borges y la física cuántica, 2015, p. 3).

La respuesta parece ser sencilla; este universo está en el campo hermenéutico y en la interpretación que hacen los lectores como lectores fractales, en el tiempo de la obra de Borges.

Ahora bien es necesario identificar para su futura interpretación la imagen del laberinto respecto a su tipo, diseño y función, esto con el fin de facilitarnos la interpretación futura que haremos sobre las imágenes laberínticas y sus significados, es este caso podemos identificar tres modelos con la finalidad de proponer una óptica transdisciplinaria en la comprensión de la realidad, el trabajo articula los campos del diseño con el discurso y la semiótica, con la idea de lograr una propuesta compleja en el estudio de este fenómeno. Para lograr esta articulación proponemos la metáfora de la teoría de los laberintos propuesta por Eco. Que permite tejer la urdimbre de la transdisciplina que faculta la comprensión de la imagen. El laberinto clásico: el punto de vista del laberinto clásico corresponde, al funcionamiento de la imagen basado en reglas formales, en estructuras duales de sí o no, fundado en la tradición y la imitación de modelos en los que los principios lógicos no pueden ser trasgredidos. La exactitud, la irreversibilidad, la visión única, la verdad insuperable. El laberinto manierista: luego está el laberinto manierista, si lo desenrollamos, acabamos encontrando una especie de árbol, una estructura con raíces y muchos callejones sin salida.

La casa queda lejos de aquí, pero usted no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda. Les arrojé una moneda (la última), bajé unos escalones de piedra y entré en el solitario camino. Éste, lentamente, bajaba. Era de tierra elemental, arriba se confundían las ramas, la luna baja y circular parecía acompañarme. El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos. Bajo árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé

borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos. (Borges, 1944. p. 5).

Hay una sola salida, pero podemos equivocarnos. Para no perdernos, necesitamos un hilo de Ariadna. Este laberinto es un modelo de trial-and-error process. El laberinto red: por último, está la red, o sea la que Deleuze-Guattari llaman rizoma. En el rizoma, cada calle puede conectarse con cualquier otra. No tiene centro, ni periferia, ni salida, porque es potencialmente infinito. (Fragoso, 2010).

En este caso el laberinto descrito en *“El Jardín de los senderos que se bifurcan”* de Borges es manierista, esto nos lo afirma Sarrochi (1998), al describirlo en su texto *Laberintos y Literatura*:

El laberinto de la biblioteca en *El Nombre de la Rosa* es un laberinto manierista, aunque el mundo en el que vive Guillermo es un laberinto rizomático, también ocurre lo mismo con el cuento de Borges, *El laberinto de los senderos que se bifurcan* que se constituye como un laberinto manierista, pero que cuando nos enteramos que todos los tiempos o muchos tiempos convergen en uno solo, y que el conglomerado de tiempos es cuantioso, lo vemos como un laberinto rizomático. (Sarrochi, 2018, p. 3).

Borges es especialista en construir laberintos con palabras ya que constituye una forma personal para pensar el infinito, de allí su predilección, en literatura, por lo que él mismo llama “laberintos verbales”, presentes en obras como *Don Quijote*, *Las Mil y Una Noches*, *Ulyses*. Lo que Borges admira en esas obras, y lo que busca a través de la suya, es la aplicación a la literatura del principio epistemológico de economía, que fue el legado de Lönn rota su enemigo. La paradójica búsqueda de un infinito lo más pequeño posible a través de la concepción de un laberinto lo menos complicado que se pueda. Esto nos lo demuestra claramente en *“El jardín de los senderos que se bifurcan”*, “para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los

hombres. Trece años dedicó a esas heterogéneas fatigas, pero la mano de un forastero lo asesinó y su novela era insensata y nadie encontró el laberinto.” (Ficciones, 1944, p. 5).

La Gran Guerra y “las empresas atroces” serán uno de los fondos alegóricos del laberinto descrito por Borges, implícito en su la historia de la primera mitad del siglo XX. Atraído intensamente por los laberintos circulares y las bibliotecas el escritor argentino Jorge Luis Borges siempre se ha remitido a ellos como metáfora y como alegoría de una época convulsionada durante la primera mitad del siglo XX. , Especialmente cuando refleja en sus escritos lo complejo, lo bifurcado y lo desafiante que puede ser la existencia humana. La guerra como símbolo y manifestación primaria de la violencia cuyo monstruo se desata en el laberinto y se bifurca y lucha por humanizar lo deshumanizado, por separar y por justificar el actuar atroz del ser humano, bajo la bandera de credo, nacionalismos, fronteras o recursos. El laberinto borgeano simboliza el proceso transformador de la experiencia humana. Donde el viajero constantemente se enfrenta a la destrucción, pero también a la creación de sí mismo positiva o no, esta respuesta solo quedara en los futuros anales históricos.

4.1.3 Poiesis en Borges

En el texto Octavio Paz, *Dossier III, El arco, la lira, la rosa* y en *Octavio Paz y Jorge Luis Borges*, por Marta Contreras, encontramos definiciones sobre la concepción de poética bastante acertada respecto al acto creativo de la creación, ya que asocia el tiempo y la forma como existe un hacedor de las actividades humanas a través de la poesía.

El origen de la creación poética es una forma de conocimiento privilegiada superior o al menos más profunda. En la poética de Octavio Paz el conocimiento poético es una revelación cuyo contenido es “nuestra condición original”, es decir, lo sagrado, la pertenencia a Dios. La recuperación de esa conciencia por medio de la revelación poética lleva a lo que el poeta llama “la creación de nosotros mismos”. El descubrimiento de la condición original tiene otra vía de

realización además de la revelación poética, se trata del amor entendido como fusión y anulación del yo. En ambos casos la experiencia de lo sagrado no debe entenderse como una comprensión estática y determinista del hombre sino como la comprensión de su naturaleza temporal y por ello de ser haciéndose permanentemente, en camino de la recuperación total de su condición primigenia. (Paz, 1956, p. 54).

Por otro lado, según Muñoz en su ensayo *eros y poiesis* 1999, publicado originalmente en el primer número de la revista Círculo literario *El Aleph*, afirma que Octavio Paz dijo alguna vez que la historia de la poesía es inseparable de la del amor. Eros et Poiesis, cuerpo y alma, ciertamente, se nos suelen presentar abrazados, confundidos en la odisea del tiempo, siendo palabra y cuerpo protagonistas de su aproximación y de su cópula constante. Amor y Poesía: el Uno que se busca en el otro, en una recóndita necesidad de completud. La Poesía como reflejo lírico del alma, como estética de la intimidad; y el Amor como apetencia de la belleza, como anhelo primordial de plenitud existencial. Aunque, aparentemente, Eros no es la manifestación central en la poesía de Jorge Luis Borges ni se exhibe en su más íntima desnudez ante la silenciosa apetencia de ciertos lectores, los versos del escritor argentino que refieren el amor no escapan en modo alguno a esta visión. En la obra poética de Borges el acto y la palabra se acercan y hasta se tocan, se disfrazan, se confunden, se pierden; se desean triste o inútilmente se reclaman.

Lo que trasciende en el tema central que aquí nos convoca y según las propias palabras de Borges (1977) en su conferencia “La pesadilla” siete noches nos habla del sueño como un acto creacionista que lo justifica, pareciera ser que lo necesita respecto a esto el mismo Borges luego de aclararnos etimológicamente la palabra pesadilla nos habla de las imágenes recurrentes que necesitan ser descritas:

Entremos en la pesadilla, en las pesadillas. Las mías son siempre las mismas. Yo diría que tengo dos pesadillas que pueden llegar a confundirse. Tengo la pesadilla del laberinto y

esto se debe, en parte, a un grabado en acero que vi en un libro francés cuando era chico. En ese grabado estaban las siete maravillas del mundo y entre ellas el laberinto de Creta. El laberinto era un gran anfiteatro, un anfiteatro muy alto (y esto se veía porque era más alto que los cipreses y que los hombres a su alrededor). En ese edificio cerrado, ominosamente cerrado, había grietas. Yo creía (o creo ahora haber creído) cuando era chico, que si tuviera una lupa lo suficientemente fuerte podría ver, mirar por una de las grietas del grabado, al Minotauro en el terrible centro del laberinto. (Borges J. L., *Siete Noches*, 1977).

Para Borges según sus estudiosos y teóricos el objeto de estudio de este cuento sería la actividad denominada “creación”. Esa actividad consiste, tal como se la entiende comúnmente, en la voluntaria introducción en la realidad de alguna novedad que antes de dicho acto creativo no existía. En este sentido, el concepto de creación debería enmarcarse en el más general concepto de acción. Ambos, a su vez, dependerán de una teoría acerca del movimiento que podría partir de definiciones como las siguientes: si el movimiento es la “ocupación de sitios distintos en instantes distintos” la acción será aquella especie de movimiento caracterizada por provenir de la decisión voluntaria de un agente libre. Y la creación será aquella acción que intente y consiga agregar alguna nueva entidad al mundo.

Me permito replicar una cita ya generada para ejemplificar el texto anterior según Lledó (2010) en la evolución del concepto poiesis. Poesía en este sentido es algo capaz de provocar el paso del no-ser al ser $\acute{\epsilon}\kappa\ \tau\omicron\upsilon\ \mu\acute{\eta}\ \delta\upsilon\tau\omicron\varsigma\ \epsilon\iota\varsigma\ \tau\omicron\ \delta\omicron$. Este es uno de los conceptos generalmente más aceptado, se identifica así mismo como una categoría hebrea de creación, Dios crea del no ser la ser. “Ποίησις es, por lo tanto, en este pasaje de Platón: a) Un modo de sabiduría, $\pi\epsilon\acute{\rho}\iota\ \delta\acute{\epsilon}\ \sigma\omicron\phi\acute{\iota}\alpha\varsigma\ \lambda\epsilon\acute{\iota}\pi\epsilon\tau\alpha\iota$. b) Un poder común a Eros y al hombre, y del que éste participa gracias a Eros c) Una actividad creadora, $\eta\ \gamma\acute{\iota}\gamma\nu\epsilon\tau\alpha\acute{\iota}\ \tau\epsilon\ \kappa\alpha\acute{\iota}\ \phi\acute{\upsilon}\epsilon\tau\alpha\iota\ \pi\acute{\alpha}\nu\tau\alpha\ \tau\acute{\alpha}\ \zeta\omicron\ \alpha$. d) Una relación de dependencia a las Musas, $\pi\omicron\acute{\iota}\eta\sigma\iota\nu\ \tau\acute{\eta}\nu\ \kappa\alpha\tau\acute{\alpha}\ \mu\omicron\upsilon\sigma\iota\kappa\acute{\eta}\nu$. (p.76).

Como ocurre en las dependencias de la Biblioteca: Habitaciones que son espejos que camuflan piezas selladas, espejos sólo son reflejos quietos y polvorientos como «la idea es signo de las cosas», incluso con los «Idolum como imagen del espejo», y por ello prosigue el recuento de «el ‘eidolon’ [que] es tanto la imagen como espectro». También los espejos como «libros mentirosos» y los libros como espejos de la vida misma. Como la Babel misma del conocimiento imposible de toda Biblioteca que sobrevive a los autores que cobija. Aunque Borges abomine, consecuentemente, de los espejos, que tienden a prolongar la especie humana y al dividir su reflejo, como la progenie queda prolongada por el coito reproductivo. (Serrano, 2016, p. 2)

El artilugio metafísico y estilístico de Borges es construir minuciosamente el sentido común de la mayoría los términos a través de las etimologías y las imágenes metafóricas y simbólicas, primeras que quieren sustentar las definiciones esbozadas: movimiento, acción, voluntad, libertad, creación. Respecto esto Sasso (1999) nos describe en su ensayo:

La imposibilidad de la creación en “La Biblioteca de Babel” que; suelen considerarse dos tipos de sujetos como capaces de ejecutar la acción creativa: Dios y los hombres. Así, tendríamos una creación divina y una creación humana. Un Dios múltiple un escritor múltiple que sueña. Dentro del contexto cultural y religioso en el que estamos inmersos, el del judeocristianismo, la creación divina opera a partir de la nada. El concepto de creatio ex nihilo resume la curiosa operación según la cual el material de la mayor obra creativa jamás realizada es la nada. Parece inevitable que, para semejante prodigio, el Creador deba poseer, como uno de sus atributos, la omnipotencia. En nuestra opinión, Borges demuestra que ni aun así podremos evitar señalarle a la divinidad su más absoluta impotencia respecto a la actividad creativa analizada. A lo sumo, como se verá más adelante, “Dios” podrá ser el nombre del conjunto de la totalidad de lo que es posible que exista un sinónimo de “Universo”, o “Biblioteca” o Laberinto. (p.1).

Es el mismo Borges (1977) quien describe que el movimiento como elemento de creación se contradice a lo estático, la gruta es reposo estático, el laberinto desemboca y se mueve hacia futuros posibles otros yos reflejados en las máscaras en las personas y personalidades:

Mi otra pesadilla es la del espejo, continuamente afirma Borges; pero no son distintas, ya que bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto. Recuerdo haber visto en la casa de Dora de Alvear, en Belgrano, una habitación circular cuyas paredes y puertas eran de espejo, de modo que quien entraba en esa habitación estaba en el centro de un laberinto realmente infinito. Siempre sueño con laberintos o con espejos. En el sueño del espejo aparece otra visión, otro terror de mis noches, que es la idea de las máscaras. Siempre las máscaras me dieron miedo. Sin duda sentí en la infancia que si alguien usaba una máscara estaba ocultando algo horrible. A veces (éstas son mis pesadillas más terribles) me veo reflejado en un espejo, pero me veo reflejado con una máscara. Tengo miedo de arrancar la máscara porque tengo miedo de ver mi verdadero rostro, que imagino atroz. Ahí puede estar la lepra o el mal o algo más terrible que cualquier imaginación mía. (p. 16).

Ahora bien en uno de los conceptos de poiético descritos en la sección anterior citamos que en la auténtica poética como arte creador distingue Platón dos partes: una que dice relación a lo divino y otra a lo humano” esta división según el concepto explicado por el autor se desglosa posteriormente en dos subdivisiones según “en cada una de las dos divisiones principales obtendremos, pues, una parte productora de realidades en cuanto tales (αὐτοποιητική) y otras dos productoras de imágenes (εἰδωλοποιική), Obra de la θεία αὐτοποιητική son los hombres, animales, plantas y demás sustancias de la creación. Obra de la θεία εἰδωλοποιική son las imágenes de las realidades (τούτων δε γε ἐκάστων εἰδωλα). ¿Qué clase de imágenes son éstas? Aquellas que nos vienen en el sueño, y todos «los simulacros o apariencias» que, durante el día, de una manera natural, se nos forman. (Lledó, 2010, p.85).

4.2 Contexto del autor y de la obra

4.2.1 Borges y su tiempo

Hijo de una familia acomodada, Jorge Luis Borges nació en Buenos Aires el 24 de agosto de 1899 y murió en Ginebra, una de sus ciudades amadas, en 1986. Vivió, desde pequeño, rodeado de libros; y, entre 1914 y 1921, y más tarde en 1923, viajó a Europa, lo que le puso en contacto con las vanguardias del momento, a cuya estética se adhirió, especialmente al ultraísmo. En la primera mitad de esa década dirigió las revistas *Prisma* y *Proa*. Poeta, narrador y autor de ensayos personalísimos, ganó el premio Cervantes en 1980 y fue un eterno candidato al Nobel, ingresando en la ilustre nómina de quienes, como Proust, Kafka o Joyce, no lo consiguieron. Pero, como ellos, Borges pertenece por derecho propio al patrimonio cultural de la humanidad, y así está reconocido internacionalmente. *Ficciones*, libro aparecido en 1944, con el que ganó el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores, es uno de los más representativos de su estilo. En él están algunos de sus relatos más famosos, como «*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*»; «*Pierre Menard, autor del Quijote*»; «*La biblioteca de Babel*» o «*El jardín de senderos que se bifurcan*». En su caso, hablar de relatos es sólo un modo de entendernos, y a falta de un término más adecuado para designar esta magistral y sugestiva mezcla de erudición, imaginación, ingenio, profundidad intelectual e inquietud metafísica. Metáforas como la del laberinto, la biblioteca que coincide con el universo o la de la minuciosa reescritura del Quijote, pertenecen al centro del universo borgiano y, a través de sus millones de lectores en todas las lenguas, a la cultura universal. Borges (1944). Prólogo de la Editorial.

Un elemento trascendental dentro de la formación de Borges su padre; “Guillermo Borges, era abogado. Filósofo anarquista en la línea de Spenser, enseñaba psicología en la Escuela Normal de Lenguas Vivas, donde dictaba las clases en inglés utilizando como texto la versión abreviada del manual de psicología de William James” Borges (1970).

De esta época y según su auto bibliografía de 1970 Borges nos cuenta que:

Como lector tenía dos intereses. En primer lugar, libros sobre metafísica y (Berkeley, Hume, Royce y William James). En segundo lugar, literaturay libros sobre el Oriente (Lane, Burton y Payne). Él me reveló el poder de la poesía: el hecho de que las palabras sean no sólo un medio de comunicación sino símbolos mágicos y música. Cuando ahora recito un poema en inglés, mi madre me dice que lo hago con la voz de mi padre. También me dio, sin que yo fuera consciente, las primeras lecciones de filosofía”. Dos antecedentes laberínticos de la gran guerra en Europa se deslumbran en su autobiografía, el primero “Quizá sin saberlo, siempre fui un poco británico –de hecho, siempre pienso en Waterloo como en una victoria” y “Pero éramos tan ignorantes de la historia, que no teníamos la menor idea de que en agosto estallaría la primera Guerra Mundial. En ese momento mi padre y mi madre estaban en Alemania, pero lograron regresar a Ginebra y reunirse con nosotros.” (Borges J. L., 2018, p. 3)

Borges hombre de letras siempre tuvo según sus palabras un interés, y mucho, en el expresionismo alemán, que siempre lo consideró muy superior a otras escuelas contemporáneas como el imaginismo, el cubismo, el futurismo, el surrealismo, etcétera, esto se ve reflejado en los textos leídos y traducidos entre 1920 y 1921 según Carlos García Hamburg en su texto del 2001 Borges y el expresionismo: Kurt Heynicke.

En su autobiografía nos cuenta como incluyó este estilo en parte de su vida literaria cotidiana “mi padre escribía su novela, que evocaba los viejos tiempos de la guerra civil de la década de 1870 en su Entre Ríos natal. Creo haberle proporcionado algunas malas metáforas tomadas de los expresionistas alemanes, que él aceptó con resignación. Allí por esta época descubrió a What Witman, según el propio Borges (1970).

En el año 2014, en el marco de la Feria del Libro de Bolonia, Nicolás Castell se acercó con su portafolio de ilustrador e historietista al stand de Colombia. Allí estaba John Naranjo, editor

del sello colombiano Rey Naranjo, quien no dudaría en involucrarlo en el proyecto de novela gráfica que durante los últimos años ha estado desarrollando con el novelista Óscar Pantoja y con diferentes artistas gráficos. Actualmente Rey Naranjo Editores continúa con el autor gaucho su serie de plumas latinoamericanas “Borges: el laberinto infinito”, siendo más exactos, esta novela gráfica se centra de manera especial en el cuento *El Aleph*, Publicado en (1949), fue reeditado por el autor en 1974, considerado como una joya de la escritura de la literatura Latinoamérica del siglo XX, y parte fundamental de las narrativas universales. Explica Oscar Pantoja para el periódico *El tiempo* en el 2018 tras una entrevista “Ahí está en clave no solo las partes que más le importaban a Borges en términos inconscientes como laberintos, espejos, soledad, libros como *La divina comedia*, sino algo muy importante y es que Borges utiliza *El Aleph* en términos estéticos para tratar de resolver una ficción. Restrepo (2018).

4.2.2 La fecha de publicación de Ficciones

En 1941, se publicó la segunda colección de ficción de Borges, “*El jardín de senderos que se bifurcan*”. Contenía ocho historias. En 1944, una nueva sección llamada *Artificios*, que contiene seis historias, se agregó a las ocho de “*El Jardín de los Senderos que se bifurcan*”. Estos recibieron el título colectivo *Ficciones*. Borges agregó tres historias más a la sección de *Artificios* en la edición de 1956. En 1948, la historia “*El jardín de los senderos que se bifurcaban*” fue traducida al inglés por Anthony Boucher y publicada en la revista *Ellery Queen’s Mystery*. En 1962, Grove Press publicó una traducción al inglés de *Ficciones*. Editado e introducido por Anthony Kerrigan, los otros traductores fueron Anthony Bonner, Alastair Reid, Helen Temple y Ruthven Todda aclamado como uno de los libros que ayudaron a definir la literatura universal del siglo pasado.

