

tástico, convirtiendo su objeto en lo ambiguo y paradójico, y por tanto irreductible a explicación alguna, con lo que deja también de ser evanescente y adquiere identidad propia. El efecto de lo fantástico no es ya tampoco aquí una indecisión de carácter intelectual ante dos explicaciones posibles sino un sentimiento de inquietud y extrañeza mucho más radical ante la presencia de la unión de contrarios que supone la paradoja. Ésta, dice la autora, no es una solución de la contradicción, sino una combinación jerárquicamente superior de contrarios que se excluyen mutuamente: «Pour que l'oeuvre ne se réduise pas à un jeu sur la vérité et sur la fausseté, sur l'objectivité et sur l'illusion, cette ambiguïté doit se développer dans le paradoxe. Celui-ci n'est pas une solution, mais une combinaison hiérarchiquement supérieure des contraires exclusifs, qui marque le fantastique»⁷.

La ambigüedad irreductible de la paradoja es, a mi parecer, la clave del carácter fantástico de las narraciones de Borges. Esa paradoja expresada en figuras retóricas como el oxímoron, encuadradas en una estructura narrativa laberíntica que seduce al lector prometiéndole una explicación final, es lo que hace que éste no sólo sonría al final ante la elegancia de los juegos de la razón y la imposición del absurdo, sino que sienta un estremecimiento que le compromete de forma más radical.

El autor nos habla obsesivamente de cuál es el principio que corrompe la realidad en su obra, lo que pone en cuestión toda la realidad: «Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito»⁸. Y puede decirse que en último término es ése el elemento que irrumpe en sus ficciones contaminando el espacio y el tiempo y abriendo un abismo de ambigüedad irreductible.

La perversión del espacio y el tiempo está de alguna manera en todas sus narraciones fantásticas y es especialmente manifiesta en las más conseguidas, como «El inmortal», «Las ruinas circulares», «La muerte y la brújula» o «El jardín de senderos que se bifurcan». La puesta en abismo se consigue, a mi parecer, principalmente por principios narrativos que en cierto modo parecen relacionados con vivencias infantiles del propio autor: la fascinación por una lata de galletas en la que aparecía pintada una lata igual en la que a su vez se repetía la misma figura, y así supuestamente hasta el infinito, y el horror producido por los espejos de su dormitorio de niño. La primera sería expresión del vértigo de la regresión infinita que se produce en cuentos como «Las ruinas circulares», donde el soñador/crea-

⁷ *Ibíd.* p. 196.

⁸ «Avatares de la tortuga».

dor se revela como sueño de otro soñador que probablemente es a su vez soñado por otro, en una cadena sin fin, o en todas aquellas narraciones en que el personaje acaba revelándose idéntico a otro personaje que a su vez es idéntico a otro, hasta que todas las identidades acaban confundidas en una sola, lo cual equivale a ninguna identidad. El ejemplo probablemente más acabado de esta estructura lo tenemos en «El inmortal».

El otro principio narrativo fundamental sería la inversión, muy relacionada con el juego de espejos. Consiste, en resumidas cuentas, en la combinación de dos direcciones contrarias en el discurso. La trama parece transcurrir en una dirección llevándonos a una explicación final del misterio, pero el final nos enfrenta justamente con el reverso del camino seguido, aunque esa dirección contraria se ha ido insinuando ya en las pistas del discurso. La expresión magistral de esta estructura la tendríamos en «La muerte y la brújula», en donde la figura del rombo, que sirve para atrapar al protagonista, no es en realidad sino la de un triángulo, la de las tres muertes reales, desdoblado en el espejo. Las dos figuras geométricas conviven a lo largo de la narración llevando a la contradicción final. Pero esta técnica la emplea Borges en muchas otras de sus ficciones, marcadas por esa perversión estructural que es en su obra el laberinto. En sus construcciones laberínticas puede decirse que hay mayor malicia, mayor engaño que en los laberintos del mismo Kafka. En el autor checo conserva el laberinto su estructura original de recorrido iniciático hacia el centro del espacio sagrado, aunque ese centro resulte inaccesible. En Borges el laberinto se ofrece como promesa de revelación del secreto y resulta al mismo tiempo ser tela de araña que atrapa al incauto. Las dos estructuras conviven en sus narraciones produciendo un juego de espejos que se reflejan interminablemente el uno en el otro provocando el vértigo del abismo. La doble imagen del laberinto de Borges la encontramos expresada abiertamente en una narración como «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto», donde la identidad del personaje se invierte de víctima en agresor con la versión del laberinto como trampa en que espera la muerte, que contradice la versión del laberinto como construcción para escapar de la muerte. Otra vez aquí la otra dirección del relato está insinuada por ese sueño del personaje al principio de la narración que resultaría luego clave para la inversión: «Esa noche creí que me aprisionaba una red de serpientes. Desperté con horror: a mi lado, en el alba, dormía Zaid: el roce de una telaraña en mi carne me había hecho soñar aquel sueño».

