



Universidad
Zaragoza



Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

«Adversos e inconcebibles»: los objetos imposibles
en la narrativa de Jorge Luis Borges

«Adversos e inconcebibles»: Impossible Objects in the Narrative
of Jorge Luis Borges

Autor/es

Sara Barberán Abad

Director/es

Rosa Pellicer Domingo

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Filología Hispánica

Junio, 2018

Resumen: En el presente estudio se analiza la presencia de objetos imposibles en la obra narrativa de Jorge Luis Borges, con especial atención a aquellos cuya importancia estructural es mayor dentro de los cuentos. A partir de un estudio de los mismos, se perciben importantes paralelismos o patrones que permiten esbozar diferentes propuestas de clasificación de los objetos. Se señala cómo en estos objetos se materializan preocupaciones y constantes en la obra borgeana, y en especial, los principios de paradoja y oxímoron, que son expresión del escepticismo esencial del autor y que, al servir como base para la construcción de dichos objetos, los convierten en elementos subversivos tanto en la realidad como en la ficción.

Palabras clave: *Borges, cuentos, objetos imposibles, objetos infinitos, paradoja, oxímoron.*

Abstract: This study analyzes the presence of impossible objects in the narrative works of Jorge Luis Borges, by paying special attention to those which are more important in the story structures. From the study of these, relevant parallelisms or patterns can be noticed, and that makes it possible to propose different classifications for the objects. We point out how, in these kind of objects, some issues and recurrent themes in Borges' works are realized, mainly the principles of paradox and oxymoron, which are the expression of the author's essential scepticism and that, as soon as they are the bases of the objects, they turn them into elements that subvert reality but also fiction.

Key words: *Borges, short stories, impossible objects, infinite objects, paradox, oxímoron.*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	2
2. CATÁLOGO DE OBJETOS IMPOSIBLES	5
2.1. «El Zahir»	5
2.2. «El libro de arena»	6
2.3. «El disco»	7
2.4. «Tigres azules»	7
2.5. Los objetos de Tlön	8
2.6. Otros objetos	9
3. LOS OBJETOS IMPOSIBLES EN LOS CUENTOS	12
3.1. El donante	12
3.2. El receptor	14
3.3. Los efectos de los objetos	17
3.3.1. Efectos físicos	17
3.3.2. Efectos emocionales y mentales	17
3.3.2.1. La obsesión	18
3.3.2.2. La locura	18
3.3.2.3. El aislamiento	19
3.3.2.4. Sueño e insomnio	19
3.3.2.5. El miedo	20
4. ENSAYOS PARA UNA CLASIFICACIÓN	21
5. LOS OBJETOS IMPOSIBLES: CLAVES DEL MUNDO NARRATIVO BORGEANO	25
5.1. Los objetos como prefiguración del pensamiento	25
5.2. Constantes borgeanas en los objetos	27
5.2.1. El infinito	27
5.2.2. El interés por la ciencia y sus discursos y por la filosofía	28
5.2.3. Las mitologías lejanas	31
5.2.4. El culto al libro y la escritura	32
5.2.5. La paradoja y el oxímoron	33
6. CONCLUSIONES	35
7. BIBLIOGRAFÍA	38

Si me dijeran que hay unicornios en la luna, yo aprobaría o rechazaría ese informe o suspendería mi juicio, pero podría imaginarlos. En cambio, si me dijeran que en la luna hay siete unicornios que pueden ser tres, yo afirmaría de antemano que el hecho era imposible.

(«Tigres azules», *La memoria de Shakespeare*)

*...apenas logré balbucear con una voz que no era la mía:
- Esto no puede ser.
Siempre en voz baja el vendedor de biblias me dijo:
- No puede ser, pero es.*

(«El libro de arena», *El libro de arena*)

1. INTRODUCCIÓN

El mundo literario de Borges está lleno de conexiones para aquel que se ha perdido entre sus páginas. Por eso, los que gustamos de este ejercicio no podemos evitar pensar, por ejemplo, que el libro de arena sería un ejemplar perfecto en la Biblioteca de Babel o que en cualquiera de los muchos laberintos de sus poemas, por metafóricos que sean, podríamos encontrarnos con el solitario Asterión. Quizá desconfiaremos de un relato que parezca un sueño, o de cualquier obra o escritor del que nos hable un astuto narrador, para así no volver a caer en su trampa, para no cometer el error de buscar en las bibliotecas un ejemplar de *Acercamiento a Almotásim*. Tal vez nunca volvamos a hallar tranquilidad ante un espejo.

Los objetos imposibles, inconcebibles, infinitos, incluso fantásticos, o como sea que gustemos en llamarlos, aparecen en las obras de Borges como un elemento que configura su universo propio. Las semejanzas y paralelismos entre dichos objetos son muchos, no solo en cuanto al elemento en sí, sino también en la función que desempeñan en los cuentos, los efectos que provocan en los personajes, o en lo que hay detrás de esos objetos, esto es, de dónde proceden, qué sirvió de inspiración a Borges para construirlos.

Tratar de analizar todas estas cuestiones, y teniendo en cuenta la totalidad de los objetos que encontramos en los cuentos de Borges, es una tarea inabarcable para un estudio de estas características, así como para quien lo escribe. Sin embargo, sí pretendemos en este trabajo tratar de comparar las distintas funciones que desempeñan los objetos, al menos en los casos en los que dicha función es fundamental para el desarrollo del suceso fantástico y de la propia narración. En muchos casos, en la estructura del relato, y en la construcción de los personajes, encontraremos importantes

correspondencias. Buscarlas y recogerlas no solo constituye una facilidad metodológica, sino que además puede servirnos para no cometer el error de otorgar el mismo tratamiento a objetos que por su naturaleza narrativa no son iguales. Y a propósito de esto último, dedicaremos un espacio de este análisis a ensayar posibles clasificaciones, para lo cual partiremos de algunos estudios y autores que ya han tratado estos aspectos.

El análisis de los objetos dentro de la narrativa fantástica y la clasificación de los mismos en tipologías o funciones han motivado diferentes trabajos críticos, algunos de los cuales hemos podido consultar.

De entre estos, principalmente trataremos de aplicar a este trabajo las teorías de José Miguel Sardiñas (2002) y especialmente las de José María Martínez (2010). Ambos, como veremos, han ejemplificado algunas de las ideas de sus artículos con cuentos de Borges. Importante mención requiere también el extenso y minucioso artículo de Lucio Lugnani (1983), del que parte J. M. Martínez, y en el cual el italiano estudia lo que él ha venido a llamar *l'oggetto mediatore*¹. Al propósito y nivel de profundización que requiere nuestro trabajo servirá mejor la interpretación que el propio J. M. Martínez hace de las teorías del italiano en «Subversión u oxímoron: la literatura fantástica y la metafísica del objeto». Para un estudio dedicado exclusivamente a los objetos de Borges, tenemos que acudir al artículo «Borges y los infinitos avatares del objeto imposible» de Ewa Krystina Kulak (2006), si bien el objetivo último de la autora no es elaborar algún tipo de clasificación, sino que busca demostrar el carácter fantástico de las narraciones de Borges a través de lo que ella ya ha llamado *avatares del objeto imposible*.

