

personajes de Borges cuando más creen precisamente escapar a ellas. Son las leyes de un destino que, como el autor mismo dice en «Nueva refutación del tiempo», «no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro».

En la imaginería fantástica nos encontramos a menudo con escenarios de geometrías que podrían parecer absurdas si no fuera por la sensación inquietante que producen de construcciones monstruosas, pensadas para seres totalmente distintos a los humanos. Holländer¹³ cita como una de las más acabadas expresiones de arquitectura fantástica en la pintura las *Carceri* de Piranesi, verdaderos laberintos de piedra, donde lo que parece llevar a la salida no conduce sino a bifurcaciones infinitas, con otras estancias y otros corredores. Una arquitectura de perspectiva engañosa, que no admite realización posible. Una arquitectura inhumana. Y estos son los escenarios que nos encontramos también en las narraciones de Borges donde el laberinto adquiere una forma plástica. Es por ejemplo la ciudad de los inmortales, donde abundan «el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo». Y que, en su inconmensurabilidad, provoca en el protagonista una especie de horror sagrado, por parecer destinada a criaturas míticas: «Sentí que era anterior a los hombres, anterior a la tierra. Esa notoria antigüedad (aunque terrible de algún modo para los ojos) me pareció adecuada al trabajo de obreros inmortales».

La construcción laberíntica del mundo fantástico, la heterotopía por excelencia, nos presenta al hombre como intruso en un universo que le es ajeno, que no está pensado para él. La literatura fantástica es así interpretada por algunos autores como expresión de la alienación del individuo en el mundo moderno. Otros ven en ella en último término la expresión de una actitud conservadora, ya que más que a transgredir el orden del mundo, vendría precisamente a reinstaurar un orden ancestral, atávico y como tal, imposible de transgredir.

En ese sentido habla Roda Becher¹⁴ de los autores fantásticos como de grandes tímidos en su vida privada, a los que la ley de la causalidad extrema proporcionaría un marco seguro. Refiriéndose al caso de Borges en especial, explica de esta manera tanto su polémica actitud ante regímenes

¹³ Hans Holländer, *Das Bild in der Theorie des Phantastischen en Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.

¹⁴ Martin Roda Becher, *Die im Rücken lebendig gewordene Lehne en An den Grenzen des Staunens*, Frankfurt, Suhrkamp, 1983, pp. 11-26.

dictatoriales como su predisposición vital para la literatura fantástica. En sus ficciones Borges pone al descubierto, según este autor, una percepción arcaica del mundo que contrasta con la complejidad de la erudición que caracteriza su obra en general. La percepción arcaica resulta en el fondo sencilla, en su aceptación de la impenetrabilidad del universo. Produce espanto pero libera al mismo tiempo de espantos. En ese sentido, la democracia, como forma de gobierno abierta y compleja, produciría, según Roda Becher, rechazo en espíritus asustados por la multiplicidad. El tímido proyectaría en el sistema paranoico de la tiranía, en la arbitrariedad de un poder impenetrable, su secreto anhelo de formas de vida cerradas, con reglas fijas.

Sin pretender polemizar aquí sobre esta interpretación de la personalidad del autor argentino, lo que nos interesa de estos comentarios es la importancia que se da en la literatura fantástica a ese aspecto de justificación y orden del universo en que estamos insistiendo en estas páginas. En lo fantástico no sólo se transgrede el principio de causalidad sobre el que se funda la explicación de lo real sino que se impone una causalidad otra, que viene a su vez a restituir el orden. Un orden, que por escalofriante que sea, resulta más tranquilizador que la total desorientación óptica.

Alteridad y transcendencia

Emmanuel Levinas, uno de los filósofos que más aporta al discurso de la alteridad planteando el imperativo moral del encuentro con el Otro, explica lo que se ha llamado metafísica en la historia del mundo occidental como mera ontología que no supera los límites del Ser, y relaciona el descubrimiento de la otredad, de lo irreductible a las categorías del pensamiento, con la transcendencia¹⁵. Y es en ese sentido en el que a mi parecer cabe hablar de la instalación en las ficciones de Borges de un tipo de transcendencia que emerge de los «intersticios de sinrazón» en la arquitectura ordenada del universo.

No se trata, como decía más arriba, de una transcendencia benevolente, sino de algo que más bien tiene que ver con ese carácter elemental de lo sagrado que recoge el mito en las culturas arcaicas, que, según Mircea Eliade, «no es, en sí mismo, una garantía de «bondad» ni de moral»¹⁶. Podría

¹⁵ Véase, por ejemplo, *Alterité et Transcendence*, Montpellier, Fata Morgana, 1995.