4.2.3 El movimiento ultraísta

Es el mismo Borges quien nos lleva de la mano al explicarnos el cómo de su incorporación al ultraísmo (1970), “en Sevilla me uní al grupo literario nucleado alrededor de “Grecia ”. Los integrantes de ese grupo se daban el nombre de ultraístas y se habían propuesto renovar la literatura, rama del arte de la que no entendían absolutamente nada”. Borges (1970).

El Ultraísmo fue un movimiento literario de vanguardia que se definió fundamentalmente por su oposición al modernismo y a la Generación del 98. El ultraísmo se desarrolló en España y Argentina, fue en este último país donde encontró un desarrollo más acabado. Hay que recordar que en Argentina estaba presente la influencia del modernismo esencialmente a través de Leopoldo Lugones (1874-1938). Contra ese movimiento se levanta el ultraísmo, cuyo teórico más importante fue el joven Jorge Luis Borges.

Borges en su autobiografía (1970) nos cuenta que “En aquellos tiempos los argentinos estaban descubriendo España poco a poco. Hasta ese momento, incluso escritores ilustres como Leopoldo Lugones y Ricardo Güiraldes habían dejado a España deliberadamente fuera de sus viajes”.(p.3)

En un manifiesto que se le atribuye su redacción a Borges, señalan los ultraístas: "Los que suscriben, jóvenes que comienzan a realizar su obra, y que, por eso, creen tener un valor pleno de afirmación, de acuerdo con la orientación señalada por Cansinos-Asséns en la revista *Interviú* que, en diciembre último, celebró con Javier Bóveda en *El Parlamentario*, necesitan declarar su voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria: el novecentrismo". Osuna (2014).

Es el ismo más puramente nacional. Nació en la tertulia que lideraba Rafael Cansinos-Assens en el café Colonial en 1918. Surge en un principio para enfrentarse al amaneramiento de los malos seguidores del modernismo de Rubén Darío, del cual Borges toma distancia a

través de sus escritos en 1921: la belleza rubeniana es ya una cosa madurada y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo, cumplida y eficaz en la limitación de sus métodos y en nuestra aquiescencia al dejarnos herir por sus previstos recursos, pero por eso mismo es una cosa acabada, concluida, anonadada. Su nombre procede de la palabra “ultra ” representaba ir buscando “más allá” en la renovación literaria, adoptando todas las tendencias literarias de las vanguardias europeas. Sus características no están muy definidas, pero cabe señalar, según Jorge Schwartz: Cansinos el propio término ULTRA - que aparece ya acuñado en el primer manifiesto ultraísta de 1918: Nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su ultra”. Sin embargo, aunque encontremos el nombre de Cansinos Assens asociado a las revistas que lanzan y apoyan el Ultraísmo (Grecia, Cervantes, Ultra, etcétera).Schwartz (2016).

No buscarón con su arte cambiar la vida ni la sociedad, la mentalidad o las creencias de la gente, sus aspiraciones se limitaron al ámbito de la literatura, buscando una sensación de novedad absoluta. Es en este sentido que Schwartz nos contextualiza sobre la llegada del ultraísmo a América:

Mal sabía Cansinos que el retorno de Borges a la Argentina en 1921 significaría la fundación del Ultraísmo en Buenos Aires. Sin duda un capítulo profético, si miramos hacia atrás, y vemos lo que han significado el creacionismo chileno, el ultraísmo argentino, el estridentismo mexicano y otros ismos que han cruzado América Latina. Profético también pues ha sido Borges y cierta crítica hispanoamericana que durante todos estos años han insistido en rescatar a Cansinos del olvido (2016).

Los sentimientos y sus conflictos están ausentes, son tratados frívolamente y ocupan un lugar secundario. El principal promotor del Ultraísmo fue Guillermo de Torre (1899-1971) que ilustró sus doctrinas con los poemas “visuales” del libro Hélices (1923). El Ultraísmo se considera terminado cuando en 1922 se deja de publicar su revista escaparate Ultra, nacida tan solo un año antes. El Ultraísmo tuvo una vida breve, pero algunos de sus fundamentos, como la renovación de

la imagen poética, fueron recogidos por la Generación del 27. (Gerardo Diego-poeta ultraísta más importante).

El yo auto ficticio será entonces una de las creaciones poéticas más importantes de Borges, será un auto-generator de mundos posibles, donde la ceguera posibilitara una ruptura visual con el mundo y puede profundizar en su estilo metafórico, metafísico y representacional, la imagen ausente será conformada por una imagen idealizada y desoctruida en sus significaciones más primarias.

4.2.4 Contexto literario en América Latina; contexto cultural argentino

El panorama cultural de las letras durante la primera mitad del siglo XX genera una eclosión de grandes obras literarias que durante mucho tiempo no tuvieron el reconocimiento intelectual en su momento, sino hasta el llamado Boom de la literatura Latinoamérica durante la década de los 60s, la consolidación inicia bajo la gran presencia de Rubén Darío, luego se diversificó, enriqueció y exploró al encadenar una serie de novelas, cuentos, ensayos y poemarios que marcaron la literatura en español y sirvieron de base a la literatura por venir.

Las nuevas narrativas propias de esta parte del hemisferio hacen que el mundo de los lectores de otras latitudes se pregunten por la renovación cultural y literaria que se está gestando, la descripción de nuestras realidades, valores e imaginarios, la ficción de lo local toma cada vez más distancia del Hispanismo literario heredado del siglo XIX y algunas corrientes eurocéntricas, obras como *“Los heraldos negros”* de 1918 de César Vallejo, *“Cuentos de la selva”* de Horacio Quiroga darán, por ejemplo, inicio a los hitos de la literatura latinoamericana junto con, *“Don Segundo sombra”* de (1926) Ricardo Güiraldes, *“Ficciones”* de (1944) Jorge Luis Borges. *“Plan de evasión”* de (1945) Adolfo Bioy Casares, *“El llano en llamas”* de (1953) Juan Rulfo entre otras.

Esta eclosión también se dio en contexto cultural argentino con un fuerte antecedente nacionalista, a este respecto Pastormelo (2007) nos relata:

En 1915, en el marco de los debates sobre la nacionalidad propios de los años del Centenario, aparecieron simultáneamente dos colecciones de autores argentinos que proponían dos visiones bien distintas de la tradición cultural argentina. Contra las apariencias de consenso promovidas por el concepto de canon, estas colecciones inaugurales presentaron dos cánones textuales inconciliables. Se publicaron, enfrentadas, durante más de una década. Haciendo especial énfasis en la literatura de finales del siglo anterior y en una historia crítica detallada de las antologías poéticas argentinas y americanas que se publicaron durante el siglo XIX, desde *La lira argentina* (1824) hasta la *Antología de poetas hispano-americanos* (1892-1895) de Marcelino Menéndez y Pelayo, aunque también se ocupa de las antologías en prosa (el género mucho más pragmático y mucho menos prestigioso que tuvo su modelo en los *Trozos selectos* de Alfredo Cosson, aquel director del Colegio Nacional que recordamos por Juvenilia), de *La tradición nacional* de Joaquín V. González y de los manuales de historia literaria argentina para uso escolar inmediatamente anteriores a la de Ricardo Rojas. (Pastormelo, 2018, p. 2)

En este breve contexto cultural a mediados de siglo XX surge la figura de Borges como un mito que posteriormente contribuye a su fama extraordinaria pero que, a juicio de William, (2007) han creado muchas distorsiones y malentendidos acerca de su vida y obra. El mito más difundido es el de Borges como un manso escritor que vivía casi fuera del tiempo en una especie de utopía literaria, y para quien la creación literaria, por tanto, era un juego autorreferencial o una reescritura de textos anteriores. Lo que sí es claro es la relación dialéctica entre su visión de la historia argentina y su concepción de la escritura, y que los cambios en un campo tuvieron repercusiones en el otro.

Borges fue cuidadoso con su prosa y se esmeró con su poesía. Fue concienzudo con las tramas de sus narraciones, con el vuelo erudito de sus ensayos, con los motivos constantes de

su obra, claves o códigos de su propia vida (...) Desde chiquitito quiso lograr una gran obra que le justificara, que confirmara su destino de escritor: un libro definitivo al modo del Quijote, de la Divina Comedia. Pero pronto se supo incapaz de lo extenso, de la novela inacabable; pronto se supo epígono, creador –quizá-- de intrigas ya pensadas, de imágenes ya captadas. ¿Cómo resolver esas carencias? (Williamson 2007) Es en este contexto donde “Como dice Beatriz Sarlo, también Borges se apoyó en autores secundarios de la tradición argentina para describirse a sí mismo, para negar esos logros menores, para mezclarlos con la literatura anglosajona, por ejemplo, con gran habilidad irónica”, en este sentido y nos argumenta Beatriz Sarlo (2016) contextualizando la obra de Borges y el que hacer el pensamiento cultural argentino “era un vanguardista en el sentido de que pudo hacer mezclas que no estuvieran contempladas en la literatura argentina, en la literatura latinoamericana y hasta en las europeas que él estaba leyendo. Borges es un vanguardista al tomar los temas más tradicionales del siglo XIX que habían sido masacrados por Lugones, que habían sido masacrados por los que antecedieron a Borges y dándole un uso vanguardista. Así inventa la literatura argentina”. (Beatriz, 2016, p. 2)

Esa visión cosmopolita de la literatura que lo hacía admirar la literatura universal como un elemento constitutivo de su forma de existir es desde allí, desde estas visiones cuando Borges conoce a Victoria Ocampo a quien dedica “El jardín de los senderos que se bifurcan” y con quien trabajará en la fundación de la Revista Sur, respecto a este contexto Tellez (2007) nos argumenta que:

Victoria Ocampo discurso pronunciado en la sede central de la Unesco el 15 de mayo de 1979, publicado por Perú cultural HD (2006), donde nos acerca desde su propia voz al panorama cultural de la época:

Se lee en el prólogo que Victoria Ocampo firmó en el primer número de la revista: Waldo, en un sentido exacto, esta revista es su revista y la de todos los que me rodean y me rodearán en

lo venidero. De los que han venido a América, de los que piensan en América y de los que son de América. De los que tienen la voluntad de comprendernos, y que nos ayudan tanto a comprendernos a nosotros mismos. Una rápida asociación de nombres relacionados con la revista confirma este impulso: como miembros del consejo de redacción firmaban, entre otros, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Eduardo Mallea, Guillermo de Torre y María Rosa Oliver (la única mujer además de Ocampo); como parte del consejo extranjero, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Jules Supervielle, José Ortega y Gasset, Ernest Ansermet, Drieu La Rochelle, Leo Ferrero y Waldo Frank, hispanista y novelista norteamericano a quien la directora le dedica no solo el prólogo sino la revista entera.

5. Marco Teórico-Conceptual

Entiendo la imagen como autónoma, como una relación más profunda e íntima que debemos testificar, no desde la hiper estimulación de la pantalla tecnológica si no desde la contemplación en el tiempo, como símbolo, como un mensaje en transición entre imaginado y sus representaciones interpretativas, donde subyace un mensaje por encima de lo lingüístico y canónico, donde hay huellas de creación, poiética; que deben ser rastreadas, desde su función simbólica como objeto de conocimiento prefigurado el cual puede y debe y ser estudiado desde una comprensión más abierta y plural, desde un enfoque estructural e interdisciplinar.

En este sentido me identifiqué con Gabriel Arturo Castro, (2018) el cual describe que la imagen se nos presenta de manera muy diferente a la idea reduccionista que considera a la imagen como un diseño, una entidad cerrada, conformada por la suma de las partes que la componen.

Por otro lado, y según Octavio Paz (1972), La operación poética es de signo contrario a la manipulación técnica. Gracias a la primera, la materia reconquista su naturaleza: el color es más color, el sonido es plenamente sonido. En la creación poética no hay victoria sobre la materia o

sobre los instrumentos, como quiere una vana estética de artesanos, sino un poner en libertad la materia. Palabras, sonidos, colores y demás materiales sufren una transmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía. Sin dejar de ser instrumentos de significación y comunicación, se convierten en «otra cosa». Ese cambio —al contrario de lo que ocurre en la técnica— no consiste en abandonar su naturaleza original, sino en volver a ella. Ser «otra cosa» quiere decir ser «la misma cosa»: la cosa misma, aquello que real y primitivamente son. (Paz, *El Arco y la Lira*, 1972, p. 3)

La imagen compleja metafórica es una entidad abierta a nuevas emergencias surgidas emergencia de la conciencia según Victor J Kreebs en su texto *La imaginación pornográfica* (2014) por la interacción de forma, color, significado, composición en la que la totalidad es más que la suma de las partes; al mismo tiempo, las partes que conforman a la imagen inhiben propiedades y comportamientos que podrían manifestar de manera independiente, es así como, por ejemplo, un fragmento de la propia imagen al estar en conjunto reduce sus posibilidades comunicantes y no puede comunicar lo que comunica en las relaciones e interacciones dados en la totalidad de la organización. (p. 11).

A esta realidad el autor la llama, “metáfora otro visión”, se habla de una forma de creación, una poiesis ya que “se plantea que la metáfora es huella de ese sostén constructor de la existencia que es la morada y el deseo de la imaginación, del anhelo de lo otro en este mundo”.

La imagen nos dice Bachelard citado por Durand 1964, (p.78), la imagen solo puede ser estudiada por medio de la imagen, soñando imagen tal como se compone en la ensoñación.

El objeto de la ποιήσις en el hacer divino comprende, por consiguiente, una realidad y la imagen de ella. Esta imagen, lo mismo que la cosa, puede ser creada también por el acto poético. Así mismo, el autor en su muy descriptivo recorrido conceptual nos explicita las

realidades que el hombre crea en sí mismo, cabe preguntarnos, ¿cuáles realidades y de qué forma son éstas manifiestas en la obra escrita y poética?, ¿a qué imágenes, metáforas o figuras recurrentes corresponden?, y ¿si estas subyacen en un mismo sustrato conceptual a través de su existencia en la tierra? La pregunta por quién es, por la vida, por la muerte, por su compleja existencia, por el valor de la verdad, etcétera y la forma cómo se relaciona en la dinámica según los imaginarios temporales y escópicos que lo conforman. “Este arte pictórico goza de las mismas características del sueño: carece también de realidad en sí mismo, es simplemente una imagen, cuyo ser se agota en la pura apariencia.

La pintura queda reducida para Platón a un arte de semejanza (τό δέ ομοιωμάτων τινώνγέννεμα). Las obras de la acción creadora (ποιητικής πράξεως) comportan: producción de la cosa (αὐτουργική) y producción de la imagen (εἰδωλοποιική). Ahora bien, esta imagen o creación imitativa puede hacerse de dos maneras: una de ellas es la que se lleva a cabo por medio de un instrumento; otra, la propiamente mimesis, es la que se efectúa por medio de la persona misma; no se necesita instrumento ajeno, puesto que el mismo cuerpo es el encargado de crear esta representación” (Lledó, 2010).

5.1. Poiesis

En la obra de Aristóteles, más específicamente en Poética y Ética de Nicomáqueo, en traducción de Valentín García Yebra, (1974) se nos referencia la palabra “poiesis”: como proveniente del “verbo ποιέω Ipoiéô, la significación o denominador más común de todas sus otras acepciones, es la de «hacer». Envuelve, pues, su sentido una actividad, que, primeramente, se concretó en algo material, en algo hecho por las manos. Los primeros ejemplos, que en Homero nos ofrece la literatura griega, encierran este significado de hacer, fabricar, edificar”. En este sentido la palabra y sus acepciones más estrechos las podemos relacionar con “poiéô

/ ποιέω // ποιεῖν/ ποιειν, hacer, fabricar, producir; componer poesía. Así mismo con Poiesis / ποίησις, fabricación, construcción; composición; producción, generación; creación artística; arte poética; poesía. Junto a esto poites / ποιητής, constructor, fabricante; inventor, creador; poeta.” (Valentín, 1974, p. 2)

Posteriormente el sentido dado por Heráclito, según el texto de Emilio Lledó, el concepto de poiesis en la filosofía griega es el de “Ποιεῖν el cual describe «principio», «comienzo». Lo que se crea comienza a existir en el momento de la acción creadora; el Cosmos no podía ser creado, porque era ya desde siempre. Ποιεῖν comprende, pues: a) Originalidad en la acción. b) O posición a εἶναι en su concretización de ἀεὶζῶον. c) Adecuación con las posibilidades de hombres o dioses. d) Referencia no a un objeto, sino a una estructura: «Cosmos». (Lledó, 2010, p. 24).

La fundamentación del significado de la palabra poiesis y sus futuras significaciones se dan en el proceso del paso del concepto como una imagen acústica hacia la conformación de lo intelectual, así nos lo explica Emilio Lledó “el sufijo -σις/-Λ·/. v en la evolución de la lengua griega va estrechamente unida a su historia. El desarrollo del pensamiento desde Homero hasta la época helenística, con las exigencias que este proceso intelectual imponía a la expresión, fue el conformador del lenguaje filosófico y científico ya que dio más riqueza a los sustantivos” (p. 35).

Es así que se dio una transformación paulatina y una nueva incorporación del sentido a las nuevas formas de configurar la realidad y el sentido a través “de esta manera el idioma, como expresión del pensamiento, indicó en Grecia una separación de lo puramente visual o inmediato hacia lo intelectual. Toda una serie de sufijos determinaron en cierta manera el modo de esa abstracción. Uno de estos sufijos, de capital importancia en la lengua griega, es el sufijo -σις”. (Lledó, 2010, p.35).

Esta primera significación es, pues, la que posteriormente predominará; aquella por la que se caracteriza la creación literaria del poeta. El segundo texto de Heródoto, en el que ποίησις aparece con la significación de «fabricación», «confección», «preparación», se refiere al sentido primero y originario de ποιέω. Lledó (2010) nos lleva muy juiciosamente por la evolución del contenido afirmándonos que:

Un poco más adelante, en la misma comedia, pone Aristófanes en boca de Eurípides los versos και μην ἑμαυτὸν μὲν γε, τὴν πόησιν οἷός εἰμι, ἐν τοῖσιν ὑστάτοις φράσω. La palabra está aquí ya perfectamente estructurada; «de lo que soy capaz en poesía». Se refiere concretamente a la obra de los trágicos. En ella se cumplen plenamente los requisitos de la creación como tal. Πόησις sin embargo, no quiere decir poesía en un sentido moderno, como capacidad lírica; más bien apunta a lo que tiene de construcción material, de representación, o sea de mimesis de una realidad, que vive un determinado momento sobre la escena” (p. 42).

Entre otros nos referencia Lledó (2010) en la evolución del concepto: Es en el diálogo Cármides donde por primera vez en la obra de Platón aparece el concepto ποίησις, no con el sentido de «poesía», sino con el primitivo y originario sentido de «hacer». En este texto se define el concepto ποίησις como una actividad creadora en general. Poesía en este sentido es algo capaz de provocar el paso del no-ser al ser ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τό δ. Este es uno de los conceptos generalmente más aceptado, se identifica así mismo como una categoría hebrea de creación, Dios crea del no ser la ser. “Ποίησις es, por lo tanto, en este pasaje de Platón: a) Un modo de sabiduría, περί δέ σοφίας λείπεται. b) Un poder común a Eros y al hombre, y del que éste participa gracias a Eros. c) Una actividad creadora, ἡ γίγνεται τε καὶ φύεται πάντα τὰ ζῷα. d) Una relación de dependencia a las Musas, ποίησιν τὴν κατὰ μουσικὴν. (p.76).

Se especifica también en este apartado que la categoría afirmándonos que “Ποίησις es creación, pero en su sentido más radical y profundo, esto es, en el de la total posición de un ente en la existencia. Todas las operaciones en el campo de las artes, τέχναι, son creaciones, ποιήσεις

y, por consiguiente, sus artífices, creadores, poetas, ποιηταί”, es decir especificando el sentido de creación como genérico y apropiado en el campo de la construcción de las artes. (Lledó, 2010, p.77).