En trabajos de carácter más general, dedicados al propio género de la literatura fantástica, también existen menciones, aunque no numerosas, al papel de los objetos, empezando por el indispensable trabajo de Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, donde habla de una de las variedades de lo maravilloso como «lo maravilloso instrumental» (Todorov, 1982: 45) –esto es, lo maravilloso científico, o incluso hoy, la ciencia ficción–. Se refiere con esta denominación a aquellos *gadgets*,

¹ Nos referimos a «Verita e disordine: il dispositivo dell' oggetto mediatore», en *La narrazione fantastica*, Reno Cesoroni (ed.), Pisa, Nistri Lischi, 1983, pp. 177-288. Como resume J. M. Martínez, *l'oggetto mediatore* es, para Lugnani, un recurso de verosimilitud de los relatos fantásticos, que proponen la existencia real de un acontecimiento extraordinario o inexplicable. La aparición de estos objetos supone un momento de fricción entre dos órdenes ontológicos: el normal u ordinario, que sería el mimético o realista, y un segundo ámbito, donde la fiabilidad cognoscitiva es inestable y la certeza no puede aceptarse de modo automático; es el ámbito de lo onírico, el inconsciente, lo sobrenatural, el mundo de ultratumba, las experiencias espirituales y religiosas... Supone un desafío constante para los afanes del conocimiento sensible y la razón lógica (J. M. Martínez, 2010: 363).

adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero perfectamente posibles. Estos objetos son producto de la habilidad humana, y por tanto se oponen a otros objetos que, para el autor, pueden ser parecidos, pero tienen un origen mágico, y sirven para ponerse en comunicación con otros mundos. El ejemplo que pone para estos dos tipos de objetos son, respectivamente, la alfombra mágica, la manzana que cura o el tubo largavista del príncipe Ahmed en *Las mil y una noches* frente a la lámpara de Aladino. Las teorías de Todorov han sido ya muy matizadas desde que se publicara su obra, pero su idea sobre lo fantástico-maravilloso como uno de los subgéneros de la literatura fantástica sigue acomodándose a nuestros relatos, que «se presentan como fantásticos y terminan con la aceptación de lo sobrenatural» (Todorov, 1982: 48).

Para Jesús Rodero, que ha hecho un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica, este se caracteriza por la irrupción en lo cotidiano de elementos sobrenaturales, inverosímiles, imposibles. Además, añade que existe tras esto un deseo de transgredir, de jugar con nuestros prejuicios culturales o restricciones psicológicas; algo que participa del ámbito lúdico-subversivo propio de las creaciones Latinoamericanas: Felisberto Hernández, Peri Rossi, Allende, Rosario Fernández, García Márquez, y por supuesto, también Borges. Se acusa pues la superación de las ideas de Todorov en esta nueva literatura fantástica del siglo XX, en la que ya no tiene cabida su teoría de la incertidumbre, sino que se presenta lo sobrenatural integrado en la realidad como una forma de recusación de lo real cotidiano (Rodero, 2006: 6-15). Esto último llevará a lo neofantástico, al cuestionamiento tanto de lo real como de lo irreal, algo absolutamente presente en la obra total de Borges, y tema al que volveremos en este trabajo al hablar de la idea de paradoja.

Los objetos en los que nos centraremos son el libro de arena, el disco de Odín, los tigres azules –las «piedras que engendran»– y el Zahir, de los cuentos homónimos, que se incluyen en *El libro de arena* (1975) en el caso de los dos primeros, en *La memoria de Shakespeare* (1983) el tercero y en *El Aleph* (1949) el último. Por supuesto, no serán los únicos de los que hablemos en las páginas que siguen, pero al tratarse de los más relevantes en cuanto a su propio peso en los relatos, y por presentar estos importantes semejanzas de tipo estructural, serán los que nos sirvan para organizar nuestra argumentación, cuyo fin último será la consideración de estos objetos «adversos e inconcebibles»² como claves del gran universo ficcional de Jorge Luis Borges.

² Con estos términos se refiere Borges al disco y al libro de arena en el epílogo de *El libro de arena*.

2. CATÁLOGO DE OBJETOS IMPOSIBLES

Antes de continuar el análisis de los objetos imposibles es necesario hacer un pequeño catálogo que recoja a qué tipo de objetos de la obra de Borges nos estamos refiriendo. Además, vamos a ver que en muchos casos encontramos una descripción objetiva, física, que se combina a su vez con otra contaminada por el horror que los personajes sienten –aunque muchas veces no lo aparenten– al encontrarse ante objetos que desafían todo lo que creían conocer. Empezaremos con los objetos de los que más vamos a hablar en este trabajo: son aquellos que tienen un lugar central en los cuentos, hasta el punto de que son los desencadenantes del suceso fantástico, la causa de todo lo que les sucede y todo lo que hacen los personajes. Veremos posteriormente cómo son los donantes y los receptores de dichos objetos, cuáles son los efectos que estos producen, etc. Ahora nos vamos a centrar en caracterizar los objetos, para así poder buscar conexiones entre ellos, y sobre todo, elementos de construcción de los mismos que sean especialmente recurrentes.

2.1. «El Zahir»

La moneda se describe como un disco de níquel que no difería de los otros, se insiste en que nada tenía de particular salvo por unas rayaduras; sin embargo, el personaje lo considera un objeto «abominable», «intolerable», y habla de su «demoniaco influjo»³. Empezamos por el Zahir porque en su esencia se diferencia de los otros objetos en un aspecto: el Zahir no es, en puridad, un objeto imposible ni sobrenatural. El responsable de la obsesión que sufrirá el personaje con la moneda no es el propio objeto, sino que se debe a la llamada «superstición del Zahir», que se explica en el relato, y que el protagonista conoce a través de un libro de un tal Julius Barlach –por supuesto, inventado por Borges–. En árabe, *Zahir* significa «notorio, visible»; y según la creencia islámica, así se llama a aquellos «seres o cosas que tienen la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente» (I, 593)⁴. Por eso, el Zahir no siempre es un moneda, como en el caso que afecta a Borges y, antes, a la hermana de Teodelina Villar en nuestro relato. A lo largo de la historia, según cuenta

³ En adelante, para facilitar la lectura, prescindiremos de incluir la referencia de las páginas cuando se trate de citas muy breves del relato, como es este caso; aún así, las entrecomillaremos para indicar que responden a la forma literal, y así respetar los matices buscados por el autor/narrador.

⁴ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Carlos V. Frías (ed.), Barcelona, Emecé, 1989, 3 vols. En lo sucesivo, todas las citas de la obra de Borges corresponderán a esta edición, y se indicará entre paréntesis el volumen y la página a la que pertenecen.

este libro, fue un astrolabio de cobre, y también un tigre mágico. «Siempre hay un Zahir»; leemos que también lo fue «el ídolo que se llamó Yaúq y después un profeta del Jorasán» (I, 594), y que el narrador envidia a aquellos cuyo Zahir fue un trozo de mármol.⁵ Fruto de su obsesión, el protagonista del relato llegará a ver simultáneamente el anverso y el reverso de la moneda, «como si la visión fuera esférica y el Zahir campeara en el centro» (I, 594). Por eso, algunas autoras como Barrenechea (1999: 32) o Kulak (2006: 132) lo han vinculado con el conocido Aleph, por esta forma y por unos comentarios que en el relato «El Zahir» hacen referencia a las teorías de Tennyson de que «el mundo visible se da entero en cada representación (...) Todo, hasta el intolerable Zahir» (I, 594-595). Siguiendo la misma idea, sería también vinculable con «El espejo de tinta», la gota en la que el gobernador ve su propia muerte (Kulak, 2006: 132).