En otras narraciones, como «El jardín de senderos que se bifurcan» o «El hombre en el umbral», se combinan laberintos de espacio y tiempo para producir el efecto final. En los dos cuentos, y con especial pureza en el

segundo, el laberinto del espacio distrae del verdadero laberinto del tiempo, donde es atrapado el protagonista. La proyección al pasado de lo que está ocurriendo en aquel preciso instante en ese mismo lugar por la forma en que el viejo narra la historia del juez en «El hombre en el umbral», es la red en que se enreda el protagonista, que no ve las innumerables pistas de la ejecución que está teniendo lugar prácticamente delante de sus mismos ojos.

Las técnicas de la puesta en abismo por la inversión y la regresión infinita no son, por otra parte, tampoco exclusivas de Borges, aunque adquieran en él una especial fuerza existencial. Forman parte de la imaginación fantástica, en general, y no sólo en su expresión literaria. En el cine actual, por ejemplo, las emplea de forma muy convincente un director como Aménabar en sus películas *Abre los ojos* y *The Others*.

Pero la ambigüedad creada por Borges en sus ficciones corresponde también en otro sentido a la teoría de Bessière, que ve en ella una «combinación jerárquicamente superior de contrarios». En el caso de Borges la combinación de contrarios cobra entidad propia en forma de lo que Michel Foucault, en el prólogo a *Les mots et les choses*⁹, llama heterotopía, por oposición al concepto tradicional de la utopía. Foucault nos habla de la mezcla de humor e incomodidad que le produce la heterogénea taxonomía de lo real que el autor argentino presenta como propia de una imaginada enciclopedia china. En ella Borges nos sitúa ante una dimensión sin ley ni geometría donde se dan cita los fragmentos de un gran número de órdenes posibles y que supone en sí misma el peor desorden. En esta dimensión las cosas están dispuestas de forma tal que es imposible hallar para ellas un espacio de encuentro, un lugar común. Esta dimensión constituiría la heterotopía, que nos produce inquietud porque arruina toda sintaxis, toda posibilidad de relación entre las palabras y las cosas. En cambio, las utopías consuelan, porque, no formando parte de lo real, se expanden en un espacio maravilloso.

En sí misma, la distinción que establece Foucault aquí entre heterotopía y utopía podría considerarse una de las definiciones más concisas y acertadas de la diferencia entre lo fantástico y lo maravilloso. Lo que más nos interesa de ella es la identificación de esa dimensión especial que nos estremece por su total falta de coherencia y a la que Borges da por patria mítica la China. Según Foucault, el pensamiento sin espacio coherente posible que propone la clasificación de lo real en la enciclopedia china reposa, al mismo tiempo, en lo que él llama «un espace solennel, tout surchargé de

⁹ Paris, Gallimard, 1966.

figures complexes, de chemins enchevêtrés, de sites étranges, de secrets passages et de communications imprévues»¹⁰. Lo que se sugiere, pues, no es ya sólo la destrucción de cualquier concepción de la realidad sino un mundo, situado en este caso al otro extremo de la tierra, en una mítica China, que supone justamente el reverso de la realidad concebida por nosotros. No ya un desorden, un caos, sino un orden estricto pero según leyes que nos resultan impenetrables:

...une culture vouée tout entière a l'ordonnance de l'entendu, mais qui ne distribuirait la prolifération des êtres dans aucun des espaces où il nous est possible de nommer, de parler, de penser¹¹.

Estas palabras de Foucault sobre el texto de Borges pueden aplicarse, a mi entender, a toda su ficción fantástica. Lo realmente fascinante de esta narrativa es la manera en que, a través de una lógica distinta, nos sitúa ante lo innumerable, lo irreductible al pensamiento. Lo cual quiere decir en otras palabras la manera de enfrentarnos a la alteridad absoluta. Según explica en su prólogo el autor de *Les mots et les choses*, es esa dimensión de lo Otro la que una determinada cultura conceptualiza, por ejemplo, como locura que amenaza el orden de las cosas. Ese orden que es el reinado de lo Mismo, donde se constituyen las identidades.

El tema del Otro y el Mismo está presente en toda la obra de Borges, que enlaza así con el discurso general de la otredad que caracteriza gran parte de la filosofía actual. Lo más interesante del relato fantástico es que, según Bessière, crea la ilusión de una entidad independiente al suponer una racionalidad original a esa alteridad absoluta ante la que nos instala. Lo insólito se rige por leyes propias e indescifrables: «...il identifie... la manifestation de l'insolite à celle d'une hétérogénéité, toujours perçue comme organisée, comme porteuse d'une logique secrète ou inconnue»¹².

Desde ese punto de vista es innegable el parentesco de las narraciones de Borges con las de Kafka. Los protagonistas del argentino como los del checo fracasan en el intento de descifrar las leyes que explican la organización de la realidad, pero certifican al mismo tiempo con su suerte la existencia de esas leyes. En Kafka el personaje muere ante la puerta que le vedaba el paso a la Ley y que al mismo tiempo estaba exclusivamente reservada para él. Las leyes del destino fulminan de forma implacable a los

¹⁰ *Ibíd.*, pp. 10-11.

¹¹ *Ibíd.*, p. 11.

¹² *Bessière*, p. 23.