Esto se confirma de tal modo que la ποίησις sirve como punto de orientación al considerar el movimiento y capacidad de crear y procrear. Es de suma importancia retener este carácter poiético de la esencia humana, es decir, su posibilidad fundamental de poner al descubierto el cumplimiento del ser mismo, en la estructuración de realidades, a la vista, mediante la producción, no solo nominadas con las palabras sino con las imágenes; ópticas, grabadas, pintadas, fotografiadas. Las imágenes existen para ser contempladas es el resultado de un hacer intelectual.

En la auténtica poética como arte creador distingue Platón dos partes: una que dice relación a lo divino y otra a lo humano” esta división según el concepto explicado por el autor se desglosa posteriormente en dos subdivisiones según “en cada una de las dos divisiones principales obtendremos, pues, una parte productora de realidades en cuanto tales (αὐτοποιητική) y otras dos productoras de imágenes (εἰδωλοποιική), Obra de la θεία αὐτοποιητική son los hombres, animales, plantas y demás sustancias de la creación. Obra de la θεία εἰδωλοποιική son las imágenes de las realidades (τούτων δε γε ἐκάστων εἰδωλα). ¿Qué clase de imágenes son éstas? Aquellas que nos vienen en el sueño, y todos «los simulacros o apariencias» que, durante el día, de una manera natural, se nos forman. (p. 85).

5.1.2. El laberinto como mito-poiesis

Para identificar las principales imágenes laberínticas del “Jardín del sendero que se bifurcan”, debemos determinar qué es un laberinto, más que una definición arquitectónica artificiosa y complicada.

La RAE nos da una significación corta que arroja pocas luces “Del lat. *labyrinthus*, y este del gr. *λαβύρινθος* *labýrinthos*. Lugar formado artificiosamente por calles y encrucijadas, para confundir a quien se adentre en él, de modo que no pueda acertar con la salida. Cosa confusa y enredada” (RAE, 2021).

Heine Bleiner (1934) en el texto "Base prehistórica de Indian Runst" Beüráge al arte y la historia cultural de Asia, nos describe que “los elementos culturales sobresalientes de la cultura megalítica son: las construcciones ciclópeas, las piedras conmemorativas, las piedras como residencia de las almas, los círculos cultuales de piedras, los palafitos, la caza de cabezas, los sacrificios de bueyes, los ornamentos en forma de ojos, los barcos funerarios, las escaleras dé los antepasados, los tambores de señales, la estaca del sacrificio y los laberintos”(p. 23)

Chavelier en su diccionario simbólico (1986) nos da otra significación: Laberinto. l. Originalmente el laberinto es el palacio cretense de Minos donde está encerrado el ~ Minotauro y de donde Teseo no puede salir más que con la ayuda del hilo de Ariadna. Esencialmente retenemos pues la complicación de su plano y la dificultad del recorrido. El laberinto es sobre todo un cruce de caminos; algunos de ellos no tienen salida y son callejones sin salida a través de los cuales se trata de' descubrir el camino que conduce al centro de esta curiosa tela de araña. La comparación con la telaraña no es exacta, por otra parte. ya que ésta es simétrica y regular, mientras que la esencia misma del laberinto es circunscribir en el espacio más pequeño posible el enredo más complejo de senderos y retrasar así la llegada del viajero al centro que desea alcanzar. (p.357).

El laberinto como imagen es una representación incompleta pero no falsa del universo una suerte cifrada del universo esta influencia nuestras subjetividades preconfiguran visiones de lo que no se nos puede mostrar como totalidad.

Si tomamos la primera acepción de la RAE diríamos que el laberinto es un diseño arquitectónico y que el mismo diseño tiene una función de herramienta narrativa, es decir el

laberinto es la trama en sí. Por extensión el laberinto es una estructura simbólica mítica y primigenia que refleja una preconfiguración del mundo y de nuestras emociones.

El laberinto es la expresión complejizada de la condición humana, es la representación más simbólica del actuar humano, estructurado en el tiempo, el destino, la libertad, es en palabras geómetras; una representación fractal de la condición humana.

La existencia, el destino, la muerte, el tiempo, la guerra son experiencias que nos constituyen. que nos escinden, estamos bifurcados y fragmentados atados a la libertad y el destino, sin poder identificar, solo hasta la muerte, que de nuestras acciones le corresponden a cada cual. No importa si el laberinto es univariario, multivariario, manierista o rizomático, están allí en forma de vida muerte, destino, o eternidad o finitud.

Trabajar al interior de algo, el laberinto en su esencia genera movimiento, una fluctuación, es algo de donde no se puede salir, ya que la llegada es al centro de este es simplemente estar a la mitad sin salida, solo a la mitad. Los primeros laberintos están asociados a La Civilización Egipcia citado por Herodoto donde describe la magnificencia del laberinto, este con un sentido de templo fúnebre, es decir magnificar su propia existencia, más aún si se está llamado al sacrificio, ritual y simbólico.

Laberinto como lugar físico, como monumento: Amenebra, Faraón de la XII dinastía, inmensa construcción que fue palacio y tumba, ya que a su muerte el cadáver fue colocado en el centro del edificio, en una pirámide de ladrillos de piedras esculpidas. El nombre egipcio de este monumento era Lapi/ro/hunt (Templo a la entrada del lago), de allí la raíz del nombre griego labyrinthos. (Sarrochi, 2018, p. 7).

Quise verlo por mí mismo, y me pareció mayor aun de lo que suele decirse y encarecerse. Me atreveré a decir que cualquiera que recorriese las fortalezas, muros y otras fábricas de los griegos, que hacen alarde de su grandeza, ninguna hallará entre todas que no sea menor e inferior

en costa y en trabajo a dicho laberinto, pero es menester confesar que las pirámides les hacen tanta ventaja que cada una de estas puede compararse con muchas obras juntas de los griegos, aunque sean de las mayores; y con todo, es el laberinto monumento tan grandioso, que excede por sí sólo a las pirámides mismas. (2006).

Pero tal vez el laberinto más simbólico y mítico que ha existido es el Jardín del Edén, este arquetipo y símbolo universal del cual no se puede salir, es sin duda, el de la condición de seres creados. “imagen de un cosmos de habitabilidad complicada, pero, en última instancia ordenado (hay una mente que lo ha concebido)”, es un puente entre el cielo y la tierra. (Santarcangeli, 1997, p. 12).

Son los topos literarios por excelencia; ya que el mito de la creación es una fundante que describe los comienzos del universo, de la tierra, de la vida y del primer humano, todo esto como una voluntad intencional de los dioses pero no del ser humano.

Respecto a esto Chevalier (1986) nos cuenta que el carácter central de la caverna se patentiza en el hecho de que es lugar del nacimiento y de la regeneración; también de la iniciación, que es un nuevo nacimiento, al cual conducen las pruebas del laberinto, que preceden generalmente la caverna. Es una matriz análoga al crisol de los alquimistas. Para diversos pueblos, indios de América principalmente, los hombres se suponen nacidos de embriones madurados en cavernas terrestres, otro aspecto a resaltar es el que en la antigüedad mediterránea la danza está ligada a la metalurgia y también a la salida del laberinto cretense, dos dominios que pertenecen a un simbolismo cosmológico y a la vez iniciático (el paso de Yu el Grande es también en principio una danza laberíntica).

Pero esta vez el laberinto más conocido en la mitología occidental el estilo cretenio situado en el siglo IV a.c, descrito por Apolodoro (1987):

Y habiéndolo prometido Teseo bajo juramento, rogó ella a Dédalo que le revelara a salida del laberinto. Entonces por consejo de aquel, le dio a Teseo, cuando entraba en el laberinto un hilo; Teseo o ató a la puerta y arrastrándolo tras de sí iba entrando. Cuando encontró al Minotauro en la parte extrema del laberinto, lo mató golpeándolo con los puños; y recogiendo el hilo, salió. Apolodoro (s. I - II d. C.) en su Biblioteca mitológica (Libro III 214-215) nos relata lo siguiente:

El Mito del Minotauro es uno de los relatos de la antigüedad más profundos y ricos en significados que comparten visiones temporales. Comparte semejanzas con el Mito de la caverna de Platón, (por la conformación de galerías y la función que cada cual posee) Teseo héroe liberador de los jóvenes que están en las profundidades de la oscuridad, el laberinto que presenta el mundo material con sus defectos virtudes y vicios, representa alegóricamente la muerte del cuerpo físico y la muerte de las viejas conciencias.

Respecto a esto el mismo Borges nos dilucida un posible camino en su cuento la “La casa de Asterión”. Fragmento del epígrafe del cuento tomado textualmente de la obre de Apolodoro, reza así:

Entonces aquélla dio a luz a Asterio, el llamado Mino-tauro; tenía éste cara de toro y el resto de hombre. Continúa el texto: Pero Minos lo encerró en el laberinto de acuerdo con ciertos oráculos, y le puso vigilancia. El laberinto, construido por Dédalo, era una prisión que a base de intrincados corredores burlaba a salida. (Calderón, 1987, p. 214).

Cabe resaltar el carácter simbólico del inconsciente reflejado en el que construye tanto el laberinto, donde se pierde, así mismo las alas artificiales de Ícaro, que ayudan a la escapada, al vuelo y provocan finalmente la pérdida. Constructor del laberinto, símbolo de lo subconsciente, representa bastante bien el estilo moderno, al tecnócrata abusivo, al intelectual pervertido, el pensamiento afectivamente cegado que, al perder su cualidad lúcida, se torna imaginación exaltada y se encierra en su propia construcción, lo subconsciente, una visión bastante acercada al laberinto

de la guerra. En las sociedades antiguas, donde la guerra conserva su simbología ritualista ya que la guerra se entiende como un acto inaugural fue desde la creación del mito donde se establece una dualidad metafórica la segregación, hombre -animal, bestias, demonios monstruos o lo otro, lo extranjero.

A su vez es interesante ver como Chevalier en su diccionario de símbolos nos describe desde lo geómetra y el efecto de la espiral helicoidal, como el simbolismo en poco difiere del de la espiral plana. Ésta se emparenta más bien con el ~ laberinto, evolución a partir del centro, o involución, retorno al centro. La espiral doble simboliza simultáneamente los dos sentidos de este movimiento, el nacimiento y la muerte, kalpa y pralaya, o la muerte iniciática y el renacimiento en un ser transformado. (Chevalier, 1986, p. 381).

Por otro lado en la tradición cabalística, recogida por los alquimistas, el laberinto ocupa una función mágica que sería uno de los secretos atribuidos a Salomón. Por esta razón el laberinto de las catedrales, serie de círculos concéntricos interrumpidos en ciertos puntos, como ya lo hemos referido en varias oportunidades, de suerte que forman un trayecto raro e inextricable, se llama «laberinto de Salomón». A ojos de los alquimistas es una imagen del trabajo total de la Obra, con sus principales dificultades: la de la vía que conviene seguir para alcanzar el centro, donde se libra el combate de las dos naturalezas; la del camino que el artista debe seguir para poder salir. Es así que dicha interpretación se uniría a la de una cierta doctrina ascético-mística: concentrarse en sí mismo a través de los mil caminos de las sensaciones, emociones e ideas, suprimiendo todo obstáculo a la intuición pura y volver a la luz sin dejarse coger en los vericuetos de los caminos. La ida y venida en los laberintos sería el símbolo de la muerte y la resurrección espirituales. (Chavelier, 1986, p. 622).

Así mismo el tema del infinito no solo es representado por lo espiral y lo helicoidal, también así la condición humana ya que esta parece no estar acabada su propia identificación como un hombre, la bestia que debe morir, como forma de redención y resurrección; ¿Cómo será mi

redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo? El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre. -¿Lo crearás, Ariadna? -dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió. (Borges, 1947).

Borges nos describe el perseguidor como “ El casi intolerable recuerdo del rostro acaballado de Madden... pensé en ese guerrero tumultuoso y sin duda feliz” (*Ficciones*, 1944, p. 2).

Un cambio radical en la concepción y el diseño del laberinto se dio en el renacimiento y el barroco con el diseño manierista, símbolos de la belleza o el divertimento o la exaltación religiosa en el caso de algunos jardines en las catedrales, respecto a esto Ibáñez (2010), nos cuenta de la omnipresencia de estos en las ciudades medievales donde se reproduce el concepto del Jardín del Edén ya que es representado en base a formas geométricas y alegóricas, consonante a una cultura teocrática que invade todos los ámbitos de la Edad Media, junto a esto un enorme detalle significativo y es la influencia de oriente debido a los contactos con los árabes, turcos y persas, espacios dedalitos de búsqueda , en el marco de juegos iniciáticos de superación de pruebas. Simbología asociada a los caminos que deben recorrer los peregrinos a Jerusalén y como elemento didáctico moralizados de la vía recta del camino cristiano.

Se inicia una transformación paulatina del laberinto y su función de lo físico a la imagen alegórica y simbólica de lo que hoy entendemos como laberinto, es decir una transición del hermetismo clásico a nuevas formas de concebir la realidad humana. Es decir, existen dos grandes diferencias, los laberintos naturales y los laberintos artificiales siendo los primero los más complejos ya que su conformación gira entre lo orgánico, lo simbólico y lo metafórico, El jardín del Edén por ejemplo. La caverna de Platón. Los laberintos irregulares, representados por bosque o jardines son más asociados a la cultura medieval como una representación mítica de la naturaleza que no se puede conocer. Es aquí donde encontramos la segunda imagen del laberinto manierista en el texto de Borges, los laberintos elaborados partir del siglo XVIII son difusos, la densidad

es calculada, con una relación entre el perímetro del mismo y la superficie utilizada. García (2013).

Para Borges, mantener la estructura ontológica de la cosmovisión en su historia es necesario, es decir, intenta explorar la esencia de la realidad, dotando así a Borges de una rica base conceptual, a partir de la cual elabora su propia historia y expresa el laberinto de diversas imágenes y formas simbólicas; la muerte, el tiempo, el espacio, la guerra.

La primera imagen continua, sin duda, según Borges (1944) es una estructura circular cerrada, concéntrica, en el que se reproducen situaciones distintas, partiendo de una visión determinada y rizomática llamado ciudad:

Sus manos y su voz podían golpear en cualquier momento a mi puerta. Me vestí sin ruido, me dije adiós en el espejo, bajé, escudriñé la calle tranquila y salí. La estación no distaba mucho de casa, pero juzgué preferible tomar un coche. Argüí que así corría menos peligro de ser reconocido; el hecho es que en la calle desierta me sentía visible y vulnerable, infinitamente. Recuerdo que le dije al cochero que se detuviera un poco antes de la entrada central. Bajé con lentitud voluntaria y casi penosa; iba a la aldea de Ashgove, pero saqué un pasaje para una estación más lejana. El tren salía dentro de muy pocos minutos, a las ocho y cincuenta. Me apresuré: el próximo saldría a las nueve y media. No había casi nadie en el andén. (Borges ficciones 1944, p.4).

Posteriormente aparece el tema metafísico del encuentro del hombre con el pasado simbolizado mediante el ardid del tiempo. Todos los personajes coinciden y se hunden y bifurcan, convergiendo, a su vez, con otros. Cada desenlace que tiene lugar es punto de partida de nuevas bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de este laberinto convergen. No hay tiempo, sino que hay tiempos diversos y simultáneos.

El camino puede ser más o menos complicado, alargado o arriesgado, pero es solo uno respondiendo acaso a los secretos de un cosmos en el que, ante todo, prevalece la visión de la cultura que los ha construido. Una cultura, un mundo y una sola vía, univariario, para acceder a sus confines y centro sagrado, es el secreto mensaje que parece sugerir estos laberintos. Y en ellos el héroe se introduce para acceder a un conocimiento sagrado (vida o muerte) que, como en la vida, tan sólo logrará tras superar todo tipo de escollos, pasadizos y pruebas encarnados en el enemigo que debe enfrentar, minotauro, muerte o diablo, quienes son, a su vez, símbolos de la batalla que debe librar consigo mismo y que le enfrentan al problema esencial de este tipo de laberintos para Eco: «¿saldré?», o bien «¿saldré vivo?» (Santarcangeli, 2002, p. 15).

En el texto de Viajes al paraíso, encontramos una descripción de cómo se concebían los jardines y los laberintos en el renacimiento, como una tensión continua del hombre la nueva interpretación (Blázquez, 2004) que se daba en la naturaleza:

Y aquí que los paraísos renacentistas se debaten entre la búsqueda del ideal de belleza al modo griego (la norma idealizante del humanismo cristiano) y la representación de lo siniestro, del inframundo como estado indisoluble de la artificiosa natura (...) la presencia del jardín a modo de laberinto y la irracionalidad dionisiaca de lo inacabado (...) la gruta y el laberinto en los jardines evocan la entrada al reino de Hades. Son el camino imaginario, en el que la racionalidad de los elementos figurativos y el testimonio en clave Bucólica suscitan alegorías que desembocan en la satisfacción y la necesidad de plasmar la conjunción de la emoción externa aportada por la naturaleza y los estados interiores del espíritu” (p.14).

Una tendencia importante fue el manierismo, aunque los arquitectos siguen manejando los tratados de arquitectura del siglo XVI, sistematizando los modelos manieristas hasta llegar al estereotipo del orbe de rey y el laberinto de Dios, instrumentalizando la arquitectura de la

época como una especie de ciudad eterna donde el poder arquitectónico y representativo era alegórico a lo sempiterno de la región. , Alicia Cámara (1982) nos describe que:

Este Madrid, centro del orbe, en el que habita el monarca, puede recordar un laberinto del que sólo la Iglesia conoce el secreto y la salida. Es sobre todo el testigo más próximo; — quizá por ello deformado— del poder en una época clave de la historia de España, y testigo también de cómo ese poder, mediatizado por la Iglesia, se valió de ella como instrumento rector y configurador de la vida (Cámara, 1982, p. 7).

Es en el Barroco Europeo, con poquísimos antecedentes en Barroco Americano y a mediados del siglo XVIII, donde Gómez (2008), nos describe la transición que se presenta ad- portas del clasicismo, los nuevos estilos escenográficos en la elaboración de los laberintos:

La suntuosidad y el gusto por la escenografía se hace presente en los jardines y prevalece la planificación de laberintos, se impone una nueva tendencia de romper con la tradicional sencillez geométrica del trazado medieval. Ahora el recorrido se retuerce en curvas fantasiosas y esta ornado con estatuas, vasos fuentes, símbolos alegóricos estatuas clásicas, etc, Por otra parte, el carácter místico del centro del laberinto va perdiendo importancia y es ocupado por un templete, un cenador con flores, una pequeña cúpula sobre columnas figuras alegóricas, etc. La religión va perdiendo peso y el racionalismo filosófico del siglo XVII y el pensamiento desacralizado ilustrado del siglo XVIII ocupara su espacio. Vuelve a surgir en este momento con gran fuerza un evento de interés por la Antigüedad grecolatina que se plasmara en la disposición de estatuas clásicas junto a setos parterres y fuentes de laberintos. (p. 31).

Entendemos que el camino es un laberinto con pasillos y encrucijadas regidos por un determinado código. Ello hace que su memoria se estimule: “Algo entiendo de laberintos; no en vano soy bisnieto de aquel Ts’ui Pên, que fue gobernador de Yunnan y que renunció al poder

temporal para escribir una novela (...) y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres.” (Borges, 1944).

Y se le ocurre que el laberinto es el universo porque es infinito y eterno.

Bajo los árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. (Borges J. L., 1944, p. 5)

El tiempo se hila en el laberinto clásico, medieval, barroco o manierista, el universo como un lugar físico se representa en las encrucijadas a tomar, parece ser lo rizomático lo que se constituye en formas del tiempo relativas a los personajes, la imagen más profunda del laberinto es el mito, un tópico junto con los espejos, el laberinto es un espejo simbolizado del universo de los caminos. “Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros.” (Borges J. L., 1944, p. 5).

El laberinto es una forma de estar en el mundo, es una preconfiguración de la mente respecto a lo otro, un diálogo con lo dual, es así mismo una escisión corporal y espiritual, un reflejo de lo sagrado y lo profano, es por esto que en cada época de la historia la imagen del laberinto se ha representado con un modelo de imagen distinto, el hombre establece una relación con la naturaleza el cosmos y el universo, el tiempo y el devenir, en el caso del cuento “*El Jardín de los senderos que se bifurcan*” el modelo enmarca en el devenir de la I Guerra Mundial un chino llamado Yu Tsun, catedrático de inglés, residente en Inglaterra, trabaja como espía para los alemanes. Su compañero Viktor Runeberg ha sido detenido por el capitán inglés Richard Madden. En la hora que le lleva de ventaja al capitán inglés, Yu Tsun intenta hacer dos cosas: comunicar a Berlín el nombre del parque inglés de artillería que amenazaba la posición alemana y redimir,

mediante un acto de valor, el honor de sus antepasados. Pasado y presente confluyen el acto heroico y traidor de un espía, la redención ante unos y el sacrificio frente a otros, las bifurcaciones son continuas.