2.2. «El libro de arena»

El libro de arena es un libro infinito, que recibe su nombre no porque el material con el que esté hecho sea la arena, lo cual paradójicamente sí sería posible –en cuanto la forma, claro, y no a un volumen funcional–, sino «porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin» (III, 69). Nuestro objeto cuenta con una serie de características propias de un libro cualquiera: un volumen en octavo, encuadernado en tela, quizás del siglo XIX, *Holy Writ* y *Bombay* escritos en el lomo, páginas gastadas, pobre tipografía, escrito a dos columnas, texto apretado y ordenado en versículos... Lo que empieza a ser particular, a sorprender al protagonista, son su «inusitado peso», los caracteres que le son extraños y la numeración en cifras arábigas del ángulo superior, que parece no seguir ningún orden: «me llamó la atención que la página par llevara el número (digamos) 40514 y la impar, la siguiente, 999. La volví; el dorso estaba numerado con ocho cifras» (III, 69). Lo sobrenatural empieza cuando ve una ilustración, un ancla dibujada a la pluma, y el vendedor le avisa de que no la verá nunca más; así sucederá, puesto que no la podrá encontrar de nuevo. El bibliotecario no puede encontrar la primera hoja, tampoco la última; «era como si brotaran del libro». El vendedor explica, ante el desconcierto del anciano: «No puede ser, pero *es*. El número de páginas de este libro es exactamente infinito» (III, 69). El vendedor se refiere al volumen con términos

⁵ En cuanto a su carácter de objeto inolvidable, no podemos dejar de pensar en el bastón de laca del poema homónimo incluido en *La cifra* como una forma del Zahir: «quienes lo ven lo advierten, quienes lo advierten lo recuerdan» (III, 330).

como «diabólico», mientras que el receptor del objeto, que quiere ocultar su horror –«para ocultar mi desconcierto, le dije...» (III, 69), «con falsa indiferencia le pregunté...» (III, 70)–, lo llama «curioso espécimen». Es inevitable la conexión con otros libros de la narrativa de Borges, que son muy numerosos, pero todavía es más obvia la relación con otro de sus relatos, uno de los más conocidos: «La Biblioteca de Babel». Los libros de la Biblioteca no son infinitos, pero sí hay infinitos libros. Borges incluye una nota al pie al final de su relato, atribuida a Letizia Álvarez de Toledo, que dice que «en rigor, bastaría *un solo volumen*, de formato común (...) que constara de un número infinito de hojas infinitamente delgadas», aunque «el manejo de ese *vademécum* sedoso no sería nada cómodo: cada hoja aparentemente se desdoblaría en otras análogas» (I, 471). Está claramente hablando del libro de arena. Además, añade que «la inconcebible hoja central no tendría revés», lo que nos lleva, tal y como ha reparado Barrenechea (1999: 28), al mismo tipo de objeto imposible que constituye el disco de Odín.

2.3. «El disco»

El objeto imposible de «El disco» es, precisamente, el disco de Odín. El protagonista no ve nada en la mano del rey –«estaba vacía»– que, advierte, siempre estaba cerrada. Cuando lo toca, sin embargo, siente «una cosa fría» y ve «un brillo»⁶; el rey explica, repitiéndolo hasta tres veces, que el disco tiene un solo lado: «En la tierra no hay otra cosa que tenga un solo lado. Mientras esté en mi mano seré el rey» (III, 67). Seguramente es esa característica única y sobrenatural la que hace que, al morir el rey y dejar caer el disco, y a pesar de que el leñador marca el lugar con su hacha, este nunca llegue a encontrarlo. El leñador apenas pareció sorprendido por el hecho de que tuviese solo un lado: únicamente el valor del disco, poder cambiarlo por oro, le importaba.

2.4. «Tigres azules»

«Discos» es otro de los nombres con el que se llama en otro relato a las piedras que engendran, los «Tigres azules». Son todas iguales, circulares, muy lisas, de pocos centímetros de diámetro, y parecen algo artificial. Tienen un color que según el anciano

⁶ El sentido de la vista tiene mucha relevancia en el relato fantástico, acompañado del tacto y el olfato, y a veces del gusto. Este sensorialismo corrobora la continuidad identitaria de los objetos, que se presentan así objetivos para todos los receptores. La continuidad de la sustancia es imprescindible; por eso, por su parte, el libro de arena es siempre libro, a pesar de sus propiedades inexplicables. (Martínez, 2010: 371-373).

Bhagwan Dass, solo es permitido ver en los sueños. El profesor Craigie es testigo de cómo estas piedras tienen el poder, del cual nos dice el aldeano ya hablaban los padres de sus padres, de engendrar otras piedras, de transformarse en número. La primera experiencia sucede cuando el profesor guarda un puñado de piedras en el bolsillo y al sacar la mano ve que «los discos eran treinta o cuarenta», si bien él hubiera jurado que no pasaban de diez: «No precisé contarlos para verificar que se habían multiplicado» (III, 384). Cuando trata de contarlos uno por uno, «la sencilla operación resultó imposible». Alexander Craigie lo describe como un «obscuro milagro», «milagro atroz», y habla de la «monstruosa índole de los discos» (III, 385). Lo que más afecta al profesor, por lo que preferiría estar loco y que todo fueran alucinaciones, no son las piedras en sí, sino precisamente el hecho de que estas sean «la prueba de que en el universo cabe el desorden. Si tres y uno pueden ser dos o pueden ser catorce, la razón es una locura» (III, 386); estos tigres azules socavan la ciencia de los hombres, son una «aberración de las matemáticas». Es casi como si las piedras azules, que pertenecen al mundo real –proceden, como el libro de arena, de la India–, siguiesen la geometría del mundo de Tlön, donde «la operación de contar modifica las cantidades y las convierte de definidas en indefinidas» (I, 438).

2.5. Los objetos de Tlön

En «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» aparecen objetos de distinto tipo. Por un lado, encontramos de nuevo un libro: el volumen XI de *A First Encyclopedia of Tlön*, una obra en la que está «la historia total de un planeta desconocido» (I, 434); en ello se resume su imposibilidad. También están los *hrönir*, más interesantes en tanto en cuanto son «objetos secundarios», reduplicaciones de objetos perdidos. Se explica en el relato que si dos personas buscan un lápiz y la primera persona lo encuentra, sin que la segunda lo sepa, esta última encontrará «un segundo lápiz, no menos real, pero más ajustado a su expectativa» (I, 439), con la única diferencia de que son un poco más alargados. Estos objetos tienen su lógica propia, existen *hrönir* de diferentes grados: *hrönir* de *hrönir*, *hrönir* de *hrönir* de *hrönir*⁷.... Se podría decir que se reproducen con una lógica similar a la que funciona con las piedras azules o los anillos. Los *ur* son cosas producidas por sugestión, el objeto educido por la esperanza. En el experimento

⁷ Evelyn Fishburn compara la naturaleza de los *hrönir* con el funcionamiento de la enciclopedia, no solo en su duplicación distorsionada de la realidad indefinida, sino también en cuanto a que un *hrönir* puede producir otro, como copias de la enciclopedia o páginas añadidas a un artículo (Fishburn, 2008: 58).

que se narra en el relato, se habla de una máscara de oro, una espada arcaica, dos o tres ánforas de barro y un torso mutilado de un rey con una inscripción en el pecho; objetos todos ellos producidos por el deseo de encontrarlos durante unas excavaciones. Las cosas que se duplican tienden también a borrarse y a perder los detalles cuando las olvida la gente: por ejemplo, un umbral desaparece cuando el mendigo deja de visitarlo. En el relato también encontramos un cono, hecho de un metal reluciente, del diámetro de un dado; tiene un peso «intolerable», dura la opresión en la mano después de sostenerlo⁸, así como deja «una impresión desagradable de asco y miedo». Estos conos están «hechos de un metal que no es de este mundo» (I, 442), y sabremos que son imagen de divinidad en religiones de Tlön. El tema del material es importante, porque precisamente en una nota al pie del cuento se dice que «queda, naturalmente, el problema de la materia de algunos objetos» (I, 442). Por último, podríamos apuntar el caso de la brújula, el objeto procedente de Tlön –pues lleva una inscripción en uno de sus alfabetos– que llega a nuestro mundo, siendo así «la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real» (I, 441).

2.6. Otros objetos

Vamos a terminar este catálogo refiriéndonos a esos otros objetos inconcebibles, que aunque tienen menos peso, son igualmente interesantes y ayudan, en muchos casos, a crear ambientes o a construir la propia acción.