¹⁶ Mito y realidad, Barcelona, Labor, 1968, p. 153.

decirse que es una transcendencia que nos sitúa ante la presencia de la alteridad absoluta de lo Otro, en toda su pureza, no de la alteridad relativa del Otro, en cuanto éste tiene de humano. Es más, cabría incluso decir que es una alteridad de lo Otro por oposición a la alteridad del Otro y que es eso lo que provoca el estremecimiento, el horror sacro. Desde la perspectiva que en la obra de Martin Buber¹⁷ tiene el triángulo *yo-tú-ello*, estamos de alguna forma ante el mundo del *ello*, desprovisto de toda humanidad. El mundo del *ello*, *die Es-Welt*, es el mundo de la causalidad ilimitada, del destino entendido como fatalidad, en el sentido clásico de hado, contra el que se estrella toda libertad. Buber considera característico del mundo moderno el retorno con fuerza inusitada de la creencia en la fatalidad. Ya no es el poder de los astros lo que gobierna inflexible el destino humano, pero continúa siendo el imperio de leyes anónimas implacables. Eliminada la libertad humana del *yo*, el mundo del *ello*, entregado a sus propias leyes, se convierte en pesadilla.

El universo de lo fantástico se encuadra también dentro de este tipo de pesadilla. La pérdida de libertad del personaje, convertido en juguete del destino, es una constante de la literatura fantástica, lo que produce en ella el efecto más inquietante. Ese determinismo asoma también por todas partes en la obra de Borges.

En su ensayo «El arte narrativo y la magia» el autor argentino nos da lo que pudieran considerarse algunas de las claves de su poética. Al caos de la realidad cotidiana, que Borges de forma muy significativa llama «asiático desorden de lo real», opone las leyes estrictas de la magia en la ficción narrativa. Con un estilo muy característico suyo nos sorprende con una interpretación del mundo de la magia, no como el reinado de una fantasía liberadora sino en su sentido primitivo de lo sometido al arbitrio de poderes ocultos. El universo de la ficción narrativa no es el de la libertad sino el de un orden según normas diferentes: «Un orden muy diverso lo rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia». Con su clásico arte de combinación de calificativos contrarios nos va adentrando el autor en ese imperio de la magia, donde reconocemos el de su propia ficción fantástica, hecho de «... peligrosa armonía... tenebrosa exactitud... frenética y precisa causalidad...» Esa combinación de contrarios tiene el poder de sugerir una inquietante jerarquía superior que adquiere algo de sobrenatural, que por su negación de toda libertad enlaza con la fatalidad y la predestinación. Y otra vez Borges subraya que ese orden lúcido y ancestral que instala la magia no es el de una transcendencia amable y humana. No supone

¹⁷ Ich und Du, Heidelberg, Lambert Schneider, 1979.

la expansión de lo real hacia las esferas míticas de lo maravilloso. «La magia», dice el autor fantástico, «es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción. El milagro no es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos».

La pesadilla de lo casual es el hombre autómatas, el hombre convertido en marioneta o juguete del destino. Es la pérdida de identidad real del protagonista de la ficción fantástica, su cosificación en un mundo de leyes inhumanas, que le resultan indescifrables. En Borges es el babilonio cuyo destino depende de la lotería administrada por una misteriosa Compañía, o Jaromir Hladik, protagonista de «El milagro secreto», que en su pesadilla sueña con un largo ajedrez: «No lo disputaban dos individuos sino dos familias ilustres; la partida había sido entablada hace muchos siglos; nadie era capaz de nombrar el olvidado premio, pero se murmuraba que era enorme y quizá infinito; las piezas y el tablero estaban en una torre secreta; Jaromir (en el sueño) era el primogénito de una de las familias hostiles; en los relojes resonaba la hora de la impostergable jugada; el soñador corría por las arenas de un desierto lluvioso y no lograba recordar las figuras ni las leyes del ajedrez».

El universo como tablero de ajedrez regido por leyes desconocidas, que no es sino una de las múltiples versiones del laberinto, parece remitir a la pregunta sobre el origen de esas leyes. La narración fantástica postula de alguna forma la existencia de algo o alguien que mueve los hilos del personaje-marioneta. La pregunta es una pregunta por el sentido de esa transcendencia a la que nos venimos refiriendo. Y en el caso de Borges, como en el de Kafka, lo que se plantea en último término es una cuestión teológica, por mucho que la ironía presente en toda la obra de Borges haga que nos cueste conciliar la personalidad del autor argentino con planteamientos de tal gravedad y envergadura.