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

A hora bien el mito busca establecer un lazo fundacional entre el mundo real y el sobrenatural, el profano con el sagrado, dando lugar así a un ámbito inaccesible del sobrenatural-sagrado mediante de la utilización de símbolos cuya referencia pertenece al ámbito inmediato del mundo real-profano. Es un acto de auto poiesis humana desde la interacción individuo contorno. A lo que el hombre lo integra como si fuera una única realidad. Los mitos legitiman y explican los principios centrales que conforman los sistemas de creencias sobre los que se construye una sociedad.

Se ha subrayado que el mito siempre posee su propia coherencia interna, es capaz de expresar igualmente niveles profundos de comprensión mediante procedimientos prerracionales, emotivos, simbólicos, estéticos y por lo tanto puede ser considerado un tipo de pensamiento autónomo, diferente y no comparable con el científico, es en sí una sabiduría poiético primordial del hombre primitivo en usar la fantasía como alegoría de la naturaleza en este sentido E. Cassirer en su *"Filosofía de las formas simbólicas"* (1925) nos habla de las diferentes formas de comprensión del mundo tienen en común el hecho de configurar la experiencia de acuerdo con una fuerza originaria constitutiva -no meramente reproductiva- por la que la simple presencia del fenómeno recibe una "significación" determinada, un contenido ideal peculiar. Tanto la ciencia,

como el mito o el arte, forman mundos de imágenes en los que no se "refleja" simplemente algo empíricamente dado, sino que más bien se "crea" algo con relación a un principio autónomo. No son diversas maneras de revelarse al espíritu algo real en sí mismo, sino los distintos caminos que sigue el espíritu en el proceso de objetivación, es decir, en su autorrevelación (Cassirer, 1923).

Por otro lado, el Mito es la primera expresión de la actividad cultural del hombre. Antes de que pueda elaborar un concepto o una palabra, forma a las "imágenes míticas" o metafóricas. El lenguaje y el mito están íntimamente relacionados, y en las primeras etapas de la cultura humana, su cooperación tan patente que resulta casi imposible separar al uno del otro, de manera que siempre que encontramos a un ser humano, lo hallamos en posesión de la facultad del lenguaje, y bajo la influencia de la función mitopoiética (Cassirer, 1944). Hasta el punto de que la "palabra mágica" es usada profusamente por el primitivo, en quien naturaleza y sociedad forman un único todo en el que se halla inmerso.

¿Para qué el mito? El mito es necesario en la conciencia cultural, asegurando la coherencia simbólica de un grupo. Lo natural siempre será interpretado. El pensamiento consiste en una necesidad simbólica de la conciencia colectiva asumida por los individuos en una adhesión a la creencia. (Lorite, 1982).

El Profesor José Lorite Mena (1986) nos presenta como material de trabajo y bajo el título "*El animal paradójico. Fundamentos de Antropología filosófica*", en el capítulo 4, la Justificación del sistema mito y legitimación nos habla de unos procesos interpretativos:

...proceso anthropos-genésico, es decir, en el estudio del proceso de integración progresiva de los diferentes niveles de imperativos que constituyen la unidad del hecho humano. Proceso de integración progresiva en el cual y a través del cual el hombre se ha hecho a sí mismo y ha creado un mundo (un ethos sometido continuamente a la aleatoriedad del error. En el tratamiento del problema se evitan dos posiciones extremas: al olvidar que la creación del

espacio simbólico, como rasgo específico humano, tiene un condicionamiento fundamental de orden biológico, y desconocer que el universo simbólico es inseparable de una práctica codificadora de lo posible propiamente humana. Doble reconocimiento que obliga al Autor a darle toda la importancia a la base biológica del hecho humano y a su evolución, lo mismo que a la influencia del poder regulador de la esfera sociocultural; considerados, ambos, como dos dimensiones esenciales del proceso antropogénico. Toda reducción de la especificidad de éste a sus condicionantes biológicos está afectada de un reduccionismo de corte naturalista. Más allá de este reduccionismo, bastante frecuente en estudios hechos por científicos, sin formulación filosófica, habría que tener presente que la naturaleza-cultural del hombre no es una yuxtaposición de estructuras sino un orden de coherencia estratégico, una lógica que evoluciona al ritmo de la constitución del mundo humano. (p. 509).

Así mismo Lorite (1986) nos argumenta que la ritualización en lo humano va acompañada de un fenómeno de institucionalización, que ya se insinúa en los ritos animales, y a través del cual el hombre fija "bloques de experiencia", en una dinámica que le permite recuperar la seguridad perdida con la liberación de las señales y la irrupción del error. La institucionalización viene a reemplazar la codificación orgánica del comportamiento. Esta no-codificación de su comportamiento lo abre a "lo posible" y es condición de posibilidad de la cultura. Los ritos permiten "la instauración de un orden mundano, la articulación fundaría de unas tácticas interpretativas que canalizan las relaciones hombre-cosas". Fijan -en una palabra- unos parámetros de normalidad. Posteriormente, surge en el proceso antropogénico una elaboración "teórica" sobre las condiciones de posibilidad de la institución y con ello las leyendas y los mitos, como medios de codificación de lo posible-real. Cada uno de estos factores mencionados corresponden a momentos diferentes de evolución de la conciencia colectiva. (p. 367).

Existen pues unas mitologías primordiales, llevadas según Borges a unas metáforas esenciales, ontológicas; tiempo, sueño creación, guerra. Borges configura esta interpretación de

la filosofía antropológica del mito a través de estructuras literarias que desde la fantasía dan sentido a formas que llamamos realidad.

5.1.3 Teoría de la imagen

Un aporte común que se hace desde la antropología de la imagen preguntarse por el significado de las imágenes en la evolución del ser humano. Al considerarlo un ser simbólico, no resulta exagerado entonces decir que la simbolización y el comportamiento simbólico pueden ser vistos como el paso decisivo en la evolución del ser humano. Para sostener dicha idea, que nombra "evolucionismo estético", el autor como Klaus Sachs-Hombach citado por Linda Báez Rubí (2010) se propone ofrecer al lector una descripción y una explicación del origen y el desarrollo de los prejuicios y las preferencias estéticos en el marco de un modelo genético. Con ello aclara que no pretende reducir la estética a la biología evolucionista; sin embargo, es necesario tener en cuenta que el ser humano, como todos los seres vivos, es resultado de una selección natural. Por tanto, se deben buscar los comienzos y las condiciones de todas sus características en lo más profundo de su historia originaria. Y, al hacer esto, saltan a la vista automáticamente las relaciones entre la biología, las ciencias sociales y las culturales.

Otra visión y aporte es el de la significación teórica de las imágenes que existen para ser contempladas es el resultado de un hacer intelectual. Así mismo los antiguos griegos, una visión clásica, definen la imagen como semejanza o aparición, Mimesis, copia. Los latinos como Imagio como Imitatio, los hebreos como tzelem, sombra. Para Moliner (2007), la categoría Imagen (Del lat. imāgo, -inis.) significa representar, a través de una pintura o escultura o dibujo, es la figuración de un objeto en la retina del ojo o en una placa fotográfica. (Moliner, 2007, p. 1602).

En algunos casos su significación se extiende al “empleo de una palabra o expresión para sugerir una cosa con la que el significado de esa palabra o expresión tiene alguna relación, metafórica, símil, o tropo”, es decir imágenes sensibles. Las imágenes como Imagino, imaginar, no están en el nuevo logos, el valor del texto escrito se empodera en la palabra, en lo enunciado, es decir una representación intelectual como casi único vehículo donde se valida la realidad misma. La representación sensible evoca la forma, no están dado imaginar para todos, solo para aquellos que les rodea una dimensión estética. Aunque ésta forma de representación existe en todas las culturas en algunas pueden ser representadas e igualmente de los jeroglíficos, lo pictográfica o la ideográfica, etcétera.

Por otro lado, el fenómeno de la imagen ha sido estudiado por muchas y muy diversas disciplinas científicas: la antropología, la teoría de la comunicación, la historia del arte, y tantas otras. Sin embargo, una de las características que definen esta aproximación científica a la imagen es la utilización de metodologías no específicas, lo que ha ocasionado un reduccionismo conceptual impidiendo un desarrollo teórico de las ciencias de la imagen.(p. 35).

Un libro como “introducción a la teoría de la imagen” de Villafañe (2011) trata de establecer los fundamentos básicos de lo que puede ser una metodología en el estudio de la imagen, utilizando para ello categorías específicamente icónicas y atendiendo fundamentalmente a los dos procesos generales inherentes a la naturaleza de la imagen: la percepción y la representación. El primero de ellos por ser el responsable de todas las operaciones de selección de la realidad que implica la imagen, y, el segundo, como manifestación icónica de dicha selección. La formulación de una Teoría de la Imagen resulta imprescindible, además, para llevar a cabo una práctica de análisis icónico basada exclusivamente en aquellos hechos que la diferencian de otras formas de comunicación (literatura, música, etc.). En este sentido, en el libro se ofrece al lector un método de análisis que sólo utiliza aquellas variables que previamente han sido definidas por la Teoría de la Imagen. Esta obra pretende ser una aportación a lo que podría denominarse una Teoría General

de la Imagen, que defina los fundamentos y principios que rigen la Comunicación Visual, y que, hoy por hoy, aún no existe ni en nuestro país ni en el resto del mundo occidental.

En “Retórica de la Imagen” un artículo seminal de Roland Barthes que propone una manera de análisis de las imágenes que pueda dar razón de los significados. Se pregunta: “¿Puede acaso la representación analógica (la copia) producir verdaderos sistemas de signos y no sólo simples aglutinaciones de símbolos? ¿Puede concebirse un código analógico y no meramente digital?” Los lingüistas no consideran que las imágenes puedan constituir un lenguaje porque no tienen una doble articulación (unidades digitales -fonemas- que se integran para crear signos). Otros opinan que las imágenes son demasiado ricas como para poder describirse como sistemas de signos (Barthes, 1964, p. 7).

¿De qué modo la imagen adquiere sentido? Barthes analiza la imagen publicitaria por considerar que la significación es sin duda intencional y por lo tanto están formados con vistas a la mejor lectura posible. Barthes identifica tres mensajes, primero el Mensaje Lingüístico “La imagen entrega de inmediato su primer mensaje cuya sustancia es lingüística; sus soportes son la leyenda marginal y las etiquetas insertadas en la naturalidad de la escena. “Para ser descifrado no requiere más conocimientos que el de la escritura.” Combate “el terror de los signos inciertos” “Ayuda a identificar pura y simplemente los elementos de la escena y la escena misma.” El segundo, el Mensaje Denotado, constituye un mensaje privativo, constituido por lo que queda en la imagen cuando se borran (mentalmente) los signos de connotación. Es también un mensaje suficiente pues tiene por lo menos un sentido a nivel de la identificación de la escena representada.” “Despojada utópicamente de sus connotaciones, la imagen se volvería radicalmente objetiva, es decir, en resumidas cuentas, inocente. El tercero el Mensaje Connotado, Barthes le llama al tercer mensaje “simbólico”, “cultural” o “connotado”. Los signos provienen de un código cultural. El número de lecturas de una misma lexía varía según los individuos. La retórica de la imagen (clasificación de sus connotadores) es específica en la medida en que está sometida a las exigencias físicas de la visión, pero general en la medida en

que las “figuras” no son nunca más que relaciones formales de elementos. (Barthes, 1964, p. 5)

Si bien esta retórica no puede constituirse más que a partir de un inventario bastante basto, puede, sin embargo, preverse desde ahora que encontraremos en ella alguna de las figuras ya señaladas por los antiguos y los clásicos (como la metáfora, alegoría y el símbolo).

Por otro lado un texto sin duda trascendente en la nueva conceptualización de la imagen y que tiene mucha relevancia en la construcción de nuevos paradigmas de pensamiento es *“Teoría de la imagen”* de W. J. T. Mitchell de 1999 traducido por , Yaiza Hernández Velázquez. Este entendiendo la historia de la filosofía según Vélez (2013), al comentar de manera resumida el texto de Mitchell que como sucesivos cambios o giros del objeto de conocimiento (recordemos el giro copernicano de Kant) Rorty pasa desde las cosas en la filosofía antigua y medieval por las ideas, preocupación del siglo diecisiete al diecinueve desembocando en las palabras, importantes para la “escena filosófica ilustrada contemporánea”. El giro pictorial aparece en Mitchell para designar un conjunto de cambios y transformaciones que está experimentando la sociedad, las ciencias humanas y la cultura pública. De esta idea ya se encuentran antecedentes en Pierce y Goodman quienes no parten de la premisa del lenguaje como paradigma del significado, en Derrida con La gramatología girando el modelo monocéntrico del lenguaje llamando la atención de las huellas visibles y materiales del lenguaje, en la escuela de Frankfurt o en la ejecución filosófica del giro pictorial en el pensamiento de Wittgenstein. (Mitchell, 1999).

Es en este sentido que Vélez (2013) nos habla de defender lo hablado frente a lo visual, es una muestra de la operación del giro pictórico, movilizando paradigmas y esquemas de representación. “Lo que da sentido al giro pictorial no es que tengamos una forma convincente de hablar de la representación visual que dicte los términos de la teoría cultural, sino que las imágenes constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran

variedad de campos de investigación intelectual” La multiplicidad de las imágenes, su mensaje, se estructura como un modelo hasta el punto de constituir el “objeto de su propia ciencia” es lo que Panofsky llamó iconología.

Esta dicotomía Palabra/Imagen rastreada por el informe, es el punto de partida de Mitchell (1999) quien tiene la convicción “de que las tensiones entre las representaciones visuales y las verbales no pueden desligarse de las luchas que tienen lugar en la política cultural y la cultura política.” Palabra/Imagen es una forma amplia de nombrar dos tipos de representación que abarca dimensiones más allá de la mera apariencia; no se trata de un enfrentamiento televisión/libro, es el análisis de su aparición dentro de los medios como entre ellos “pudiendo cambiar a lo largo del tiempo, a medida que cambian los modos de representación y las culturas” por ello, para entender las interacciones entre las representaciones visuales y verbales resulta determinante preguntarse, ¿cómo son las imágenes, qué son, cuál es su relación con el lenguaje? La interacción de estas y su relación con intereses como el poder o la axiología, da paso a una afirmación que rebate gestos purificadores de las artes: “todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes <puramente> visuales o verbales” Las imágenes son creaciones humanas, pero debido a su gran influencia mediática parecen por fuera del control de “alguien”, convirtiéndose en dispositivos que rigen la vida de los sujetos. El poder que tienen las imágenes, además de su función pedagógica, posibilita su estudio, su teorización, ya que es diferente dar imagen a la teoría a desarrollar una teoría de la imagen. Mitchell citado por Vélez (2013).

Otro autor relevante y tal vez el guía central de interpretación metodológica de este texto es Gilbert Durand, (1964) quien desde su teoría del símbolo se presenta como heredero de la antropología de Ernst Cassirer y de la poética de Gastón Bachelard; Durand sistematiza los trazos fundamentales de lo que se conoce hoy en día como una ciencia del imaginario.

Respecto a esto Blanca Solares Altamirano (2010) en su artículo titulado “*Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico*”, nos habla del imaginario,

esencialmente identificado en su concepción con el mito, el arte y el pensamiento religioso de las sociedades tradicionales, constituye, de acuerdo con su pensamiento, el sustrato básico de la vida mental que, lejos de agotarse en la producción de conceptos o en la mera praxis instrumental, alude a una dimensión del *anthropos* a partir de la cual el hombre elabora su interpretación del mundo y organiza el conjunto de su cultura. A partir de una revalorización de la imagen simbólica como fuente de conocimiento, Durand enfrenta a las “hermenéuticas reductivas” de la cultura. Por un lado, a la psicología freudiana y, por otro, a la sociología y a la lingüística. En lugar del “trípode epistemológico” de nuestra modernidad (positivismo, etnocentrismo y logo centrismo) que asfixia al *homo sapiens*, el antropólogo francés inscribe la producción imaginaria en lo que sería quizá el aporte más significativo de su teorización, la noción de “trayecto antropológico”: el imaginario de una cultura no se produce de manera anárquica sino que sus imágenes, suscitadas en un plano neuro-biológico y afectivo, nacen de un incesante intercambio entre las “pulsiones subjetivas y asimiladoras” y las “intimaciones objetivas que emanan del medio social y cósmico”. (p.37).

Es en este sentido que los trabajos de Gilbert Durand reformulan los métodos académicos de investigación, entre ellos, y en primer lugar, la tradicional división del trabajo en áreas de especialización y disciplinas. Según Solares (2010) este modelo logocéntrico de análisis disciplinario de la realidad, prevaleciente en las universidades al modo de murallas dogmáticas de especialización, no responde a la complejidad del fenómeno que se analiza: el *anthropos*. Sería necesaria una “transmutación de los valores epistémicos”. La ciencia humana tendría que regularse según el conocimiento tradicional del hombre sobre sí mismo: siempre semejante y configurándose de manera diversa. Al orientarse por los señalamientos de la hermenéutica simbólica, específicamente en lo relativo al estudio de los mitos y símbolos del pensamiento antiguo, se puede señalar lo siguiente: a) las mismas preocupaciones que aquejaban al hombre antiguo siguen atormentando al contemporáneo. En el México antiguo,

por ejemplo, el hombre se situaba en el centro del mundo y suponía, porque lo constataba a cada momento, que el universo guardaba un sentido recóndito, existencial.

La cultura (cultus, cultivo) siempre ha sido en su dimensión simbólica el resguardo y elaboración de esas imágenes primordiales o de sentido y, a veces también, de su control y tergiversación. En realidad, sólo una cultura como la nuestra desvaloriza la imagen al mismo tiempo que, sin advertirlo, ha pasado a depender de su poder. Frente al pensamiento antiguo, fundado sobre todo en imágenes, la cultura moderna actúa por saturación política y comercial de la imagen que, finalmente, ha dejado de hablar por sí misma, G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, citado por Solares (2010)

Una de las primeras imágenes actuales del laberinto está directamente relacionada con los jardines, además del espacio físico y símbolo (religioso, cultural, meta-histórico) es, fundamentalmente, un escenario en términos semánticos, un conjunto ordenado, un entramado de mitemas (en sentido Durantiano) que presenta una semántica compleja y ambigua a los ojos del observador contemporáneo cuando mira los laberintos antiguos, y una paradoja cuando la factura de estos es contemporánea. En cierto modo, el laberinto es una metáfora civilizatoria construida sobre esquemas probablemente muy simples (esto es, básico) de significado religioso o pre-religioso e, incluso, quizás práctico reconstituidos en una reflexión civilizatoria con carácter semántico absoluto. En este sentido la conceptualización se hace más interesante y profunda ya que:

La idea de laberinto, como derivación de la palabra griega lábrys, arranca como consecuencia de las excavaciones realizadas por arqueólogos ingleses a finales del siglo XIX en Creta, donde encontraron el signo de la doble hacha (lábrys) en el palacio de Cnossos, La palabra Labrys está relacionada a la misma raíz del latino labus, que significa labios y conecta el hacha en dos fases directamente al genital femenino. La Casa del Labrys, es literalmente el santuario que

incluye el icono del poder creativo de la mujer. El laberinto es el cuerpo de la Diosa, el centro de él es su útero. (Fornieles, 2015).

Podemos interpretar entonces que la primera imagen asociada al laberinto es un hacha doble, es decir, lo dual, la dualidad, el espejo, femenina, la primera imagen hará referencia visual a la imagen doble, una simbología, el espejo metafórico que se representa una dadora de vida, una transición, que mediante su recorrido se va transformando en vida o muerte. “*El diccionario de Símbolos*” de Cirlot nos cuenta que la toda duplicación concierne al binario, a la dualidad, a la contraposición y el equilibrio activo de fuerzas. Las imágenes dobles, o la duplicación simétrica de formas o figuras simbolizan esa exacta situación. Pero la duplicación realizada sobre un eje horizontal, en la que una figura superior repite invertida una inferior, tiene un sentido más intenso que deriva del simbolismo del nivel. Las principales formas de la imagen en los textos son una forma de pensamiento y, por lo tanto, tiene una equivalencia ideológica inteligible. Esto nos conduce a la intuición del mundo como vasto repertorio de signos que esperan ser «leídos». (Cirlot, 1982, p. 340).