Encontramos dos objetos imposibles en «Utopía de un hombre que está cansado» y en «El otro», que respectivamente son un cuadro y un arpa, y por otra parte, un dólar. Nos permitimos agruparlos porque tienen como elemento común el viaje temporal. En el caso del primer cuento, nos encontramos con un hombre que parece haber viajado al futuro, donde conocerá una sociedad diferente, en la que hablan latín, no tienen nombre ni dinero, ni tampoco ciudades, museos o bibliotecas. En ese futuro utópico encontrará el protagonista unas telas casi en blanco, sobre las cuales el hombre del futuro le dice que «están pintadas con colores que tus antiguos ojos no pueden ver» (III, 56); le ofrecerá, sin embargo, llevarse uno de los lienzos con él. La misma idea subyace en el arpa del futuro, de la cual apenas percibe algún que otro sonido. Son objetos de un tiempo diferente a quien los admira y luego posee, con la imposibilidad que ello implica: «guardo la tela que alguien pintará, dentro de miles de años, con materiales hoy

⁸ Lo mismo sucede en el caso de la moneda del poema «Unas monedas» de *La moneda de hierro*: «La moneda cayó en mi hueca mano. / No pude soportarla, aunque era leve, / y la dejé caer» (III, 150).

dispersos en el planeta» (III, 56). Es similar al caso del material de los conos de Tlön, un material desconocido por el simple hecho de que pertenece a otro mundo.

En «El otro», se suma al viaje temporal el tema del sueño, pues es durante uno de estos en el que el Borges anciano es visitado por el Borges joven. Borges recuerda una fantasía de la flor de Coleridge⁹, y le ofrece un billete americano a su yo joven, que se sorprende al ver la fecha de 1974. Tras esto, leemos en un paréntesis del relato: «Meses después alguien me dijo que los billetes de banco no llevaban fecha» (III, 16), y el relato se cierra así: «El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente. Soñó, ahora lo entiendo, la imposible fecha del dólar» (III, 16). El sueño, recurrente en la obra de Borges, gira muchas veces en torno a estos objetos –y es, como veremos, uno de los principales efectos que estos tienen sobre los protagonistas–.

Ya hemos contado con dos libros imposibles, uno infinito, otro que recoge los saberes de un mundo inexistente; podemos sumar el libro de «Las hojas del ciprés», que se pierde durante una pesadilla y, al día siguiente, no está en el anaquel, invirtiendo así la idea de Coleridge a la que se había referido en «El otro». Otro caso similar es el de la fotografía de Pedro Damián, que según se nos da a entender, también desaparece, en este caso cuando cambia el destino del fotografiado en «La otra muerte».

También encontramos libros que se asemejan al libro de arena: el libro interminable que quiere escribir Ts' ui Pên, que recuerda a la arbitrariedad del orden del libro de arena, puesto que en el tercer capítulo muere el héroe, y en el cuarto está vivo¹⁰; y el libro cíclico de la Biblioteca de Babel –«un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta a las paredes» (I, 465)–. Sin salir del mundo del papel, tenemos mapas, como el que dibuja la cara de quien lo elabora en el «Epílogo» de *El hacedor* o el mapa del Imperio que tiene el mismo tamaño que el propio Imperio en «Del rigor de la ciencia».

Las obras de Borges, hemos visto, están llenas de discos y monedas; también lo están de otros objetos que comparten con ellos su forma: los anillos. Un ejemplo claro lo encontramos en «La memoria de Shakespeare» donde, aunque sabremos que

⁹ Sobre ello escribió en «La flor de Coleridge», en *Otras inquisiciones*: «Dice, literalmente: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?” No sé qué opinará mi lector de esta imaginación; yo la juzgo perfecta» (II, 17).

¹⁰ Se puede mencionar la obra de Herbert Quain, «novela regresiva, ramificada» (I, 462) que consta en realidad de nueve novelas diferentes, en función del juego de «influencias»: a unos sucesos determinados se proponen tres vísperas diferentes, que se excluyen mutuamente y que, además, se ramifican a su vez en otras tres vísperas («Examen de la obra de Herbert Quain», *Ficciones*).

funciona como una metáfora de dicha memoria (Gertel, 1999: 96), se nos habla de una tradición islámica que atribuye al rey Salomón «una sortija que le permitía entender la lengua de los pájaros» (III, 393). Aquí claramente nos encontramos más bien en el terreno de lo maravilloso, pero es especialmente interesante la declaración de que ese anillo «se perdió, según la costumbre de los objetos mágicos» (III, 394). Veremos después que en muchos de los casos perder estos objetos es la única solución posible para los protagonistas de nuestros cuentos. Encontramos unos anillos especialmente interesantes en el poema «El oro de los tigres», por la clara relación que tienen con los tigres azules, puesto que se trata de «el anillo que cada nueve noches / engendra nueve anillos y estos, nueve / y no hay un fin» (II, 517).

Por último, la crítica también ha atendido al papel de los cuchillos en la narrativa de Borges: podríamos hablar de esos cuchillos que en algunos cuentos de *El informe de Brodie* siguen los deseos de sus propietarios muertos, de forma semejante a lo que sucede en «El puñal»: «la mano se anima cuando lo rige porque el metal se anima, el metal que presiente en cada contacto al homicida para quien lo crearon los hombres» (II, 326). También en las milongas de *Para seis cuerdas* tienen un papel fundamental los cuchillos.¹¹

¹¹ Podríamos haber añadido a este catálogo el conocido Aleph. En gran medida no podemos dedicarnos a su análisis por cuestiones de espacio, pero el motivo principal para dejarlo de lado, o al menos para no estudiarlo de forma pormenorizada, es que este Aleph no constituye un objeto reconocible del mundo, o semejable a estos; incluso Kulak duda si debemos llamarlo «objeto» (Kulak, 2006: 132). Es decir, que no se trata de un libro, de una moneda, de una forma geométrica... cuyas características sean inconcebibles, sino que directamente es un elemento fantástico de absoluta invención. También habría que justificar la ausencia de los famosos espejos de Borges: lo que subyace tras estos objetos en ningún caso constituye una imposibilidad, algo que impacta sobre los protagonistas por sus características contrarias a las leyes y principios universales, sino que realmente los espejos esconden siempre horrores por su propia condición de reflejarnos, de mostrarnos a nosotros mismos, lo cual en la concepción del mundo de Borges es algo terrible. Apenas sí podríamos mencionar en este grupo, por ejemplo, espejos que no reflejan, puesto que ahí sí que existe una imposibilidad. También podríamos nombrar aquellos espacios imposibles pero a los que no podemos atender: las torres de sangre, las escaleras invertidas de la Ciudad de los Inmortales, o la terrible casa de «There are more Things» que, además, intuimos que está llena de objetos imposibles, en tanto a que, como explica J. T. Martínez Gutiérrez no se pueden representar porque están fuera de cualquier referente de nuestro mundo (Martínez Gutiérrez, 2007: 6-7); o incluso, por supuesto, los bien conocidos laberintos de Borges, en cuyo caso encontramos algo similar a lo que sucede con los espejos.

3. LOS OBJETOS IMPOSIBLES EN LOS CUENTOS

Sardiñas explica cuál es la mayor originalidad de los objetos fantásticos de Borges:

En su variedad y proliferación (...) no sólo se diferenciaron de la mayor parte de sus congéneres desde los puntos de vista de su constitución y aspecto, de las circunstancias que rodean su aparición, de los efectos con que impresionan a los personajes, de las consecuencias que les acarrearán o de su significación y funciones, sino que acentuaron la tendencia, que todas ellas comparten, a la depuración del efecto de temor, miedo, angustia o inquietud inherente a la literatura fantástica: desde el miedo a lo sobrenatural, al espectáculo terrorífico, al hecho visible, hacia el horror ante la paradoja racional; desde el terror al fantasma gótico al horror metafísico de las construcciones racionales (Sardiñas, 2002: 25).

Partimos de esta cita para desarrollar a continuación un análisis que nos permita profundizar precisamente en esos elementos: la aparición de los objetos, su donante y receptor, y los efectos tanto físicos como mentales que producen en sus poseedores.