En cuestión religiosa Borges se declara personalmente agnóstico y en cualquier caso impermeable a la idea de un Dios personal y encarnado, tal como se conoce en el cristianismo¹⁸. En las disquisiciones teológicas que impregnan sus ensayos y a las que él mismo se refiere como parte de la literatura fantástica, nos encontramos o bien con una divinidad abstracta, de carácter filosófico, o con el Dios temible del Antiguo Testamento. Varios críticos hacen referencia justamente a esta vocación judía de Borges¹⁹, que nos presenta una divinidad de nombre sagrado e inenunciable, un Dios que

¹⁸ *Coloquio con Borges en Literatura fantástica, Madrid, Siruela, 1985, p. 34.*

¹⁹ *Véase entre otros Arnoldo Liberman, «Borges, el judío blanco» en «Homenaje a Jorge Luis Borges», Cuadernos Hispanoamericanos 505-507, Madrid, 1992, pp. 145-151.*

se oculta y al que se busca acceder por los laberintos de la Cábala. Otra vez, podría decirse, el mundo de Kafka. En una entrevista de 1980²⁰ señala Borges, sin embargo, lo que le diferencia radicalmente del autor checo, que es el sentimiento de culpa que recrean las narraciones de éste. El sentimiento de culpa presupone, según dice Borges, una creencia en el libre albedrío que él no comparte.

Aunque el sentido determinista de la existencia aquí expresado corrobore de alguna forma el fatalismo de ese universo de causalidad ilimitada que encontramos en sus narraciones fantásticas, el mundo de la ficción no tiene por qué coincidir tampoco con el mundo de la vida real del autor, por más que tenga en él sus raíces. Los personajes fantásticos de Borges están muy lejos de expresar cualquier sentimiento de culpa, pero eso no es lo mismo que decir que su destino no se experimente como un castigo. En Borges, como en otros autores de la literatura fantástica, lo que se castiga es el pecado de soberbia, el pecado que atenta más directamente contra la divinidad, porque desafía su poder. Es en el que incurre en realidad el personaje constructor de laberintos. En la narración sobre uno de estos constructores, Abenjacán el Bojarí, se advierte al protagonista que la Divinidad castiga la soberbia de quien erige un laberinto, y en «Los dos reyes y los dos laberintos» se aclara en qué consiste el pecado de soberbia del laberinto que ordena construir el rey de Babilonia: «Esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres». Pero la alusión al castigo de soberbia está presente en otras narraciones laberínticas de Borges, como en la de la biblioteca-laberinto, que no en vano se llama de Babel.

La presentación del destino final del personaje como castigo divino es probablemente lo que más se acerca en las ficciones fantásticas de Borges a la identificación de esa ilusión de transcendencia, proyectada a través de la alteridad absoluta, con la de un Dios justiciero y justificador del universo, su causa última. Por lo demás, las alusiones a una divinidad como aquello que mueve los hilos del destino nos remiten simplemente a su condición de alteridad irreductible a leyes humanas. Es la divinidad que pudiera tener su templo en la desatinada ciudad de los inmortales: «los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre». La divinidad irracional se convierte incluso en delirante, como auténtico reverso de lo humano. Así continúa el autor del relato en «El inmortal», al expresar su perplejidad ante la construcción laberíntica: «Este

²⁰ *Artful Dodge en la red.*

palacio es fábrica de los dioses, pensé primeramente. Exploré los inhabitados recintos y corregí: Los dioses que lo edificaron han muerto. Noté sus peculiaridades y dije: los dioses que lo edificaron estaban locos».

Pero al mismo tiempo, con esta perversión del sentido de lo divino consigue Borges poner una nota de estremecimiento especial en el efecto fantástico de sus narraciones. La indudable incredulidad de que éstas brotan es precisamente lo que da fuerza a la ilusión que crean de tenebrosa transcendencia. De Borges como autor fantástico puede decirse lo que Bessière concluye respecto al relato fantástico en general, cuya ironía consiste en que partiendo de un escepticismo básico, termina despertando un sentimiento de estupor que puede casi considerarse religioso: «...ce récit... qui se nourrit de l'incrédulité, mais peut susciter, par l'angoisse, chez le lecteur, une religiosité, une spiritualité, une adhésion diffuse à un au-delà»²¹.

²¹ Bessière, p. 24.