Identificar las principales imágenes laberínticas del “*Jardín del sendero que se bifurcan*”, es totalmente necesario para decodificar las significaciones profundas en el texto de Borges, lo primero que hay que entender es que es un laberinto manierista, es decir tiene una estructura arbórea, al final de un corredor encontraremos una bifurcación, lo segundo es ignoto, bifurcado y bidireccional. Esto quiere decir que la imagen es doble, las opciones duales y los significados opuestos y complementarios serán el insumo de la significación del texto, en las palabras de Octavio Paz, el laberinto es dual, el símbolo y la metáfora son esenciales en la estructuración de sentidos: “La imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero. Al enunciar la identidad de los contrarios, atenta contra los fundamentos de nuestro pensar. Por tanto, la realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad. El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser. Su reino no es el del ser, sino el del “imposible verosímil” de Aristóteles”. (Paz, 1972, p. 98).

En esta misma línea argumentativa el premio Nobel mexicano nos conceptualiza sobre la imagen:

Si el mundo, como imagen, se desvanece, una nueva realidad cubre a toda la tierra. La técnica es una realidad tan poderosamente real —visible, palpable, audible, ubicua— que la verdadera realidad ha dejado de ser natural o sobrenatural: la industria es nuestro paisaje, nuestro cielo y nuestro infierno. Un templo maya, una catedral medieval o un palacio barroco eran algo más que monumentos: puntos sensibles del espacio y el tiempo, observatorios privilegiados desde los cuales el hombre podía contemplar el mundo y el trasmundo como un todo. (Paz, 1972, p. 99).

En este sentido Paz (1972) nos describe lo que entiende por la imagen poética, como otredad, como pérdida de la imagen del mundo, y la fragmentación de la metáfora:

La imagen poética es la otredad. El fenómeno moderno de la incomunicación no depende tanto de la pluralidad de sujetos cuanto de la desaparición del tú como elemento constitutivo de cada conciencia. No hablamos con los otros porque no podemos hablar con nosotros mismos. Pero la multiplicación cancerosa del yo no es el origen, sino el resultado de la pérdida de la imagen del mundo. Al sentirse solo en el mundo, el hombre antiguo descubría su propio yo y, así, el de los otros. Hoy no estamos solos en el mundo: no hay mundo. Cada sitio es el mismo sitio y ninguna parte está en todas partes. La conversión del yo en tú —imagen que comprende todas las imágenes poéticas— no puede realizarse si antes el mundo no reaparece. La imaginación poética no es invención sino descubrimiento de la presencia. Descubrir la imagen del mundo en lo que emerge como fragmento y dispersión, percibir en lo uno lo otro, será devolverle al lenguaje su virtud metafórica: darles presencia a los otros. La poesía: búsqueda de los otros, descubrimiento de la otredad. (Paz, 1972, p.103).

Paz dentro de su descripción argumentativa nos describe que la poesía, concebida por Mallarmé como la única posibilidad de identificación del lenguaje con lo absoluto, de ser el absoluto, se

niega a sí misma cada vez que se realiza en un poema (ningún acto, inclusive un acto puro e hipotético: sin autor, tiempo ni lugar, abolirá el azar) —salvo si el poema es simultáneamente crítico de esa tentativa. (Paz, 1977).

Para Kristeva en el libro *“El lenguaje ese desconocido”* (1988), desde el inicio del texto pone en primer plano el tema central de la reflexión de su argumento: “De modo que, para aprehender el lenguaje, tendríamos que seguir la huella del pensamiento que, en el transcurso del tiempo, e incluso antes de la constitución de la lingüística en cuanto que ciencia particular, ha ido esbozando las distintas visiones del lenguaje. La pregunta: ¿qué es el lenguaje?, podría y debería ser sustituida por otra: ¿Cómo ha podido ser pensado el lenguaje?” (Kristeva, 1988, p.5).

Y responde de diferente manera y considera el lenguaje en función de los moldes que la constituyen” agregaría yo moldes históricos, regímenes escópicos con los cuales vemos e imaginamos la realidad. Ya de plano en el texto se nos presenta el tema central a través de “La pregunta: “¿Qué es el lenguaje?”, podría y debería ser sustituida por otra: “¿Cómo ha podido ser pensado el lenguaje?” Si planteamos así el problema, nos negaremos a buscar una supuesta “esencia” del lenguaje y presentaremos la praxis lingüística mediante el proceso que la acompañó: la reflexión que ha suscitado, la representación que se ha ido haciendo de aquella”. (Kristeva, 1988, p.5).

Y su problemática central “El hombre como lenguaje, el lenguaje en vez del hombre, esto podría ser el gesto desmitificador por excelencia, que introduciría la ciencia en la zona compleja imprecisa de lo humano, ahí donde se suelen instalar las ideologías y las religiones.” (Kristeva, 1988, p. 6).

Kristeva nos lleva, paso a paso por el centro del análisis será entonces en lenguaje y como este constituye nuevos sistemas de referencia para el análisis formal. “Del mito a la literatura oral, del folklore y de la épica a la novela realista y a la poesía moderna, el lenguaje literario ofrece una diversidad cuyos géneros estudia la ciencia literaria si bien no deja por ello de estar vinculado por

una sola y misma característica que lo diferencia del lenguaje de la comunicación sencilla.”(Kristeva, 1988, p.259).

Una visión histórica clara en la función del lenguaje es darle una característica temporal a “cada época o cada civilización, conforme al conjunto de sus conocimientos, de sus creencias y de su ideología, responde de diferente manera y considera el lenguaje en función de los moldes que la constituyen”. (Kristeva, 1988, p. 260).

Lo cual significa que el lenguaje es la única forma de ser del pensamiento y, al mismo tiempo, su realidad y su realización. Al margen de que el discurso mudo incluso el «pensamiento» mudo recurre en su laberinto a la red del lenguaje y no podría ser sin ello, parece imposible, hoy en día, sin abandonar el terreno del materialismo, afirmar la existencia de un pensamiento extralingüístico. Cualquier intento para reducir la esfera de la función poética a la poesía, o para confinarla poesía a la función poética no conduciría más que a una excesiva y engañosa simplificación. La función poética no es la única función del arte del lenguaje, sino la función dominante de aquél, y determinante, mientras que las demás actividades verbales desempeñan tan sólo un papel subsidiario, accesorio. Tal función que pone en evidencia el lado palpable de los signos profundiza por eso mismo la dicotomía fundamental de los signos y de los objetos. Por lo cual, al tratar de la función poética, la lingüística no puede limitarse al terreno de la “poesía”. Es obvio que la «función poética» del lenguaje no caracteriza a un solo tipo de discurso, por ejemplo, la poesía o la literatura. Todo ejercicio de lenguaje, aparte de la poesía puede dar lugar a dicha función. (Kristeva, 1988).

Dicho de otro modo, el lenguaje de la comunicación directa descrito por la lingüística aparece cada vez más como uno de los sistemas significantes que se producen y se practican en tanto que lenguaje —palabra que deberíamos escribir, de ahora en adelante, en plural. Por otra parte, varios sistemas significantes parecen poder existir sin construirse necesariamente con la ayuda de la lengua o a partir de su modelo. Así, por ejemplo, la gestualidad, las diversas señales visuales, y hasta la imagen, la fotografía, el cine y la pintura, son tantos otros lenguajes en la

medida en que transmiten un mensaje entre un sujeto y un destinatario, sirviéndose de un código específico sin que por ello obedezcan a las reglas de construcción del lenguaje verbal codificado por la gramática.

Al abordar los problemas del lenguaje literario o del lenguaje poético, indicamos que, considerado como un sistema significante distinto de la lengua en la que se produce, sistema cuyos elementos específicos han de ser aislados y cuyas leyes concretas de su articulación han de ser definidas, se constituye como el objeto de una parte de la ciencia de los signos, la semiótica literaria.

Por otro lado el texto “*La imaginación simbólica*” (1987) Gilbert Durand, el autor desde su modelo de pensamiento respecto a la imagen entiende que el símbolo es una manera de representación indirecta del mundo que tiene la conciencia a través de una imagen. Si bien es verdad que el símbolo es una categoría abarcada por el concepto de signo, el signo del símbolo (la imagen) muestra una inadecuación extrema respecto a la cosa (o significado) representado. No obstante, eso no quiere decir que el símbolo no apunte a una cosa, sino que la cosa que representa: “[...] remite a abstracciones, es especial a cualidades espirituales o morales que es difícil presentar en carne y hueso. Así pues, distingue tres tipos de signo: 1) los arbitrarios (puramente indicativos) 2) los alegóricos (que representan a una realidad significada difícil de representar), 3) la imaginación simbólica (cuando el significado es imposible de representar y sólo se refiere a un sentido como una epifanía, es decir, aparición de lo inefable por el significante y en él significante y en él. En consecuencia, tras breve reflexión, Durand enuncia su definición de símbolo: “signo que remite a un significado inefable e invisible, y por eso debe encarnar concretamente esta adecuación que se le evade, y hacerlo mediante el juego de las redundancias míticas, rituales, iconográficas, que corrigen y completan inagotablemente la inadecuación” (Durand, *La imaginación simbólica*, 1987).

Es por esto por lo que para Durand (2000) , las dos disciplinas (la etnología y la patología psicológica) han centrado su atención en los símbolos mediante una comparación entre las imágenes que los enfermos mentales y los primitivos realizaban y el sentido de dichas imágenes, así pues, se requería de una hermenéutica. Sin embargo, para Durand, muchas de las hermenéuticas surgidas en estas disciplinas, son reductivas, ya que reducen lo simbolizado a un sistema intelectual en boga y pierden de vista el misterio. En otras palabras, pretenden reducir el símbolo a signo.

Ahora bien, hay un segundo tipo de hermenéuticas del símbolo, según Durand, (2000), las que son instaurativas, ya que al parecer éstas conciben al símbolo como la base misma del conocimiento o del funcionamiento psíquico. Entre este grupo está la hermenéutica de 1) la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer, asumiendo que en la pregnancia simbólica del pensamiento siempre el sentido se impone a los objetos; 2) la filosofía de Gaston Bachelard, quien comprendió que la superación de la iconoclastia sólo podría realizarse por medio del sometimiento a lo onírico junto con la meditación y la crítica científica; 3) el psicoanálisis jungiano, que en la exaltación arquetípica del símbolo nos proporciona su “sentido”, y no su reducción, a una libido sexual, biológica y a sus incidentes biográficos [...] El símbolo es, pues, mediación, ya que es equilibrio que esclarece la libido inconsciente por medio del “sentido” consiente que le da, pero que recarga la conciencia con la energía psíquica que transporta la imagen. El símbolo es mediador y al mismo tiempo constitutivo de la personalidad por el proceso de individualización.

Es por esto por lo que el reto de la imaginación simbólica y todo este discurso del símbolo (simbólica), según Durand, se confunde con la marcha de la cultura humana. Como se le asigna un papel de trayecto, también a futuro le asigna un rol, no como un fin al que inevitablemente tenderá, sino como un reto, al cual se tiene que enfrentar: el un humanismo abierto, que es interdisciplinario, multidimensional, vital y que medie entre la Esperanza de los hombres y su condición temporal. Este humanismo se enfrenta a una sociedad científica e iconoclasta. Como medio para alcanzar dicho humanismo, Durand sugiere dos vías de combate. La primera es la

práctica de un intenso activismo cultural (ya que los medios de comunicación han permitido confrontar a las culturas y hacer una enumeración total de temas, iconos e imágenes en un Museo Imaginario). La segunda es una pedagogía de los símbolos: Así como la psiquiatría aplicada una terapéutica de vuelta al equilibrio simbólico, se podría concebir entonces que la pedagogía –deliberadamente centrada en la dinámica de los símbolos- se transformase en una verdadera sociatría, que dosifica en forma muy precisa para una determinada sociedad los conjuntos y estructuras de imágenes que exige por su dinamismo evolutivo. En un siglo de aceleración técnica, una pedagogía táctica de lo imaginario parece más urgente que en el lento desarrollo de la sociedad neolítica, donde el equilibrio se lograba por sí solo, al ritmo lento de las generaciones se lograba por sí sólo, al ritmo lento de las generaciones. (Durand, Introducción al vocabulario del simbolismo, 1987, p. 6).

6. Propuesta Metodológica

Esta investigación obedece al paradigma cualitativo, “desde la significación de los datos” (Tamayo y Tamayo, 2003) con una orientación hermenéutica ya que el énfasis será enfocado desde el lector, con base en el modelo fenomenológico de Gilbert Durand y el modelo retórico de Barthes. Es en este sentido que daremos significación a la relación de los hechos simbólicos y figuras poéticas y estructurales en el cuento el “*Jardín de los senderos que se bifurcan*”, esto a través del análisis de la metáfora, alegoría y el símbolo en la narrativa del cuento, e interpretar la categoría central del texto, a saber el laberinto y sus simbologías; el tiempo y la dualidad y la muerte como elementos transversales en el quehacer literario de Borges. Abordaremos las posibles realidades dadas en la simbología del cuento, más específicamente en el laberinto. ¿Cuál es la relación metafórica del texto y la realidad, de los multiversos?, la trasgresión de los nacionalismos, una realidad holística mostrada desde el estilo borgiano, más como el tema de la guerra que como pesadilla, sobre todo la “Gran guerra”. Exploraremos el

concepto de Laberinto, como un hecho arquitectónico y como un elemento simbólico metafórico que se representa fundiéndose en la condición humana, trasgresora, cambiante y ensimismada en sus más remotos miedos. Abordaremos categorías tales como el laberinto, y las dualidades a través de las imágenes metafóricas duales. Como se han transformado el laberinto mítico al laberinto físico y simbólico y alegórico, y su capacidad de relacionarse y actuar sobre narrativas literarias y sociales. El punto central radicará en describir el laberinto como motivo metafórico constante para contar las escenas oscilantes que el hombre ha interiorizado, desde los procesos complejos de interpretación, analizando el laberinto en el cuento y las imágenes alegóricas que puedan existir en el cuento *El Jardín de los senderos que se bifurcan*.

7. CAPÍTULO 2. RESULTADOS

7.1. Poética, principales imágenes laberínticas

La principal imagen en “*El jardín de los senderos que se bifurcan*” es la del tiempo una especie de libro sagrado donde se contenga todos los secretos, en varios textos se conceptualiza que la principal característica es el tiempo bifurcado, los multiversos lo posible por eso es sinuosos, ya que tiene recodos, curvas y ondulaciones irregulares y en distintos sentidos, el “sinuoso laberinto” es donde el tiempo no es unidireccional.

—Un laberinto de símbolos—corrigió—. Un invisible laberinto de tiempo. A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano. Al cabo de más de cien años, los pormenores son irrecuperables, pero no es difícil conjeturar lo que sucedió. Ts'ui Pên diría una

vez: Me retiro a escribir un libro. Y otra: Me retiro a construir un laberinto. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto (Borges J. L., 1944, p. 7).

Cómo puede existir un libro sagrado, un laberinto hecho de tiempo, cómo encontrar lo bifurcado, lo binario, lo occidente y oriente en un espacio y lugar, el mismo texto nos habla de esas dualidades continuas.

—Antes de exhumar esta carta, yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente. Recordé también esa noche que está en el centro de *Las 1001 Noches*, cuando la reina Sherezade (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de Las 1001 Noches, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito. (Borges J. L., 1944, p. 7).

Para Borges el laberinto simboliza el tiempo, pero no el tiempo lineal sino un multiverso que se ha descrito en obras y en libros sapiensales, (*Anales de Tácito*¹, *Hung Lu Meng*²) por eso aborta el abismal problema del tiempo:

Me detuve, como es natural, en la frase: Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan. Casi en el acto comprendí; el jardín de los senderos que se bifurcan

¹ Los Annales fueron la obra final de Tácito. Escribió al menos 16 libros, pero los libros 7–10 se perdieron así como también parte de los libros 5, 6, 11 y 16. El libro 6 acaba con la muerte de Tiberio y los libros desde el 7 al 12 cubrían presumiblemente los reinados de Calígula y Claudio.

² Hongloumeng compuesto por Cao Xueqin, es una de las cuatro grandes novelas clásicas de China. Fue escrito en algún momento a mediados del siglo XVIII durante la dinastía Qing. Considerada durante mucho tiempo una obra maestra de la literatura china, la novela es generalmente reconocida como uno de los pináculos de la ficción china.

era la novela caótica; la frase varios porvenires (no a todos) me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio (Borges J. L., *Ficciones*, 1944, p. 8).

El tiempo bifurcado hacia un antes y un después, hacia un ser y un no-ser, la sinuosidad está en la bifurcación, en las alternativas y la simultaneidad.

La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta— simultáneamente—por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también, proliferan y se bifurcan. (Borges J. L., 1944, p. 8).

Por otro lado la posibilidad de que el tiempo sea representado por estructuras ramificadas, rizomáticas. La relación es clara, entre símbolo-laberinto-tiempo. El laberinto como arquitectura en la ciudad.

Bajo árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo. (Borges J. L., *Ficciones*, 1944, p. 8).

En el texto, la única referencia que hacen a la simetría de los jardines es aquí, la simetría está asociada a lo femenino y a los elementos fundacionales de los primeros laberintos, la dualidad, la simetría, a una proyección dual niñez -adulthood.

En la ventana estaban los tejados de siempre y el sol nublado de las seis. Me pareció increíble que ese día sin premoniciones ni símbolos fuera el de mi muerte implacable. A pesar de mi padre muerto, a pesar de haber sido un niño en un simétrico jardín de Hai Feng

La representación de la multiplicidad, en los pasajes, jardines, arboles, laberintos, son coexistencias analógicas del rizoma como tiempo.

Les arrojé una moneda (la última), bajé unos escalones de piedra y entré en el solitario camino. Éste, lentamente, bajaba. Era de tierra elemental, arriba se confundían las ramas, la luna baja y circular parecía acompañarme. El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos (Borges J. L., *Ficciones*, 1944).

Por otro lado Borges sugiere en el cuento que el tiempo se puede fracturar, que existen libros bibliotecas infinitas, interpretación es infinita, el universo que otros llaman Biblioteca se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, si bien es cierto Borges en el texto no lo nombra tácitamente, pero nos da a entender que existen textos tales como *el I-Ching*, *La Cábalas*, *Hong Lou Meng*.

Algo entiendo de laberintos: nos describe Borges, través de su personaje principal el Doctor y sinólogo Yu Tsun, no en vano soy bisnieto de aquel Ts'ui Pên, que fue gobernador de Yunnan y que renunció al poder temporal para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el *Hong Lou Meng* y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres. (Borges J. L., *Ficciones*, 1944). Cuando se toma lo falso por verdadero, lo verdadero se torna falso; cuando de la nada nace el ser, el ser permanece en la nada". Esta es la inscripción que figura en el arco que da acceso a la Tierra de la Ilusión y el Gran Vacío, y que sirve de advertencia a Jia Baoyu, de "Sueño en el Pabellón Rojo" (*Hong Lou Meng*,) o, como la bautizó Jorge Luis Borges, "la novela más famosa de los casi tres milenios de literatura china".

Parafraseando a Borges en este sentido el acto de la poética encierra tantos significados como lectores, o como visones, o como formas de escuchar describir o simbolizar el mudo, Borges nos ejemplifica esto al describir la escritura sagrada como algo que encierra un número infinito de sentidos y la comparó con el plumaje tornasolado del pavo real. Siglos después un cabalista español dijo que Dios hizo la Escritura para cada uno de los hombres de Israel y por consiguiente hay tantas Biblias como lectores de la Biblia. (Borges, 1977).