Habría que mencionar, siquiera brevemente, que los cuentos analizados presentan un paralelismo en la forma. «Soy leñador. El nombre no importa» (III, 66), leemos al comienzo de «El disco». No escapa el tono confesional del narrador; lo hallaremos expresado de forma explícita en la «confesión» que constituye «Tigres azules», o en el relato de «El libro de arena», que según su narrador, «es verídico». Lo mismo sucede en «El Zahir», donde ese otro Borges de los cuentos y poemas dice «aún me es dado recordar, y acaso referir, lo ocurrido» (I, 589). Hay una clara coincidencia en esa insistencia en la verdad, en el valor testimonial del relato, que es un recurso para la verosimilitud, que encontramos de forma absolutamente recurrente en otros cuentos fantásticos. Función que comparte, por otra parte, según las teorías de Lugnani, con los propios objetos. Por su naturaleza confesional, encontraremos en estos relatos anticipaciones, como por ejemplo cuando en «Tigres azules» nos dice el protagonista que antes soñaba con tigres, pero que sus sueños «ahora los pueblan otras formas» (III, 381); luego sabremos que se refiere a las piedras que engendran.

3.1. El donante

Lo primero que debemos dejar claro es que no utilizaremos el término *donante* otorgándole o tomando el sentido que tiene en la teoría de Propp; sencillamente, parece la palabra más adecuada para referirnos, de forma general, a los personajes que aparecen en los cuentos con la función de entregar el objeto al *receptor*, al que dedicaremos el siguiente apartado.

En realidad, tan solo contamos un donante, entendido como un personaje que desee realizar el acto de la donación y que además reciba bastante peso en la narración: el caso de «El libro de arena». Quizás sería también el caso de Adolfo Bioy Casares y la enciclopedia de Tlön. Otras veces, no hay donante, como sucede con los objetos de Tlön, que aparecen, o los del mundo de «Utopía de un hombre que está cansado», si bien es cierto que en este último caso el hombre del futuro ofrece al visitante quedarse con uno de los cuadros. Puede pasar que el donante no reciba ninguna atención en la narración: «en el vuelto me dieron el Zahir» (I, 590). Sucede al menos en dos ocasiones que a quien estructuralmente en el relato llamaríamos donante, en realidad no desea que el que debería asumir el papel de receptor se haga con el objeto: un caso es el donante de «El disco», en el que este, que se dice a sí mismo Isern, de la estirpe de Odín, rey de los Secgens, ha de ser asesinado por el «receptor» –o el que desea serlo, puesto que nunca encontrará el disco–. De igual modo, en «Tigres azules», los ancianos del pueblo son «poseedores de un secreto que no compartirían con un extraño» (III, 382). Cuando es demasiado tarde y el profesor de Lógica ha encontrado los «tigres azules», el anciano Bhagwan Dass es el encargado de darle las primeras explicaciones; en ese sentido, sí actúa como un donante: los llama «piedras que engendran», y su conocimiento sobre las mismas es irrefutable, por la antigüedad que comporta, que le otorga una esencia cuasi-mítica: «los padres de mis padres no mentían cuando hablaban de su poder» (III, 385).

También los donantes de «El libro de arena» y de «El disco» explican a los futuros receptores la naturaleza de los objetos que Borges llama «adversos e inconcebibles». Es especialmente llamativa la coincidencia entre estos dos donantes: ambos llegan «al atardecer» y «una tarde», respectivamente. El donante del disco es anciano, y en el caso del vendedor de biblias, el protagonista nos dice que es viejo, pero en realidad lo que sucede es que confunde los rasgos desdibujados, seguramente vinculados con que el receptor es miope, del donante extranjero con los de un anciano. También en «El otro» es el Borges más anciano quien le entrega el billete imposible al joven escritor. En la descripción de ambos donantes también se insiste en la pobreza que los caracteriza: la del vendedor de biblias es una «pobreza decente», mientras que el supuesto rey se abriga con una «manta raída». Los donantes del disco y el libro son altos; parece ser que la altura otorga a este tipo de personajes borgeanos un aura de misterio, y así son altos los hombres del porvenir de «Utopía de un hombre que está cansado»: «Me abrió la puerta un hombre tan alto que casi me dio miedo» (III, 52). Del mismo modo, se podría vincular con el alargamiento de las formas que está presente en «Tigres azules» y que

también acusan los *hrönir* secundarios, que «son, aunque de forma desairada, un poco más largos» (I, 439).

3.2. El receptor

También en la figura del receptor encontramos una interesante coincidencia, que no puede ser inocente: En «Tigres azules» y en «El libro de arena», la ocupación de los receptores está directamente relacionada con el objeto que van a recibir. Alexander Craigie, que encuentra las piedras que engendran, «los únicos objetos que contradicen esa ley esencial de la mente humana» (III, 386), es profesor de Lógica occidental y oriental en la Universidad de Lahore. Por su parte, el protagonista de «El libro de arena» es un jubilado, que anteriormente trabajó como bibliotecario de la Biblioteca Nacional¹², y que además es poseedor de libros valiosos, como diferentes biblias o las *Mil y una noches*. Este último dice ser miope; parece que los problemas en la visión abundan en los relatos, y podemos preguntarnos, por ejemplo, si el motivo de que el no-receptor de «El disco» apenas vea es consecuencia de la terrible obsesión por el objeto o si ya padecía este problema debido a su avanzada edad.

El hecho de que los receptores estén de esta forma relacionados con los objetos, de que sea un profesor de lógica el que encuentra objetos que la desafían, o un bibliotecario un libro único en el mundo, no deja de ser relevante. ¿Ayuda a la verosimilitud, al tratarse de profesionales que podrían haber reconocido un engaño, o haber comprendido cómo funcionaban dichos objetos para desmoronar su aura de imposibilidad, de objetos fantásticos? Así lo cree Sonia Betancort en el caso del profesor Craigie, que seguramente es el ejemplo más claro de todo ello; explica la autora que «el cuento logra fijar una sensación de veracidad que se verá después derrotada por una noticia fantástica, la cual desbanca de manera categórica los preceptos occidentales» (Betancort, 2012: 92). Además, podemos pensar que este tipo de personajes sirven al autor para aportar un tipo de ironía que en muchas ocasiones está presente en los textos de Borges. El leñador de «El disco» tiene fama de avaro, es codicioso porque desea obtener el disco; pero es el único de estos cuentos que estamos analizando que aspira a conseguir el objeto no por el objeto en sí, sino por su valor, para venderlo por una barra de oro y convertirse en un «rey» –evidentemente, donante y

¹² Nos recuerda al propio Jorge Luis Borges, que en 1955, fue nombrado director de la Biblioteca Nacional, cargo que ocuparía durante 18 años. También pueden vincularse autor y personaje por los problemas de visión a los que nos referiremos.

receptor otorgan una significación distinta a ser rey, puesto que para el desconocido portador del disco de Odín, es el hecho de tenerlo el que le permite seguir siendo rey de los Secgens—. Pero el codicioso leñador nunca encontrará el disco de Odín, quizá como castigo. El pobre bibliotecario renunció al pago de su jubilación y a una de sus más preciadas Biblias para conseguir el libro de arena; el leñador asesinó al desconocido con su hacha para poder arrebatarse su tesoro.