La sorpresa me vino porque el esoterismo es despreciado por muchos científicos y literatos, ya que lo consideran charlatanería y propio de ignorantes; una contradicción a ese pensamiento es que Borges y Jung estén juntos en esta edición argentina, publicada por Editorial Hermes en (1960). La participación de Borges fue a petición de Vogelmann con los versos que tituló: “Poema para la versión del *I Ching de Richard Wilhelm*” y habla de lo irremediable que es el pasado pero también de lo inevitable del futuro, considerando que en el presente somos ya lo que fuimos y lo que seremos para después llegar a la inevitable fatalidad, dice así:

El porvenir es tan irrevocable/ Como el rígido ayer. No hay una cosa/ Que no sea una letra silenciosa/ De la eterna escritura indescifrable/ Cuyo libro es el tiempo. Quien se aleja de su casa ya ha vuelto./Nuestra vida/ es la senda futura y recorrida./ El rigor ha tejido la madeja./ No te arredres. La ergástula es oscura,/ La firme trama es de incesante hierro,/ Pero en algún recodo de tu encierro/ Puede haber una luz, una hendidura./ El camino es fatal como la flecha./ Pero en las grietas está Dios, que acecha. (Wilhelm, 2002)

7.1.2 Algunas figuras retóricas de la imagen.

Para interpretar las figuras retóricas predominantes en “*El jardín de los senderos que se bifurcan*”, debemos abordar el modelo de análisis subyacente de Roland Barthes desde su lingüística estructural, puesto que en el momento en que escribe Barthes la Semiología era una

disciplina muy reciente que no había generado un modelo unificado de análisis. “*Retórica de la imagen*” fue un capítulo de Elementos de semiología, libro publicado en francés en 1964 por Roland Barthes, en dicha obra intenta sentar, desde la crítica estructuralista, las bases de una “ciencia de los signos”, a la cual sitúa dentro del campo de la Lingüística.

En el caso de la obra de Borges en Ficciones (1949) y más específicamente en “*El jardín de los senderos que se bifurcan*” 1941 las figuras retóricas y su aparición en las nuevas construcciones de Borges dan lugar a la reflexión y a la riqueza del lenguaje poético del autor que constituye el enfoque y análisis cognitivo de las figuras de pensamiento las más importantes a saber; la metáfora, alegoría y símbolo entre las más representativas y de la cual dependen otras a nivel narrativo tales como la metonimias y las perífrasis las que generaran un efecto poético en el texto, así nos lo explica el mismo cuento:

—Precisamente—dijo Albert—, El jardín de los senderos que se bifurcan es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el espacio; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla. (Borges J. L., 1944, p. 8).

En el caso Borges vemos la metáfora como una imposición estilística y necesaria heredada de su paso por el ultraísmo, sino como recurso poético dando a la imagen una correlación simbólica, que debe ser descifrada por el lector ya que en la utopía de su mente es creerse por fuera del laberinto como mecanismo.

La palabra laberinto, tiene un significado múltiple, connotativo, el cual aparece 22 veces escrito en el cuento; el laberinto como universo, como lo múltiple, como tiempo, imagen incompleta, como cárcel, como revelador, como libro, como lo humano que debe ser revelado, el laberinto como orden y caos en marcados en la guerra. Laberinto como condición humana. Como límite entre lo físico y lo metafísico.

Los laberintos que aparecen en el texto son temporales, espaciales o retrospectivos, son metáforas de otro laberinto más amplio e incomprensible: el universo, el espacio.

El laberinto será metáfora del origen, y la continuidad, caos del mundo en la primera guerra mundial o gran guerra, y la ergástula en la que el alma está atada. Una despersonalización del conflicto, acudiendo a la desinhibición matar de lejos sin ver la víctima. El monstruo no es visible, es imaginado.

El casi intolerable recuerdo del rostro acaballado de Madden abolió esas divagaciones. En mitad de mi odio y de mi terror (ahora no me importa hablar de terror: ahora que he burlado a Richard Madden, ahora que mi garganta anhela la cuerda) pensé que ese guerrero tumultuoso y sin duda feliz no sospechaba que yo poseía el Secreto. El nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre. Un pájaro rayó el cielo gris y ciegamente lo traduje en un aeroplano y a ese aeroplano en muchos (en el cielo francés) aniquilando el parque de artillería con bombas verticales. (Borges J. L., 1944, p. 1).

A veces, estos laberintos tienen un patio central, quizás metáfora el núcleo de la vida humana expresado en el acto poético de la escritura. El Pabellón de la Límpida Soledad descrito por Borges.

Me retiro a construir un laberinto. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto. El Pabellón de la Límpida Soledad se erguía en el centro de un jardín tal vez intrincado; el hecho puede haber sugerido a los hombres un laberinto físico (Borges J. L., 1944, p. 7).

En el caso de la alegoría según la RAE procede del griego ἀλληγορία. Del lat. allegoria, y este del gr. ἀλληγορία allēgoría. Ficción en virtud de la cual un relato o una imagen representan o significan otra cosa diferente. Es decir que su significado no es recto es figurado al estableciendo una distinción entre lo escrito y lo representado alegóricamente como un

procedimiento para representar o expresar un pensamiento abstracto o una idea, en este caso será la idea de laberinto.

Sinuoso laberinto; que tiene senos, ondulaciones o recodos, que atiende más al concepto de rizoma como puntos de convergencia y continuidad. Alegoría del tiempo en doble vía, un tiempo terrenal y astral.

Bajo árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. (Borges J. L., 1944, p. 5).

Intrincado laberinto. Alegoría el mundo físico, mecánico y clásico. Lo lineal o constituida que da rodeos, se entrecruza o que se bifurca, nuevamente una reflexión sobre la idea de física clásica frente a la nueva conceptualización de los espacios y los multiversos.

—Aquí está el Laberinto —dijo indicándome un alto escritorio laqueado.— ¡Un laberinto de marfil! —exclamé—. Un laberinto mínimo. —Un laberinto de símbolos —corrigió—. Un invisible laberinto de tiempo. A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano. Al cabo de más de cien años, los pormenores son irrecuperables, pero no es difícil conjeturar lo que sucedió. (Borges J. L., 1944, p. 7).

Laberinto como infinitos y convergencia como construcción humana, pero detrás de lo físico esta Un Dios, un geómetra una fuerza que impulsa y tensiona al hombre que lo reconstituye, lo desfragmenta y lo libera, en forma de victoria, de muerte o de olvido.

El jardín de los senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên.” “Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto. (p.7).

Tal vez el laberinto más evidente como símbolo que habla es la Guerra, como orden y caos, donde subyace una pregunta evidente, ¿estamos concedamos en el tiempo y en el espacio a la ignominia de esta “empresa civilizatoria”?, ¿a la abyección de lo dual dependiendo el bando el color ideológico de nuestras intenciones? El doctor Yu Tsuna nos dice “Preveo que el hombre se resignará cada día a empresas más atroces; pronto no habrá sino guerreros y bandoleros; les doy este consejo: El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado.” (p.2).

Como si lo ilógico tuviese un fin último, un centro, donde el hombre y su minotauro fueran uno solo, una “Límpida Soledad” en un centro que puede o no existir en el universo, reconocerlo sería llevarlo a entender que no hay un orden un artífice un centro.

“En cuanto a la otra empresa de Ts'ui Pên, a su Laberinto... —Un laberinto de símbolos— corrigió—. Un invisible laberinto de tiempo. A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano. Al cabo de más de cien años, los pormenores son irrecuperables, pero no es difícil conjeturar lo que sucedió. Ts'ui Pên diría una vez: Me retiro a escribir un libro. Y otra: Me retiro a construir un laberinto. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto” (p.7).

Tal vez la descripción de los protagonistas en el cuento “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1944) connota una de las imágenes típicas para Borges del ser humano que busca la verdad y se pierde en las respuestas, del ser humano que se pregunta sobre su lugar en el universo (Primera Guerra Mundial) y que experimenta haciendo errores o combatiendo batallas. Los

personajes de Borges son siempre uno y otro, una estratificación de su ser interior proyectados de maneras diferentes, en este caso lo dual, alegoría de una dimensión espejo.

El tiempo como parte de la tesis fundamental del texto, aparece en varias ocasiones connotado alegóricamente por lo circular, lo concreto y lo geométrico, una metonimia recurrente en el texto, el cual lleva al lector a asociar significados visuales con la construcción explícita del cuento.

“Nos sentamos; yo en un largo y bajo diván; él de espaldas a la ventana y a un alto reloj circular” (p.4).

“Era de tierra elemental, arriba se confundían las ramas, la luna baja y circular parecía acompañarme” (p.5).

“Su rostro, en el vívido círculo de la lámpara, era sin duda el de un anciano, pero con algo inquebrantable y aun inmortal” (p.8).

“Antes de exhumar esta carta, yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente” (p.7).

Esa trama de tiempos que se aproximan se bifurca, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma”. (p.9).

Un recurso retórico muy común en el texto es que Borges suele recurrir a conceptos y objetos relacionados con la geografía para la construcción de textos literarios. En *“El Jardín de los senderos*

que se bifurcan” los utiliza de una manera convencional, como metáforas y alegorías que enriquecen el discurso; o bien, para proporcionar color local, exotismo o cosmopolitismo. Allí los sentidos son diferentes, los espacios reales que terminan por convertirse en espacios imaginarios o como figuras que apoyan al estilo y al desencadenamiento de la historia.

En la página 242 de la Historia de la Guerra Europea de Lidell 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 24 de julio de 1916 y debió postergarse hasta la mañana del día 29. ...¿Cómo hacerla llegar al oído del jefe? Al oído de aquel hombre enfermo y odioso, que no sabía de Runeberg y de mí sino que estábamos en Staffordshire y que en vano esperaba noticias nuestras en su árida oficina de Berlín, ... No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía. Además, yo sé de un hombre de Inglaterra—un hombre modesto—que para mí no es menos que Goethe. Ficciones (1944).

La alegoría a la desesperación, a lo inamovible que parece el horror de la guerra de ser un paria en otra tierra al cual dan la responsabilidad de salvar una empresa civilizatoria bárbara.

Lo hice, porque yo sentía que el jefe tenía en poco a los de mi raza—a los innumerables antepasados que confluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos. Ficciones (1944).

Entender el papel de lo dual, el ser espía, el no ser occidental el ser un amarillo capaz de una atrocidad, de saber que se estar vivo momentáneamente y se acerca la muerte, física y existencial.

De esa debilidad saqué fuerzas que no me abandonaron. Preveo que el hombre se resignará cada día a empresas más atroces; pronto no habrá sino guerreros y bandoleros; les doy este consejo: El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse

un porvenir que sea irrevocable como el pasado. Así procedí yo, mientras mis ojos de hombre ya muerto registraban la fluencia de aquel día que era tal vez el último, y la difusión de la noche. (*Ficciones*, 1944).

Esta máscara, una de cuyas mitades está viva y la otra muerta, se puede ver como una metáfora del concepto de la dualidad, (como figura retórica) mismo que se hallaba en la base del pensamiento filosófico y religioso de casi todas las culturas del área. Según esta forma de considerar el cosmos, las cosas funcionan por oposiciones

7.1.3 Laberinto y su simbología.

7.1.4 La guerra

En las sociedades tradicionales , que no rentabilizan su propia historia, esa guerra inaugural fue la que, en los tiempos míticos estableció una segregación absoluta entre humanos y los demás seres; minotauro, demonios, las bestias, los monstruos y los extranjeros. En “*El Jardín de los senderos que se bifurcan*” encontramos continuamente esta segregación.

Lo hice, porque yo sentía que el Jefe tenía en poco a los de mi raza —a los innumerables antepasados que confluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos (Borges J. L., 1944, p. 4).

Ahora bien nos orientaremos por los señalamientos de la hermenéutica simbólica de Gilbert Durand (1964), específicamente en lo relativo al estudio de los mitos y símbolos del pensamiento antiguo, se puede señalar lo siguiente: a) las mismas preocupaciones que aquejaban al hombre antiguo siguen atormentando al contemporáneo es en este sentido que abordaremos una interpretación de los símbolos, el laberinto, la muerte, el tiempo y la guerra.

Según el texto de Solares (2010), no basta para comprender el significado de una imagen/vestigio simbólico, hacer el registro empírico de sus fuentes, mediciones exactas, establecimiento de su frecuencia iconográfica, clasificar sus atributos, registrar sus constantes y variables etnográficas, etcétera; es necesario intentar descubrir la concepción del mundo del homo religiosus; cómo y de qué manera la imagen simbólica orientaba, y aún puede hacerlo, el sentido de la vida. (p. 26).

Interpretar las figuras simbólicas desde Durand (1987) implica reconocer lo inmanente y lo trascendente, lo profano y lo sagrado lo consiente y lo inconsciente, es un proceso de mediación en el que los opuestos duales que quedan complicados en un sistema de equilibrio. En palabras de Durand, por lo tanto la función simbólica es en el hombre el lugar de pasaje y reunión de los contrarios: si esencia casi su etimología, su esencia, el símbolo unifica pares opuestos.

Existe pues una permanente oscilación y conversión en la gradación entre lo sígnico y lo simbólico como polaridades del proceso de la representación humana del pensamiento. El haber planteado la urgente necesidad de explorar este espectro constituye, sin duda alguna, uno de los mayores aportes de Durand. Entre otras cosas, porque es esta elasticidad de la imaginación entre lo uno (lo sígnico) y lo otro (lo simbólico), lo que permite comprender la perpetua conversión de la creatividad ilimitada inherente a los símbolos en alegorizaciones sígnicamente atadas a una circunstancia y, viceversa, la proyección de una figura histórico-concreta como significante de un anhelo arquetípico. Solares (2010).

De hecho, la imagen del laberinto es también un símbolo en la medida en que su significado no queda acotado definitivamente y conserva siempre un sustrato de oscuridad (caverna platónica), ergástulas en palabras de Borges, los significados empíricos y comprobables a través de modelos físicos aluden y sugieren a otras formas de recreación imaginaria, las representaciones de la conciencia oscilan gradualmente de una representación a otra.

El símbolo del laberinto alude a una ontología del hombre en el mundo, en tanto que nos habla de una dimensión del Ser que el pensamiento a través de sus épocas y representado en el laberinto en parte lo constituye, este símbolo alude a un vínculo con el hombre y lo trascendente, cada laberinto deviene en un conocimiento parcial entre lo inmanente y, es por esto por lo que analizarlo desde la estructura física sería meramente reduccionista. Hoy tenemos otros laberintos, otras dualidades, otros mitos.

Tal vez la guerra es el gran laberinto de la época actual, “la Gran Guerra”, este es el marco referencial e histórico donde se desarrolla el cuento “*El jardín de los senderos que se bifurcan*”. La utilización de una figura histórica real al iniciar el cuento da al escrito un nivel de verosimilitud que se va trastocando hacia lo fantástico y policial.

En la página 22 de la Historia de la guerra europea de Liddel 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. Las lluvias torrenciales (anota el capitán Liddel Hart) provocaron esa demora, nada significativa, por cierto. (Borges J. L., 1944, p.1).

La guerra es un hecho universal, hasta ahora inevitable asociado a la evolución cultural y técnica en cada época. Civilización y barbarie no se pueden entender por separado, condenados por su existencia y nuestra relación con la naturaleza y los otros. El concepto no ha sido unívoco o lineal. La guerra es oficio de hombres, llevados a la abyección y la escisión en sus laberintos mentales.

Soy un hombre cobarde. Ahora lo digo, ahora que he llevado a término un plan que nadie no calificará de arriesgado. Yo sé que fue terrible su ejecución. No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía. Además, yo sé de un hombre de Inglaterra —un hombre modesto— que para mí no es menos que Goethe.

Arriba de una hora no hablé con él, pero durante una hora fue Goethe (Borges J. L., 1944, p. 4).

Así mismo es mostrado cada logro como una ruptura más profunda y humillante en el personaje principal, en el espía que debe salir de sí, y fundirse en la complejidad de lo oscuro y primario que habita el hombre: la violencia.

De esa aniquilación pasé a una felicidad casi abyecta. Me dije que ya estaba empeñado mi duelo y que yo había ganado el primer asalto al burlar, siquiera por cuarenta minutos, siquiera por un favor del azar, el ataque de mi adversario. Argüí que esa victoria mínima prefiguraba la victoria total. Argüí que no era mínima, ya que sin esa diferencia preciosa que el horario de trenes me deparaba, yo estaría en la cárcel o muerto. Argüí (no menos sofisticadamente) que mi felicidad cobarde probaba que yo era hombre capaz de llevar a buen término la aventura. De esa debilidad saqué fuerzas que no me abandonaron. Preveo que el hombre se resignará cada día a empresas más atroces; pronto no habrá sino guerreros y bandoleros; les doy este consejo: El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado. (Borges J. L., 1944, p. 5).

Por otra parte la concepción de guerra se deslinda del concepto primitivo; fuera de su grupo está en peligro. El personaje extranjero entre extranjeros un extraño. La violencia como un elemento ritual, la caza del hombre, la persecución y la aniquilación.

Madden, en el departamento de Viktor Runeberg, quería decir el fin de nuestros afanes y —pero eso parecía muy secundario, o debía parecérmelo— también de nuestras vidas. Quería decir que Runeberg había sido arrestado, o asesinado. Antes que declinara el sol de ese día, yo correría la misma suerte. Madden era implacable. Mejor dicho, estaba obligado a ser implacable. Irlandés a las órdenes de Inglaterra, hombre acusado de tibieza y tal vez de traición,

¿cómo no iba a abrazar y agradecer este milagroso favor: el descubrimiento, la captura, quizá la muerte, de dos agentes del Imperio Alemán? (Borges J. L., 1944, p. 3).

Ahora bien, que podemos interpretar del símbolo del espejo, lo primero que podemos decir según Cirlot. (1998) en su diccionario de simbología que:

El mismo carácter del espejo, la variabilidad temporal y existencial de su función, explican su sentido esencial y a la vez la diversidad de conexiones significativas del objeto. Se ha dicho que es un símbolo de la imaginación—o de la conciencia— como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. Se ha relacionado el espejo con el pensamiento, en cuanto éste —según Scheler y otros filósofos— es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo. Este sentido conecta el simbolismo del espejo con el del agua reflejante y el mito de Narciso, apareciendo el cosmos como un inmenso Narciso que se ve a sí mismo reflejado en la humana conciencia. (p. 195).

Yu Tsun nos describe: “Me vestí sin ruido, me dije adiós en el espejo” Ficciones (1944) la armonía del espacio se rompe como una visión completamente nueva del universo, el problema que atormenta se hará proyectar nuevamente en las decisiones laberínticas, al respecto a esto el mundo, simbolizado en la calle que ha de transitar será el nuevo laberinto que ha de caminar “Me vestí sin ruido, me dije adiós en el espejo , bajé , escudriñé la calle tranquila y salí la estación no distaba mucho de la casa , pero juzgué preferiblemente tomar un coche. Argüí que así corría menos peligro de ser reconocido; el hecho es que la calle desierta me sentía visible y vulnerable, infinitamente” (p.4).

Ahora bien, el mundo, como discontinuidad afectada por la ley del cambio y de la sustitución, es el que proyecta ese sentido negativo en parte, calidoscópico, de aparecer y desaparecer, que refleja el espejo. Por esto, desde la Antigüedad el espejo es visto con un sentimiento ambivalente. Es una lámina que reproduce las imágenes y en cierta manera las

contiene y las absorbe. Verse en el otro reflejarse en el otro física o simbólicamente Yu Tsun relata “Aniquilado, trémulo, me encogí en la otra punta del sillón lejos del temido cristal. De esa aniquilación pase a una felicidad casi abyecta” (p. 4).

Así mismo el espejo aparece con frecuencia en leyendas y cuentos folklóricos dotado de carácter mágico, mera hipertrofia de su cualidad fundamental. Sirve entonces para suscitar apariciones, devolviendo las imágenes que aceptara en el pasado, o para anular distancias reflejando lo que un día estuvo frente a él y ahora se halla en la lejanía.

En este fragmento se funden; el laberinto el reflejo del espejo y el tiempo imaginado. Un símbolo fundamental, reflejado en una la metáfora del agua. Según las palabras del mismo Borges en 1977.

Laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. (p.5).

La variabilidad del espejo «ausente» al espejo «poblado» le da una suerte de fases y por ello, como el abanico, está relacionado con la luna, siendo atributo femenino. Además, es lunar el espejo por su condición reflejante y pasiva, pues recibe las imágenes como la luna la luz del sol. Entre los primitivos, es también —y en esto muestra con claridad su pertenencia a la esfera lunar— símbolo de la multiplicidad del alma, de su movilidad y adaptación a los objetos que la visitan y retienen su interés. Aparece a veces, en los mitos, como puerta por la cual el alma puede disociarse y «pasar» al otro lado, tema éste retenido por Lewis Carroll en *Alicia en el país de las maravillas*.