Otro elemento fundamental es el afán de experimentación que demuestran tanto el profesor Craigie como el bibliotecario. Ewa Kulak ve precisamente en ello uno de los rasgos que diferencia a los personajes de Borges de los del típico cuento fantástico: son intelectuales, intentan entender el mundo, primero sienten curiosidad e incluso fascinación, que les hace querer hacer un análisis racional, buscar explicaciones. Como explica la autora, es paradójicamente en el momento en el que empiezan de veras a entender cuando sienten el horror (Kulak, 2006: 131). El tipo de experimentación es muy similar: Alexander Craigie, lleva a cabo inútiles intentos de contar los llamados «tigres azules»; incluso, y esto parece relevante, comprueba que él mismo está en plenas facultades antes de seguir con el experimento: «Comprobé que no tenía fiebre e hice la prueba muchas veces» (III, 384). Hace una incisión en forma de cruz en las piedras, las cercena con lima, las perfora con un punzón... todo con el fin de poder entender dónde van las piedras que se pierden, o de dónde surgen las que aparecen, si son las mismas. «Quise hallar una ley», nos dice el profesor; «consagré los días y las noches a fijar una estadística» (III, 387), pero todo es inútil. Las únicas conclusiones a las que llega poco le revelan sobre el hecho inexplicable: el peso de las piedras es constante, y un solo disco aislado no se multiplica ni desaparece. Por su parte, el bibliotecario jubilado hace un primer examen del volumen antes de saber de la naturaleza sobrenatural del libro, pero reparando ya en la extraña numeración de las páginas. El propio donante es el que le pide que busque la primera hoja, así como el final, tareas imposibles de realizar. Cuando la obsesión crece, empieza también la de descubrir «la posibilidad de algún artificio» (III, 70), que finalmente rechaza, tras examinar con lupa el volumen y anotar las ilustraciones en una libreta, que llenó sin que se repitiesen ni una sola vez.

Otro punto en el que coinciden algunos de estos cuentos que estamos analizando es el deseo que muestran los protagonistas, al final del relato, de deshacerse de los objetos. Desearán perderlos, bien en un lugar, bien en un segundo receptor.

El primer caso lo encontramos en «El libro de arena» y en «El Zahir». El antiguo bibliotecario recurrirá precisamente a aquella Biblioteca Nacional en la que había

pasado su vida; a su vez, es curioso cómo el poseedor del Zahir se plantea entre una de sus opciones para deshacerse de la moneda, esconderla en una biblioteca. Esa opción o la de enterrarla en el jardín son finalmente rechazadas: «preferí perderla», nos dice, para así alejarse de su órbita. Decide pagar con ella una caña en un boliche. Igual que en «El libro de arena», en el que el protagonista trata de no fijarse dónde coloca el volumen, el personaje Borges cierra los ojos para no ver la calle en la que ha entregado el Zahir. El problema es que, mientras que perder el libro hace a su antiguo poseedor sentir cierto alivio, este no llega para el Borges del relato, que seguirá obsesionado con el Zahir hasta el fin de sus días. Antes hemos dicho que el Zahir también fue, a lo largo de la historia, un astrolabio de cobre; pues igualmente en ese momento, «el rey ordenó que lo arrojaran a lo más profundo del mar, para que los hombres no se olvidaran del universo» (I, 593). Por su parte, el profesor Craigie siente un «extraño alivio» cuando tira parte de las piedras por la ventana.

Realmente, podríamos plantearnos si el Zahir se pierde en un lugar o en una persona, un receptor segundo; esto último sucede en «Tigres azules». La noche del 10 de febrero, en la mezquita Wazil Kahn, el pobre profesor pide a Dios que lo libre de su carga, y la contestación no tarda en llegar: un mendigo le pide las piedras como limosna. De igual manera, descubriremos que en el relato «El libro de arena», el vendedor de Biblias quería deshacerse a toda costa de aquel libro monstruoso: «Me asombró que no regateara. Sólo después comprendería que había entrado en mi casa con la decisión de vender el libro» (III, 70).

Podemos reflexionar, llegado este punto, sobre si los donantes eligen a esos receptores, o si se trata de mero azar. Precisamente, Ewa Kulak ha planteado que «por encima de todo, lo que hace llegar el objeto imposible a las manos del personaje es el ciego azar, que inesperadamente cambia su destino» (Kulak, 2006: 127). Frente a esto, Sardiñas explica que habitualmente los objetos fantásticos acechan a los personajes, y llegan no por azar, sino por dos motivos concretos: su conformación psicológica y el haber cometido alguna falla ética (Sardiñas, 2002: 7). Esta última idea se adecua mejor a nuestros textos: como hemos visto, es demasiada casualidad que los receptores del libro infinito y las piedras que engendran se dediquen a disciplinas relacionadas con dichos objetos, que el que recibe el castigo que supone el Zahir acabase de cometer el acto paradójico, el «oxímoron» de tomar una caña tras el velorio de su amada, un pecado que podemos vincular con el que dice haber cometido el mendigo que se cree merecedor de la limosna terrible de las piedras. Podríamos incluso hablar, y más

sabiendo del interés de Borges por las doctrinas budistas, de una cierta actuación de las energías kármicas.

3.3. Los efectos de los objetos

Una de las similitudes estructurales más llamativas en los cuentos de Borges que giran en torno a los objetos se basa en los efectos que dichos elementos producen sobre los personajes, especialmente, sobre los receptores-protagonistas. Podemos clasificarlos en dos grupos: los efectos físicos y los emocionales y mentales.

3.3.1. *Efectos físicos*

La fiebre está presente en el Borges que sale «con un principio de fiebre» (I, 590) del almacén donde le dieron el Zahir como cambio, y que además, sufre una desorientación que le hace dar vueltas en círculo y volver a dicho lugar. El propio Craigie, tras encontrar las piedras, sospecha que sea el aumento de temperatura corporal el que le esté provocando supuestas alucinaciones. A este mismo personaje le producen las piedras «un levísimo temblor» (III, 394), y una suerte de cosquilleo, agitación, calor cuando las tiene en el bolsillo. Siente frío y le tiemblan las piernas. Al tacto de la enciclopedia de Tlön, Borges siente «un vértigo asombrado y ligero» (I, 434). Pero sin duda el efecto físico más devastador de los que podemos enumerar aquí, y que puede pasar desapercibido porque, en este caso, no afecta al protagonista, y porque se presenta sutilmente, es el hecho de que aquel niño feliz que había jugado con las piedras ya no vuelve a ser visto por Craigie. Si algo de positivo se puede buscar en cuanto a los efectos físicos, sin duda podría ser el hecho –poco relevante– de que la obsesión por el Zahir hace al personaje sentir como tamizado y lejano el dolor físico.

Los efectos que producen los objetos a los receptores suponen un claro aviso, casi una amenaza, de su carácter sobrenatural. Pero indudablemente, mucho más aterradores y con mayor peso en la narración, lo que a nosotros más interesa, son los efectos que podemos llamar emocionales y mentales.

3.3.2. *Efectos emocionales y mentales*

También son este tipo de efectos, además de los más importantes, los que mayores coincidencias manifiestan en este tipo de relatos. La obsesión, la locura, el insomnio, el

sueño, el aislamiento, el miedo... están presentes en otros relatos borgeanos en los que no necesariamente aparecen objetos: la locura en «Funes el memorioso», el terror en «There are more things», el sueño en «El sur» o «Las ruinas circulares»... Pero sin duda estos son el mal principal que acarrear los objetos, el que verdaderamente obliga a sus poseedores a deshacerse de ellos, aunque no siempre esto resulte una solución, y ya sea demasiado tarde.

3.3.2.1. La obsesión

En realidad, podríamos hablar de la obsesión como la causa primera que lleva a los personajes a la locura, el aislamiento, los sueños y pesadillas o el insomnio... Los receptores de los objetos no podrán dejar de pensar en los mismos. El «demoniaco influjo» del Zahir hace que su poseedor, aunque procure pensar en otra moneda, como nos explica, no pueda. Además, «el tiempo, que atenúa los recuerdos, agrava el del Zahir» (I, 594). Y, al igual que el Zahir-moneda, también el Zahir-astrolabio de cobre y el Zahir-tigre mágico hacen a los que los ven olvidar el universo, o continuar pensando en él hasta el fin de sus días.