Esto puede explicar la costumbre de cubrir los espejos o ponerlos vueltos de cara a la pared en determinadas ocasiones, en especial cuando alguien muere en la casa.

Es así como mientras Yu Tsun recorre su laberinto emocional en su relato trata de reflejarse en los objetos que describe “el vago y vivo campo, la luna, los restos de la tarde, obraron en mí; asimismo el declive que eliminaba cualquier posibilidad de cansancio. La tarde era íntima, infinita. 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.” (p.5).

7.1.5 Las dualidades

La primera figura física que se nos presenta el texto cuento “*El Jardín de los senderos que se bifurcan*” es el laberinto, del cual ya hemos hablado y escrito al inicio de este texto este va asociado directamente a las dualidad, asociada a los regímenes polares en palabras de Durand o bifurcaciones según Borges, arquetipos señalados como sustantivos, es decir el segundo elemento es lo doble, lo dual, un dualismo una imagen inconclusa del símbolo conducido en el texto por las siguientes figuras; tiempo/ laberinto, héroe /villano, vida/ muerte, luz / oscuridad, espejo / imagen, libro/universo. Es decir, los paralelismos simbólicos abundan en el cuento, presente y pasado.

El espejo es el símbolo por excelencia de la representación de la realidad. Esta representación es fiel sólo en apariencia pues ofrece una imagen idéntica pero invertida, mostrando una suerte de revés de la vida. Es en esta suerte de revés donde el villano en su reflejo identifica héroe en un tiempo y espacio distinto, o en un azar desde quien contará la historia y viceversa.

“Me vestí sin ruido, me dije adiós en el espejo, bajé, escudriñé la calle tranquila y salí”. “En la ventana estaban los tejados de siempre y el sol nublado de las seis. Me pareció increíble que ese

día sin premoniciones ni símbolos fuera el de mi muerte implacable” “A pesar de mi padre muerto, a pesar de haber sido un niño en un simétrico jardín de Hai Feng” (Borges J. L., *Ficciones*, 1944)

Borges en su relato nos describe la personalidad de los contrarios, de lo dual, que se han de encontrar, a un doble, una imagen conceptual del héroe no glorificado, perseguido y animalizado, “el rostro acaballado de Maden” El espejo es el reflejo es un modelo de lo real, cuya inmaterialidad lo dota de una irrealdad constitutiva.

Madden era implacable. Mejor dicho, estaba obligado a ser implacable. Irlandés a las órdenes de Inglaterra, hombre acusado de tibieza y tal vez de traición ¿cómo no iba a abrazar y agradecer este milagroso favor: el descubrimiento, la captura, quizá la, muerte, ¿de dos agentes del Imperio alemán? (p.29).

Como todo símbolo dual, el espejo y el héroe tiene un carácter ambivalente y encierra significaciones opuestas. Entre sus aspectos positivos está la autocontemplación que conduce al conocimiento de uno mismo y al encuentro con la verdadera identidad, sin subterfugios ni miedos. Pero existe la posibilidad de quedar fascinado por la imagen narcisista de ser heroizado; entonces el espejo se convierte en la máscara que, ocultando nuestro auténtico ser, no nos deja vivir.

Soy un hombre cobarde. Ahora lo digo, ahora que he llevado a término un plan que nadie no calificará de arriesgado. Yo sé que fue terrible su ejecución. No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía.” (p.4).

En síntesis, el símbolo del espejo remite a la certeza, aunque hecha de fugacidad y apariencia, de la posesión de nuestro propio ser, pero, por su ambigüedad, alude al mismo tiempo a la fascinación y al terror que experimentamos ante nuestras imágenes inconscientes. La imagen más profunda e ignota que podemos tener los hombres es la de nuestra propia muerte; heroizado o no, simbólica o no, esta llega a todos y eso es lo más terrible entenderla como algo común, como la vida misma, como una nada que abarca el todo.

“Me pareció increíble que ese día sin premoniciones ni símbolos fuera el de mi muerte implacable. 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? (p. 3).

La utilización majestuosa de Borges en la relación tiempo/destino. Es un artilugio narrativo quien nos hará creer que la historia es real, haciendo que volvamos verosímil al conjeturar metafóricamente que hay un tiempo histórico verdadero en la narración, esto lo complementa con una cita a pie de página en el cuento “El jardín de los senderos que se bifurcan” al darle un tono de autoridad al referirse a una “hipótesis odiosa y estafalaria. 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” (p. 3).

Tiempo / destino, de esto nos da razón Chavelier (2018) al referirse al tiempo como una forma de lenguaje como en la perfección, el tiempo simboliza un límite en la duración y la distinción más sentida con respecto al mundo del más allá. que es el de lo eterno. Por definición el tiempo humano es finito y el tiempo divino infinito. o más bien es la negación del tiempo. lo ilimitado. El uno es el siglo y el otro la eternidad. No existe pues entre ellos ninguna medida común posible. Esta diferencia de naturaleza. que la inteligencia no puede normalmente concebir, está solo en palabras de Borges se puede alcanzar por la palabra creadora donde la pregunta es ¿quién es el arquitecto?, el escritor, o la perplejidad de los muchos tiempos y espacios que se tejen a través del lenguaje en sus galerías de libros.

El lector está en un futuro posible, bifurcado, al acercarse al texto existe la posibilidad de estar en sincronía con el laberinto.

El laberinto va más allá de las mitologías fundantes, es una representación de la redención simbólica del hombre mismo, a través del sacrificio mito del minotauro desmitificándolo y

resemantizándolo, por el mismo hecho de transformarlo en ficción literaria, el lector lo acoge como un cuento policial de espías enmarcado en la primera guerra mundial, una lectura trasluz nos demuestra la estructuración literal y simbólica muy profunda donde la perplejidad humana yace en casa dualidad en nada rizoma.

Una vez más el tiempo como tema fundamental se estructura en la narración nos lleva a dilucidar que es la motivación constante en el texto “Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí”. Lo hice, porque yo sentía que el jefe tenía en poco a los de mi raza —a los innumerables antepasados que confluyen en mí.” (*Ficciones*, 1944).

El jardín de senderos que se bifurcan es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla...La explicación es obvia: *El jardín de senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempo, en una red creciente y vertiginosa de tiempo a divergentes, convergentes y paralelos” *Ficciones* (1944).

La clave del texto se haya en la propia voz del personaje cuando este describe la finalidad del cuento.

Ts'ui Pên diría una vez: Me retiro a escribir un libro. Y otra: Me retiro a construir un laberinto. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto. El Pabellón de la Límpida Soledad se erguía en el centro de un jardín tal vez intrincado; el hecho puede haber sugerido a los hombres un laberinto físico. Ts'ui Pên murió; nadie en las dilatadas tierras que fueron

suyas, dio con el laberinto; la confusión de la novela me sugirió que ése era el laberinto. Dos circunstancias me dieron la recta solución al problema. (*Ficciones*, 1944).

Durand nos describe en sus cuadros de análisis una duplicación a través de las emociones que escinden al personaje desde un realismo sensorial causado por las imágenes que causan enfrentamientos continuos los unos asociados a los pensamientos “absurdamente lo empuñé y sopesé para darme valor. Vagamente pensé que un pistoletazo puede oírse muy lejos. En diez minutos mi plan estaba maduro” (p. 1).

Otros asociados a la pérdida de valores fundamentales que van en contra del honor, más aún si este corresponde al universo del pensamiento oriental, cito, “soy un hombre cobarde” “Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía”. (p.1).

“Argüí (no menos sofisticadamente) que mi felicidad cobarde probaba que yo era hombre capaz de llevar a buen término la aventura”. (p. 4).

Una aventura que sin duda como un centro revelador lo liberaría tras la muerte como lo único nuevo, siempre atendiendo a la pregunta perpleja de si hay un orden establecido, o una arquitectura que confluye desde el caos.

El mismo cuento no distingue claramente el papel de lo dual ya que el sistema valores entendidos en el contexto de la guerra no hay héroes o villanos, hay guerra. No distinguimos claramente quien es Caín y quien Abel. El mismo autor nos da indicios de esa relación estructural en los personajes. Es así como “Madden y Yu tsun son caras distintas de la misma moneda, y en este sentido se da también la relación dual entre la vida y la muerte, como dinámica en el contexto del espionaje y la persecución “quería decir el fin de nuestros afanes y —pero eso parecía muy secundario, o debía parecérmelo— también de nuestras vidas. Quería decir que Runeberg había sido arrestado, o asesinado”, “Me pareció increíble que ese día sin premoniciones ni símbolos fuera el de mi muerte implacable”, “ahora que mi garganta anhela la cuerda” (p.1).

Luz / oscuridad, en el texto está asociado a las lámparas en los andenes, las sombras en las sombras, a las tardes y a luz y la ausencia de es como elementos premonitorios. Respecto a esto

Chavelier (2018) nos describe que el simbolismo de la lámpara está ligado al de emanación de la luz. Según enseña el patriarca zen Huei-neng, el soporte de la luz y la luz son la manifestación de la lámpara. De ahí esa unidad entre una y otra, que se asemeja a la de la concentración y la sabiduría. Es según el texto el inicio de su camino iniciático al laberinto.

Una lámpara ilustraba el andén, pero las caras de los niños quedaban en la zona de la sombra. Uno me interrogó: ¿Usted va a casa del doctor Stephen Albert? Sin aguardar contestación, otro dijo: La casa queda lejos de aquí, pero usted no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda. (p. 5).

Pero si la luz solar muere cada tarde, según Chavelier, renace cada mañana y el hombre, asimilando su destino al de esta luz, toma por ella esperanza y confianza en la perennidad de la vida y su potencia. Entre el mundo superior y el de los humanos reina un parentesco de esencia, “En la ventana estaban los tejados de siempre y el sol nublado de las seis. Me pareció increíble que ese día sin premoniciones ni símbolos fuera el de mi muerte implacable” (p.1).

“Un pájaro rayó el cielo gris y ciegamente lo tradujo en un aeroplano y a ese aeroplano en mucho (en el cielo francés) aniquilando el parque de artillería con bombas verticales” (p. 1).

Asimismo la escritura y sus formas de representación en el cuento; las cartas que debieron ser quemadas o exhumadas, los textos o inconclusos, libros olvidados, provienen de la oscuridad oculta, que confluyen en la luz, esta luz es una expresión de las fuerzas fecundantes asociadas al simbolismo de la salida de las tinieblas, estas se encuentran en los rituales de iniciación, de esto nos da cuenta Chavelier en su *diccionario de símbolos* (2018). Siendo una forma de iluminación personal simbolizado en lo que puede comunicar “Arroja una insospechada luz sobre el caso faltan dos páginas iniciales” (p.1).

8. CAPÍTULO 3.

LA POÉTICA DEL LABERINTO Y LA COMPLEJA

EXISTENCIA HUMANA

Vislumbrar la poética del Laberinto en Borges será una tarea titánica ya que la evidente problemática del texto en “El jardín de los sesteros que se bifurcan”, se manifiesta en el tiempo, el espacio y la dualidad o bifurcación como una expresión de la compleja existencia humanada metaforizada en símbolos culturales primigenios. Procuraremos el desarrollo de un análisis intertextual que dé cuenta de algunos conceptos transversales tardados en la vida y obra literaria del argentino.

Borges sugirió que el escritor intenta crear una obra que exprese en universo y solo expresa en realidad, es así que crea continuamente artilugios retóricos, metafóricos y simbólicos para describir mediante un mundo exterior lo que se desvanece en su realidad en la conformación del yo, es por esto que “el espejo se presenta como una profunda fobia metafísica justificada” Nuño citado por Pantoja (2012), esto es señalado como un tópico borgeano, la luz ilumina la realidad de la cual carece por su ceguera, es así que debe reconfigurar la realidad a través de la descripción sensible que en él hay de los recuerdos, los sonidos, los pensamientos.

Jorge Luis Borges en 'A Fondo' (1976) en la propia voz nos dice; soy desagradablemente sentimental, y sensible cuando escribo trato, guardar cierto pudor escribo mediante símbolos y nunca confieso directamente, esa algebra no corresponde a la frialdad sino en pudor, la tarea del arte es transformar lo que nos sucede en símbolos que perduren en la memoria de los hombres. La tarea del poeta es transmutar el mundo externo como una revelación, cuando sueña, es una capacidad psicológica, el poema debe ser soñado.

Pero, si, por una parte, este mundo no es más que un reflejo irreal en el espejo celeste, también encontramos en Borges la relación inversa; la idea de que, a pesar de su mutabilidad en el tiempo, este: ‘más acá’ es, al fin y al cabo, lo más real y viviente, frente a lo cual el reino platónico de las ideas no es sino un espantoso museo de arquetipos muertos, y su eternidad una dimensión aberrante. Más aún: el universo material y con mayor razón todo el mundo trascendente podrían ser acaso la creación de la mente humana inmersa en el tiempo, toda vez que el poeta se inclina hacia el idealismo subjetivo de Berkeley y el voluntarismo de Schopenhauer. (Perilli, 1998)

Es así que al desentrañare los símbolos que aparecen en el texto desde la fenomenología personal nos encaminamos a entender distintos personajes duales que buscan afirmar su identidad en el tiempo pasado dentro del marco de la gran guerra usando el laberinto como respuesta entre oriente y occidente, el espejo del otro.

Sin duda son los personajes los que marcan un tópico a esclarecer, este n primer término será la identidad, si bien es cierto los personajes se posicionan desde el inicio en la narración como arquetipos sustantivo según Durand, para distinguir el héroe del traidor a través del juego del espía, si bien es cierto las dualidades, iniciando por la de la identidad, abundan el Cuento “*El Jardín de los senderos que se bifurcan*” (1941), estas acuden a un estadio de pensamiento más profundo relacionado con lo infinito asociado al laberinto concéntrico y continuo del tiempo y la complejidad comunicativa en un primer momento asociado al estilo construido del autor y tal vez el más importante la significación del libro como un símbolo inacabado del hombre, todos los libros están contenidos en todos los hombres, el hombre es el libro inconcluso, afirma el autor, es aquí donde podemos entender que el hombre es laberinto en sí mismo, es el arquetipo fundamental expresado en Yu Tsun vive escindido, pues ha trazado sin saberlo su propio laberinto de intrigas, artilugios, escapes y sobre todo un profundo desprecio por los “barbaros alemanes”, cobarde en sus apreciaciones mirando desde el lado equivocado del espejo “Soy un hombre cobarde. Ahora lo digo, ahora que he

llevado a término un plan que nadie no calificará de arriesgado. Yo sé que fue terrible su ejecución. No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía.” (p. 4).

La abyección una vez más como un arquetipo, un adjetivo, una dilucidación del personaje que no busca la dignidad o el honor por estar bajo las órdenes del imperio alemán, ya que el honor solo se sostiene en el significante, que lo conduce al ideal. Es el mismo Yu Tsun quien nos describe parte de sus motivos “lo hice, porque yo sentía que el Jefe tenía en poco a los de mi raza —a los innumerables antepasados que confluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos” (p.2). Un Jefe en la oficina en Alemania con un desprecio bastante xenófobo por los asiáticos.

Escindido por su felicidad casi abyecta; una felicidad cobarde probaba que yo era hombre capaz de llevar a buen término la aventura. De esa debilidad saqué fuerzas que no me abandonaron. Preveo que el hombre se resignará cada día a empresas más atroces; pronto no habrá sino guerreros y bandoleros; les doy este consejo: El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado” (p. 4).

En este sentido en psicoanálisis freudiano y su definición de abyección nos habla que el objeto a minúscula es un desecho, lo calificamos, de hecho de abyecto, objeto de aversión, de asco y de repulsión, quien al mismo tiempo constituye el plus de gozar. En la experiencia analítica, lo que concierne a lo más íntimo del goce toma siempre la forma de la confesión de lo que merece atraer el desprecio, oprobio, como lo indica el diccionario, la abyección es el grado extremo del rebajamiento. El sujeto del significante, el de la palabra, no lo alcanza, no consciente en confesarse su relación con más que testimoniando que la repulsión acompaña, es inseparable de la atracción invencible que experimenta en esa relación. (Miller, 2009)

De qué se despidió Yu Tsun en el espejo, que vio reflejado en el temido cristal el auto, que aprobó, que desechó, ¿que aceptó y asimiló? El destino inefable el honor de tras de las líneas enemigas o el olvido y el oprobio de la traición.

Cómo funcional ficción en la realidad. Dónde las buscamos, como se crea, cual es el acto poético que la representan las utopías estructuramos en la realidad para co-construirla. Quién es el hombre como héroe que subyace en el personaje, un profesor inglés que es llevado a tener una muerte heroica, en medio del teatro de la Gran guerra, murió simbólicamente por su patria, por su raza. La barbarie de la guerra se mezcla como un pasado irrevocable.

Es en este sentido que en la incertidumbre de la narración, en su argumento, el hombre se presenta como un laberinto en sí mismo y la oscuridad de sus pasadizos el personaje principal Yu Tsun espía chino a las órdenes del imperio alemán se encuentra a través del cristal con su rival, el capitán inglés Richar Madden un irlandés, extranjero en condiciones similares a las de Yu Tsun ya que;

Madden era implacable. Mejor dicho, estaba obligado a ser implacable. Irlandés a las órdenes de Inglaterra, hombre acusado de tibieza y tal vez de traición ¿cómo no iba a abrazar y agradecer este milagroso favor: el descubrimiento, la captura, ¿quizá la muerte de dos agentes del Imperio Alemán? (p. 1).

Borges crea realidades con la ficción reconstruyendo mundos imaginarios, si bien es cierto el capitán inglés logra su cometido, queda una posibilidad laberíntica en el tiempo abierta, ¿qué pasó con el Capitán Madden, paso a conformar las guerrillas independentistas en Irlanda? Adjunto su barbarie al volverse verdugo del doctor Yu Tsun, hubo abyección en sus decisiones, el texto no nos da mayores pistas sobre el personaje, salvo “estaba obligado a ser implacable” y su rostro acaballado, por su condición de irlandés.

Ahora vienes aquí donde entra un nuevo personaje en un nuevo relato el del Doctor Stephen Albert, reputado sinólogo y antiguo misionero en Tientsing.

Stephen Albert me observaba, sonriente. Era (ya lo dije) muy alto, de rasgos afilados, de ojos grises y barba gris. Algo de sacerdote había en él y también de marino; después me refirió que había sido misionero en Tientsing “antes de aspirar a sinólogo. (p. 5).

Quién es guardián y portador de la revelación el conocimiento a través de la luz el cuidador del portón herrumbrado “A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano” (p.4).

Pero del fondo de la íntima casa un farol se acercaba: un farol que rayaban y a ratos anulaban los troncos, un farol de papel, que tenía la forma de los tambores y el color de la luna. Lo traía un hombre alto. No vi su rostro, porque me cegaba la luz. (p. 6).

Una preconfiguración del laberinto se da como epifanía en Yu Tsun, la imagen antigua como una forma de liberación “Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibido abstracto del mundo.”(p. 5).

La imagen que se revela a través de la imaginación, una iluminación caótica;

Bajo árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. (p. 5).

Los símbolos orientales pululan en la escena; Yu tsun en el diván y Stephen de espaldas a un reloj circular, el tiempo como metáfora del pasado se revela a través de un laberinto de símbolos, de tiempo;

El húmedo sendero zigzagueaba como los de mi infancia. Llegamos a una biblioteca de libros orientales y occidentales. Reconocí, encuadernados en seda amarilla, algunos tomos manuscritos de la Enciclopedia Perdida que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa y que no se dio nunca a la imprenta. El disco del gramófono giraba junto a un fénix de bronce. Recuerdo también un jarrón de la familia rosa y otro, anterior de muchos siglos, de ese color azul que nuestros artífices copiaron de los alfareros de Persia (p. 4).

El fénix de bronce que en China encarna el emperador de las aves y simboliza al sol. El disco musical emblema solar, también del cielo. En China, el «disco sagrado» es símbolo de la perfección celestial y el que concierne concretamente al cielo (disco de jade llamado Pi), tiene un agujero en el centro. El disco alado, uno de los más difundidos símbolos de la Antigüedad, que en signos y emblemas llega hasta el presente, representa en el sentido más profundo la materia en estado de sublimación y de transfiguración. (Cirlot, 1982). Asimismo el jarrón de La Familia Rosa es el este jarrón está decorado en este estilo con imágenes de gallos posados en árboles floridos y en el suelo. En el horóscopo chino, el gallo es el animal que simboliza el heroísmo y el romanticismo, y se le considera el más independiente e incomprendido de los signos. En la base, el cuello y la boca del jarrón vemos representadas unas cenefas de tipo abstracto oriental en colores pastel: azul, amarillo y rosa. Yu Tusn se precipitó al afirmar que “Me pareció increíble que es día sin premoniciones ni símbolos fuera el de mi muerte implacable. 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? Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora”. (p.1).

Los juegos visuales están permitidos en la narrativa de Borges el tiempo circular expresado en el reloj, las probabilidades del pasado y el futuro en una ahora, la rueda inacabable del tiempo,

descrita en los discos, el jarrón donde combina la tradición china, junto con el color amarillo, el jarrón y sus grabados;

Es pues Stephen Albert un ser mítico, - acaso que previo su inmolación- el guardián, quien ilumina las dinámicas entre occidente y oriente, es el revelador del conocimiento y de la verdad.

Tratar de la experiencia de la guerra nos obliga asomarnos al abismo de la tragedia humana, la memoria de la guerra es también memoria de la muerte, *“El jardín de los senderos que se bifurcan”* recoge de diversas maneras, verosímiles, ficticias, espaciales y temporales ese inmenso lastre en nuestra compleja condición humana. Ahora bien el gran laberinto del siglo XX está enmarcado en la Gran Guerra como metáfora de la condición dual del hombre, este parece condenado a la atrocidad de los conflictos bélicos en el tiempo, sea cual sea el motivo: a la legitimación de la razas, al exterminio del otro, de lo otro; las imágenes del jardín son imágenes del caos, no falsas, pero sí y representativas del mundo en el periodo de 1914-1918, el cuento transcurre según anota el capitán Lidell Hart julio de 1916, dos años exactos desde la declaración bélica. El único futuro cierto, cíclico es la guerra, salir de él es salir de lo que nos hace humanos.

Es así que en la historia de la Guerra Europea, es el preámbulo para la afirmación de culturas contemporáneas que osan llamarse civilizaciones, paradojas, ya que la guerra forma parte de todos nosotros, como humanos es en algunos casos la cultura misma. En este caso la forma de cultura del conflicto es más occidentalizada. El hombre no puede salir del laberinto de la guerra. “Preveo que el hombre se resignará cada día a empresas más atroces; pronto no habrá sino guerreros y bandoleros; les doy este consejo: El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado.

Un elemento que llama la atención son las consecuencias estratégicas dadas a los personajes en el marco de su reflexión intelectual, es significativo entender que las guerras hay un anonimato de los personajes, de los protagonistas, en este caso a los personajes es dado manejar

una situación estratégica a través de su recorrido intelectual por el laberinto, su intelecto es el arma más poderosa, la preconfiguración de hechos “una adivinanza cuyo tema es el ajedrez.” Cabe entender que es dese oriente; sabios, monjes, doctores o sinólogos develar el significado profundo del laberinto, occidente es representado como bárbaro y xenofóbico.

Ahora bien ¿qué decir de oriente, de los símbolos instaurativos que figuran el laberinto?

El laberinto ha sido utilizado como sistema de defensa en las puertas de las ciudades fortificadas. Tanto en uno como en otro caso se trata de una defensa de la ciudad o de la casa, situada en el centro del mundo. Defensa no sólo contra el adversario humano, sino también contra las influencias maléficas. El mismo papel cumple la pantalla situada en medio de la galería central de los templos, en el mundo chino, donde las influencias nefastas se propagan siempre en línea recta. Chevalier (1986)

Así mismo es un recorrido de aprendizaje “Y existen también en la China danzas laberínticas que son a la vez danzas de aves como (el paso de Yu», y cuyo papel es asimismo sobrenatural”. (Chevalier,1986), es un recorrido acético místico donde la espiritualidad en laberinto podemos distinguir tres fases; entrada como liberación, centro iluminación, y salida unión.

En tal sentido se ha querido allegar el laberinto con el mándala, que a veces entraña un aspecto laberíntico. Se trata pues de una figuración de pruebas iniciáticas discriminatorias, previas a la andadura hacia el centro escondido, es así que el centro que protege el laberinto está reservado al iniciado, aquel que a través de las pruebas de iniciación (los rodeos del laberinto) se ha mostrado digno de acceder a la revelación misteriosa. Una vez alcanza el centro, está como consagrado; introducido en los arcanos, está vinculado por el secreto. «Los rituales laberínticos sobre los cuales se funda el ceremonial de iniciación... tienen justamente por objeto enseñar al neófito, en el curso

de su vida de aquí abajo, la manera de penetrar sin desviarse en los territorios de la muerte (que es la puerta de otra vida) ... (Chevalier, 1986)

El descubrimiento de ser un espía perseguido hace que Yu Tsun preconfigure su muerte en la horca. El laberinto conduce también al interior de sí mismo, hacia una suerte de santuario interior y oculto donde reside lo más misterioso de la persona humana. Una y otro no pueden ser alcanzados por la conciencia sino tras largos rodeos o una intensa concentración hasta esa intuición inicial donde todo se simplifica por una especie de iluminación. Allí, en esa cripta, se vuelve a encontrar la perdida unidad del ser que estaba disperso en la multitud de los deseos.

El laberinto puede verse como combinación de dos elementos: la espiral y la trenza, y en tal caso expresa «una voluntad muy evidente de figurar lo indefinido en sus dos aspectos principales para la imaginación humana, es decir, el perpetuo devenir de la espiral, que, teóricamente al menos, puede imaginarse sin término, y el perpetuo retorno figurado por la trenza. Cuanto más difícil es el viaje, cuanto más numerosos y arduos son los obstáculos, más se transforma el adepto, y en el curso de esta iniciación itinerante adquiere un nuevo yo. (Chevalier, 1969, p. 317).

Ahora bien que decir del jardín simétrico de Hai Feng, “la explicación es obvia: El jardín de los senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên” (p. 9).

Ahora bien según Chevalier el jardín es un símbolo del paraíso terrenal, del cosmos que lo tiene como centro, del paraíso celestial y de los estados espirituales que corresponden a las estancias paradisiacas. Eran también imágenes y resúmenes del mundo, como lo son aún en nuestros días los célebres jardines japoneses, persas, en oriente es el mundo en pequeño, pero es también la naturaleza restaurada en su estado original, o la invitación a restaurar la naturaleza original del ser. Qué placer, escribe el poeta chino Hi K'ang, ¡pasearse por el jardín! Doy la vuelta a lo infinito Y el jardín circular, como el Edén, que rodea el Ming-t'ang también es de naturaleza paradisiaca: repite, en el centro del imperio, el de Kuen-luen.

Se estructura el tiempo y lo cíclico a rededor de lo circular, los símbolos ya enumerado y nombrado anteriormente. La novela incompleta es un laberinto de miles de posibilidades. La revelación es clara, el jardín es un estado del tiempo y el espacio que resalta lo primario lo original del ser Yu Tsun tiene esta primera revelación al liberarse poco a poco de su carga de espía la iluminación por terrible que parezca lo lleva a un nuevo estado de entender el mundo, labor que no es fácil, ya que ha de pasar por la muerte delos oros del otro incluso de la si misma para entender el entramado del laberinto, finalmente la alternativa final del protagonista es ser un execrable espía, condenado a la muerte, sin honor, Yu Tsun afirma “Lo demás es irreal, insignificante. Madden irrumpió, me arrestó. He sido condenado a la horca. Abominablemente he vencido...no sabe (nadie puede saber) mi innumerable contricción y cansancio”. (p.9).

La alternativa final que a mi parecer es la gran reflexión para el lector, final, parcial, o el que por error se acerque a este texto congruentemente incongruente; “Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan” (Ficciones, 1944).

8.1 A MODO DE CONCLUSIÓN

Abordar la obra de Jorge Luis Borges más que una experiencia narrativa, es una experiencia profundamente humana y estética, en la cual necesariamente se debe confrontar la existencia humana y los elementos primigenios asociados a los símbolos fundantes en la construcción temporal de la realidad.

Tratar de entrar en el laberinto del pensamiento y la construcción simbólica y metafórica de la narrativa de Borges es un desafío intelectual, este estudio es intento de abordar desde sus laberintos y los míos un puente interpretativo moldeado por el tiempo.

Borges y su simbología es un desafío fundante no solo para aquel que tenga las herramientas técnicas desde el campo de la semiología o la hermenéutica, su obra parte de una magnífica, extensa culta y prodigiosa construcción poética, desafiante estéticamente para cualquier lector.

Su obra es una verdadera montaña de conocimiento, de saltos en tiempo y de ruinas que deben ser estructuradas y releídas en el tiempo, ya que su forma no solo fue la palabra, que lo constituyó, sino la imaginación y la espectacular ruptura que hace del tiempo a través de las etimologías y de su pensamiento fractal, orgánico y rizomático.

Genio literario que en muchos de sus relatos se adelantó a teorías físicas, un prodigio de la poética y de la oralidad. Sin desconocer además, su memoria prodigiosa que nunca lo abandono, me siento profundamente conmovido por haber tenido el gusto de reflexionar respecto a la imagen como poiesis a través de este ejercicio hermenéutico que necesariamente vinculó el carácter del tiempo, del mito y del lenguaje simbólico como vehículo constitutivo de la inmensa cosmovisión que encierra su cuento *“El jardín de los senderos que se bifurcan”*.

Ha sido para mí un recorrido desafiante, al entender que la utopía de la mente del hombre y sus laberintos donde me sentí perdido y creí no encontrarme.

Existen estructuras simbólicas primarias que subsisten en las formas que construyen el inconsciente, me atrevería a decir que están fuera del laberinto. En ocasiones el hombre actual ignora las evidencias que subyacen en los símbolos las imágenes y las metáforas que nos estructuran desde una singularidad que parece más que ilógica y caótica solo representables desde una esquizofrenia colectiva.

Todo en nuestra vida esta fracturado, nuestra personalidad representada en máscaras, en personalidades, en tiempos, es un edificio incompleto donde su base es el tiempo, la obra de Borges y su enfoque filosófico, orientalista y cabalístico nos recrea en el aquí y en ahora como

unos nuevos personajes que deben constituirse en el tiempo, donde somos llamados a interpretarnos en lo multiverso.

La poesía, lo poético nos afirma en un aquí, en un ahora, es el acto tal vez de mayor empoderamiento y libertad por que canaliza todo lo que de nuestros miedos y anhelos imaginarios o reales construidos en nuestra vida temporal,

Para mí no todo es lo mismo, ahora veo símbolos y metáforas esperando hacer develadas, deseo releer la obra de Borges y dejarme por instantes llevarme de su inmensa voz, su inmensa palabra, sabiduría y por su inmensa ceguera, a la cual estamos convocados todos los lectores por el gran lector .

Jugar con el tiempo y el infinito, nos hace pequeños dioses enfrentar decisiones y bifurcaciones. Ahora pienso, qué es más impórtate, la vida o el ego, el silencio de sí mismo o el hombre que se preconfigura en un mundo a veces sin sentido, pienso, si mi yo no es origen sino un símbolo que se ha perdido en el mundo.

Qué buscaba Borges en su obra, no lo sé, solo llegué a entenderme estructurado como una metáfora cuyo sentido está organizado por los enigmas del tiempo, paradojas equivocadas intencionalmente reguladas por el azar, deseo profundamente después de este recorrido dar a mi pobre y limitado intelecto solamente una imagen que totalice la tranquilidad el sueño y un porvenir, bifurcado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APA . (20 de Enero de 2021). *Normas APA* . Obtenido de Normas APA actualización 7 ma edición : <https://normas-apa.org/introduccion/actualizaciones-en-la-7ma-septima-edicion-de-las-normas-apa/>

Barthes, R. (1964). *Retórica de la Imagen*. Francia .

Beatriz, S. (31 de Agosto de 2016). *You tube* . Obtenido de Beatriz Sarlo: Borges Inventor y Heredero / Grandes Libros: <https://www.youtube.com/watch?v=CQTBOPrOQ4s>

Blázquez, M. (2004). *Viajes al paraíso La representación de la naturaleza en el renacimiento*. España: Universidad de Salamanca.

Borges y el expresionismo: Kurt Heynicke . (9 de Junio de 2018). Obtenido de academia.edu: <https://www.borges.pitt.edu/documents/1106.pdf>

Borges, J. L. (1944). *Ficciones*. Buenos Aires: Sur.

Borges, J. L. (1944). *Ficciones* . Buenaos aires : Emecé.

Borges, J. L. (1970). *Autobiographical Essay*. Buenos aires : El ateneo.

Borges, J. L. (1977). *Siete Noches*. Buenos aires : Emecé.

Borges, J. L. (2001). *Arte poética* . Barcelona : Crítica .

- Borges, J. L. (07 de Agosto de 2010). *Borges: el cine, la ceguera y la madre* . Obtenido de Elagoraonline: www.youtube.com/watch?v=OSxC0Fjj7Uk
- Borges, J. L. (6 de Junio de 2018). *Autobiografía 1899-1970. Ignacio Darnaude*. Obtenido de Google academico: [http://www.ignaciodarnaude.com/textos_diversos/Borges,Autobiografia\(1899-1970\).pdf](http://www.ignaciodarnaude.com/textos_diversos/Borges,Autobiografia(1899-1970).pdf)
- Borges, J. L. (15 de 09 de 2018). *Discurso Unesco Homenaje a Victoria Ocampo. 15 de mayo de 1979*. Obtenido de Peru Cultural HD: www.youtube.com/watch?v=eQQNhAxYgig
- Borges, J. L. (01 de 08 de 2019). *Hablar de Poesía. Qué es la poesía conferencia VII*. Obtenido de <https://hablardepoesia.com.ar/2017/07/23/que-es-la-poesia-de-borges/>: <https://hablardepoesia.com.ar/2017/07/23/que-es-la-poesia-de-borges/>
- Borges, J. L. (05 de 03 de 2019). *peruculturalHD*. Obtenido de Homenaje a Victoria Ocampo: www.youtube.com/watch?v=eQQNhAxYgig
- Calderón, J. (1987). *Apolodoro (s. I - II d. C.) en su Biblioteca mitológica (Libro III 214-215)*. Madrid: Akal.
- Cámara, A. (1982). *El orbe del Rey y el laberinto de Dios. Madrid, urbe manierista y barroca*. Madrid.
- Cassier, E. (1999). *Antropología filosófica* . México: Fondo de cultura económica.
- Castellanos, P. (2014). BORGES: LA OBJETIVIDAD ARTÍSTICA. *LINGÜÍSTICA Y LITERATURA*, 127-152.
- Chevalier, I. (2018). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.

Chevalier, J. (1969). *Diccionario de símbolos*. Francia: Titivillus.

Cirlot, J. E. (1982). *Diiccionario de Símbolos*. España : Labor S.A.

Deleuze, G. (1977). *Rizoma*. Madrid: Pre-textos .

Durand, G. (1987). *Introducción al vocabulario del simbolismo*. Buenos Aires : Amorrortu.

Durand, G. (1987). *La imaginacion simbolica*. Buenos Aires: Amorrort.

Fornieles, M. M. (2015). EL PALACIO DE CNOSOS. *Thamyris*, 365-397.

Fragoso Susunaga, O. (2011). La imagen del diseño: el laberinto complejo de la transdisciplina .
Revista del Centro de Investigación. Universidad La Salle, 35-42.

Gallego, J. V. (2001). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide. Obtenido de
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/19118/20065>.

García H, C. (9 de junio de 2001). *Textos recuperados (1919-1929)*. Obtenido de Borgues y el
expresionismo: Kurt Heyniccke: <https://books.google.com.co>

Garcia Marquilon, E. (22 de Junio de 2018). *ISSUS*. Obtenido de ISSUS:
<https://www.iesinfante.es/portal25mod/>

Gómez, M. P. (2008). *Manual Básico*. Madrid: EX.

Hart, B. L. (13 de Mayo de 1941). *La Estartegia de la Aproximacion Iindirecta*. Obtenido de
www.laeditorialvirtual.com.es

Hernández Sampieri, R. F. (2014). *Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista
Lucio, P. Metodología de la investigación (6a. ed. --.)*. México D.F: McGraw-Hill.

Heterodoto. (12 de junio de 2018). *eBookLibris*. Obtenido de eBookLibris:
<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/nuevelibros.html>

Kristeva, J. (1988). *El lenguaje ese desconocido*. Madrid: Fundamentos .

Liddel Hart, B. (3 de junio de 2018). *La estrategia de la aproximación directa* . Obtenido de Laeditorialvirtual.com.ar: https://estrategiauruguay.files.wordpress.com/2014/04/liddel-hart-basil-h_la-estrategia-de-la-aproximacion-indirecta.pdf

Lledó, E. (1985). *Ética Nicomaquea etica eudemania*. España: Grews.

Lozada, J. M. (2008). Mitología teorica y practica . *Almatea. Revista democratica* , 39-

113. Mena, J. L. (1982). *El animal paradojico*. Madrid: Alianza .

Méndez Limbrick, J. (2010). El laberinto del Verdugo. *Cartilla Electronica del escritor*, 1-2.

Mitchell, W. (1999). *El giro pictorial*. España: Ediciones universidad de salamanca .

Muñoz, A. C. (1982). *El orbe del rey y el laberinto de Dios: Madrid, urbe manierista y barroca*. España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Muñoz, O. (1999). *Eros y poiesis* . Republica Dominicana: Circulo Literario.

Oceano . (2002). *Atlas universal de filosofia*. España: OCEANO.

Osuna, R. (2014). Ultraismo. *Vanguardia española*, 1-10.

Pantoja M, J. (2 de Junio de 2018). El tiempo en un cuento de Borgues: " EL Jardín de los senderos que se bifurcan". *Themata Rvista de filosofia*, 33. Obtenido de http://institucional.us.es/revistas/themata/45/art_20.pdf

Pantoja, J. (2012). El tiempo en un cuento de Borges "El jardín de los enderos que se bifurcan". *Themata. Revista de filosofía* , 303-317.

Pastormelo, S. (07 de 07 de 2018). *Los textos de la patria nacionalismos politicas culturales en Argentina* . Obtenido de Orbis Tertius: www.orbistertius.unlp.edu.ar/

Paz, O. (1956). *El arco y la lira. México*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.

Paz, O. (1972). *El Arco y la Lira*. México.

RAE. (15 de febrero de 2021). *Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]*. Obtenido de <https://dle.rae.es>

Renacimiento, V. a. (2004). *Eduardo Blázquez Mateo* . Barcelona : Universidad salamanca .

Rojo, A. (2015). *Borges y la física cuantica*. Argentina: Siglo XXI.

Rojo, A. (3 de junio de 2018). *Borgues y la mecánica cuántica* . Obtenido de You tube : https://www.youtube.com/watch?v=Tq-g_IrJygU

Rojo, A. (3 de junio de 2018). *El jardinde los mundos que se ramifican. Borgues y la mecanica cuantica*. Obtenido de Ciberletras: http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/crit_06.htm

Santarcangeli, P. (1997). *El libro de los laberintos: historia de un mito y de un símbolo*. Madrid: Siruela.

Sarlo, B. (10 de 10 de 2018). *Borges Inventor y Heredero / Grandes Libros*. Obtenido de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=CQTBOPrOQ4s>

Sarlo, B. (1 de Octubre de 2018). *Conferencia de Betriz Sarlo* . Obtenido de You tube :
<https://www.youtube.com/watch?v=CQTBOPrOQ4s>

Sarrochi, A. (10 de JULIO de 2018). *Revista signos* . Obtenido de
<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-09341998000100010>

Serrano, J. R. (15 de Enero de 2016). *Eco y el Laberinto*. Obtenido de E Hiperbole:
<https://hyperbole.es/2016/02/eco-y-el-laberinto/>

Tamayo y Tamayo, M. (2003). *El proceso de la investigación científica*. México D.F: Limusa S.A.
Obtenido de Tamayo y Tamayo, M. (2003). *El proceso de la investigación científica*.
México D.F: Limusa S.A

Valentín, G. (1974). *Poética de Aristóteles*. Madrid: Trilingüe.

Wilhelm, R. (2002). *I Ching*. Sante Fé de Bogota: Solar.