El leñador de «El disco» pasará años de su vida buscándolo, sin resultado alguno. El poseedor del libro de arena vive prisionero del libro. Se podría decir que la obsesión en el caso del profesor de lógica viene de antes de encontrar las piedras, puesto que ya padecía antes de emprender su viaje –y en gran parte, por eso se lanza a la búsqueda– una obsesión por los tigres. Cuando se hace con las piedras, se obsesiona por encontrar una explicación, pasa las noches y los días haciendo experimentos. Piensa constantemente en ellas, y nos explica el porqué: «porque sabía que el olvido solo podía ser momentáneo y que redescubrir mi tormento sería intolerable» (III, 387).

3.3.2.2. La locura

El protagonista de «El Zahir» llega incluso ir al psiquiatra, para hablarle sobre su insomnio y sobre que un objeto cualquiera lo atormenta. La locura en este cuento se materializa, antes que en el Borges del relato, en la hermana de Teodelina Villar, a la que habían internado porque, como nuestro protagonista, estaba obsesionada con una moneda. Sabe el poseedor del objeto terrible que ese será también su destino: «tendrán que alimentarme y vestirme, no sabré si es de tarde o de mañana, no sabré quién fue Borges» (I, 595) Teme que confundirá lo real con lo irreal, el mundo con la moneda de

su obsesión. Incluso desde el inicio del relato se traduce el temor del personaje Borges ante la pérdida total de sí mismo: «Aún, siquiera parcialmente, soy Borges» (I, 589).

La locura es una idea clave en el final de «Tigres azules»: el mendigo que se queda con las piedras, se queda a la vez con la locura que estas causan; por eso le dice al profesor: «Te quedas con los días y las noches, con la cordura, con los hábitos, con el mundo» (III, 388).

3.3.2.3. El aislamiento

Los personajes que padecen el influjo de estos objetos se distancian de los demás, se produce un cambio en sus relaciones personales. Ya en la aldea, los habitantes se mostraban serviles con el profesor por poseer estas piedras; cuando vuelve a Lahore, nos cuenta que rehuyó de la compañía de sus amigos. Del mismo modo, el poseedor del libro infinito nos explica que no muestra a nadie su tesoro, que se agrava su misantropía, que deja de salir y de ver a sus amigos.

3.3.2.4. Sueño e insomnio

El tema del sueño está absolutamente presente en la obra de Borges. Los objetos fantásticos provocan sueños, casi pesadillas, a sus nuevos poseedores. En «El Zahir», el protagonista sueña que «era las monedas que custodiaba un grifo» (I, 591), y también se alude al sueño cuando Borges prefigura cuál será su terrible futuro, bajo el influjo del Zahir, cuando no sepa «¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir?» (I, 595). Alexander Craigie había tenido sueños premonitorios: sumado a sus recurrentes sueños de tigres, encontramos que sueña el color azul que luego verá en las piedras, un «azul que no había visto nunca y para el cual no hallé palabra justa» (III, 381); más tarde le dirá el anciano que las piedras tienen «ese color azul que solo es permitido ver en los sueños» (III, 385). Todas estas referencias a los sueños son previas a la aparición de los «tigres azules»; una vez que las tiene en su poder, las piedras pueblan, incluso tomando formas demoniacas –Behemoth o Leviathan– las pesadillas del profesor, y lo hacen despertar temblando. Solo lo salva de los sueños terribles el insomnio que padece la noche del 10 de febrero, cuando decide perder las piedras. El pobre jubilado poseedor del libro infinito llama al volumen «objeto de pesadilla»; en su relato leemos: «De noche, en los escasos intervalos que me concedía el insomnio, soñaba con el libro» (III, 70-71).

El sueño gravita sobre otros objetos a los que no estamos dedicando tanta atención porque tienen un menor peso en los relatos. Las escaleras inversas de la Ciudad de los Inmortales, si las considerásemos un objeto, provocan al protagonista que las ve pesadillas durante años en el cuento «El inmortal». Algunos objetos, como el dólar de «El otro» o el libro de «Las hojas del ciprés» pertenecen plenamente al mundo de los sueños; pero ya es otro caso distinto al de los efectos de pesadilla que a nosotros nos interesa.

3.3.2.5. El miedo

El miedo que los objetos causan a nuestros protagonistas no siempre se manifiesta de la misma manera. Puede que los personajes teman a los objetos, les horrorice su existencia¹³; Craigie acusa a uno de los ancianos de cobarde cuando este dice preferir la muerte antes de tener una de las piedras en la mano, pero reconoce que él también estaba aterrado. En realidad, este tipo de miedo aparece en muchos de los cuentos; aunque también hay otro, que es el temor de perder el objeto, monstruoso, pero tambiénpreciado: el poseedor de «El libro de arena» sufre porque no quiere que nadie robe su tesoro.

¹³ Esto no siempre es así: recordemos la indiferencia del Borges anciano que se encuentra con el Borges joven en «El otro», o también la del leñador de «El disco», solo interesado por el valor económico del objeto. Precisamente, dentro de la línea de la literatura fantástica constituida por la irrupción de lo maravilloso en lo cotidiano suele suceder, en la narración del siglo XX, que los personajes no muestran el menor asombro ante una acción extranatural, lo cual puede llegar a asombrar doblemente al lector (Risco, 1987: 187).

4. ENSAYOS PARA UNA CLASIFICACIÓN

Dentro de la clasificación en diferentes tipologías de los llamados por Lugnani *oggetti mediatori*, J. M Martínez distingue entre objetos neutros y objetos talismanes¹⁴. A continuación explicaremos brevemente a qué se refiere este crítico con estas designaciones, analizaremos los ejemplos de los relatos de Borges que apenas quedan mencionados en su clasificación y trataremos de aportar otros casos a cada una de ellas.

1) Objetos neutros

Los objetos neutros son aquellos que o bien proceden del ámbito extraordinario y se acaban instalando en el cotidiano, o bien proceden del cotidiano, se alojan pasajeramente en el extraordinario y luego vuelven a ser recuperados para la normalidad por uno de los testigos del acontecimiento inexplicable. En cualquiera de los dos casos, lo fundamental es que estos objetos funcionan como testigos silenciosos de un hecho lógicamente inexplicable; de algún modo, es su existencia la que interroga a los personajes y también al lector acerca de la naturaleza del acontecimiento. Estos objetos tienen una importancia secundaria en el desarrollo de la trama, hasta que llega el desenlace, y no destacan por poseer ningún tipo de poder o fuerza mágica o sobrenatural. Son objetos normales, ordinarios, eso sí, de los respectivos mundos a los que pertenecen. J. M. Martínez aporta como ejemplos el caso de la brújula y la estatuilla de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (Martínez, 2010: 366). Podríamos sumar a este grupo, el arpa y el cuadro del futuro, o incluso si consideramos el mundo onírico como un ámbito extraordinario, incluiríamos también esos objetos que viajan del sueño a la realidad, como el libro de «Las hojas del ciprés».

2) Objetos talismán

Unas veces, el objeto talismán se presenta como algo que es extraordinario en sí mismo, que llega al mundo real o cotidiano y provoca asombro u horror; esto sucede, según J. M. Martínez, en «El libro de arena» y en «El disco». El objeto talismán recibe la focalización narrativa desde el comienzo del relato, y de hecho su propia aparición es la que desencadena los sucesos o experiencias sobrenaturales. Explica el autor que

¹⁴ J. M. Martínez incluye un tercer grupo, que en nuestro trabajo no vamos a contemplar, puesto que lo configuran los objetos relacionados con el cuerpo humano y su metamorfosis, que hasta donde sé, no tienen un tratamiento en la narrativa borgeana.

«tanto su origen como su camino de llegada hasta los habitantes y protagonistas del mundo ordinario suele estar acompañado de misterio, vaguedad, o extrañeza y su apariencia física acostumbra a estar descrita con el necesario lujo de detalles para originar la sensación de verosimilitud» (Martínez, 2010: 367). Todo esto es lo que ya hemos analizado en los apartados anteriores, y confirmamos que así sucede en la mayor parte de los cuentos: los donantes misteriosos, la descripción minuciosa de los objetos... Además, repara el autor en que este tipo de objetos es el que muchas veces da título a los cuentos; así pues, podríamos incluir en este grupo, además del libro de arena y el disco que ya se proponen como ejemplo, los tigres azules.

Sobre estas dos tipologías, añade J. M. Martínez que el objeto talismán funciona como causa u origen temporal, mientras que el objeto neutro es resultado o efecto de la acción (Martínez, 2010: 376); así se cumple en los ejemplos que hemos visto.

Vayamos ahora con las teorías de J. M. Sardiñas. Este parte de la distinción básica entre objetos fantásticos y objetos maravillosos. Considera que los objetos fantásticos son más imprevisibles, hasta el punto de que el personaje, si sobrevive, no volverá a ser el mismo; y esto lo vemos perfectamente ejemplificado en los efectos que los objetos tienen en el receptor de los mismos; por ejemplo, en el Borges de «El Zahir».

El tipo de clasificación de Sardiñas tiene que ver más con la naturaleza de los propios objetos que con su función en el relato. Es interesante en tanto en cuanto utiliza muchos ejemplos de la narrativa de Borges. Por ejemplo, uno de los grupos de objetos se refiere a los «portadores de la escritura» (Sardiñas, 2002: 13), esto es, cartas, periódicos, o incluso piedras grabadas; por supuesto, en este apartado entran nuestros libros. Para el autor, estos objetos portadores de la escritura conducen a «lo otro» (Sardiñas, 2002: 15), es decir, a los mundos irreales, los universos regidos por leyes propias y diferentes, mundos perdidos, que están por venir, que son laterales, o que constituyen sistemas autónomos que evitan la referencialidad. Además, esta clase de objetos que sirven de soporte a la palabra escrita son, según el autor, «el umbral de un conocimiento transgresivo, de un saber cuyo alcance comporta un precio» (Sardiñas, 2002: 16). Esto cobra especial sentido cuando hablamos de la enciclopedia de Tlön, pero incluso podríamos aplicarlo al libro de arena si consideramos que, al ser como la biblioteca de Babel, infinito, habrá de contenerlo todo. En este trabajo, pretendemos considerar este libro de arena, de infinitas páginas, como uno de esos objetos inconcebibles; Sardiñas parece entender este tipo de «objetos imposibles» como otro

grupo diferente –si bien no plantea en ningún momento que tengan que ser excluyentes–. En este grupo, encontramos el terrible Zahir, los *hrönir* y los *ur*, y también el Aleph. Otro apartado del que habla Sardiñas, dentro de los objetos fantásticos, son los ídolos, lo que él llama «la horda de dioses muertos» (Sardiñas, 2002: 16), y no deja de ser curioso que siendo que utiliza tantos ejemplos procedentes de Borges no incluya dentro de estos los misteriosos conos de Tlön, que no son sino imagen de la divinidad en regiones de este planeta; incluso, recordemos, el Zahir fue una vez un ídolo que se llamó Yaúq.

Si tuviésemos ahora que proponer una clasificación de los objetos que hemos analizado a lo largo de este trabajo, tendríamos que atender a distintos aspectos para poder cubrir la mayor parte de los mismos. Por ejemplo, podríamos considerar si el poder sobrenatural de producir locura es algo intrínseco al objeto o no: en ello se diferencia el caso del Zahir. La moneda que obsesiona a Borges lo hace no por la propia moneda, sino que la causa última es la «superstición del Zahir». Al final, se trata de una moneda regular, ordinaria, como cualquier otra, frente a la paradoja que rige los demás objetos, que sí que son, propiamente, objetos imposibles.

A su vez, podríamos distinguir, quizá de una forma semejante a como lo ha hecho J.M. Martínez, los objetos que tienen atributos o características fantásticas porque son imposibles en nuestro mundo –ser infinitos, o ser superficies con un solo lado– de los que obedecen a una lógica, pero que es una lógica propia, porque se adscriben a las reglas de los otros mundos a los que pertenecen –los objetos de otros espacios y tiempos, de otros planetas, y los procedentes del futuro–.

Incluso podríamos crear otro grupo, el de los objetos cuya imposibilidad toma un grado mayor. Como explica J. M. Martínez, la calabaza puede convertirse en carroza, pero no se puede ser carroza y calabaza a la vez (Martínez, 2010: 369); del mismo modo, habremos de recordar las palabras del profesor Craigie con las que empezábamos este trabajo. Podemos imaginar unicornios en la luna, pero no que su número sea seis o siete y tres a la vez. Guillermo Martínez ha comentado que aplicando principios matemáticos, «con el recorrido diagonal de Cantor, si hay un imprentero lo suficientemente hábil como para coser todas las páginas del libro de arena, también las puede enumerar» (Martínez, 2007: 49), Igualmente, podemos imaginar una tecnología que haga que un objeto sea invisible a nuestros ojos al darle la vuelta, por ejemplo, con

juegos de espejos. Pero las piedras que engendran, igual que los anillos que se reproducen, son absolutamente inconcebibles, inimaginables.

Quizás una clasificación más interesante partiría de una consideración de los objetos en función de su papel estructural en los cuentos. Los elementos de los que hemos hablado pueden clasificarse, desde la propuesta que aquí vamos a presentar, entre objetos desencadenantes, objetos ambientales y objetos prueba. La primera categoría se correspondería a la que J.M. Martínez ha llamado «objetos talismán»; recordemos que hemos incluido en este grupo los tigres azules, el disco y el libro de arena. Y dentro de lo que él englobaba en la categoría de objetos neutros, en el caso concreto de Borges aún se podría hacer una doble distinción: los objetos ambientales y los objetos prueba. Los objetos ambientales sirven al autor para construir esos mundos ficcionales: sería en caso de los *hrönir* y los *ur* de Tlön, que explican cómo funciona la lógica de ese mundo, el libro de la Biblioteca de Babel, o también el arpa y el cuadro de la utopía del futuro. Este cuadro, este lienzo que parece esbozar una puesta de sol, nos sirve también para explicar el grupo de los objetos prueba, puesto que convergen en él ambas categorías: además de servir para caracterizar ese otro tiempo, cuando el visitante lo lleva consigo de vuelta al pasado, se convierte en una prueba de ese viaje en el tiempo. Del mismo modo, son también objetos prueba del suceso fantástico la brújula y los conos que pasan del mundo de Tlön a nuestro mundo, la Enciclopedia que da cuenta de la existencia de dicho planeta, el libro que se pierde en la pesadilla y por tanto también en la realidad en «Las hojas del ciprés», y el dólar. Estas dos últimas son muestra de la confusión entre sueño y realidad. También incluiríamos la foto que desaparece como prueba de que ha cambiado el futuro en «La otra muerte». Claro que fuera de toda esta clasificación quedarían los objetos que realizan acciones por las personas, como los cuchillos de *El Informe de Brodie* o el de «El puñal»; o el que podemos considerar que se queda en el terreno de lo maravilloso, y por eso precisamente solo aparece haciendo las veces de metáfora: la sortija del rey Salomón.

5. LOS OBJETOS IMPOSIBLES: CLAVES DEL MUNDO NARRATIVO BORGEANO

5.1. Los objetos como prefiguración del pensamiento

En *La moneda de hierro*, Borges rescata objetos cotidianos como parte necesaria de una trama universal, a raíz de la cual, junto con el resto del conjunto de sus obras, se ha construido la llamada imaginería de la obra de Borges: llaves que simbolizan la resolución de algo, el tablero de ajedrez como símbolo del designio, o la saeta del griego que significa una meta inalcanzable (Graciela Tissera, 2016: 185).

Pero además, Borges también escribe dos poemas sobre las cosas, en su concepto general. En «Las cosas», leemos que estas «nos sirven como tácticos esclavos / ciegas y eternamente sigilosas! / Durarán más allá de nuestro olvido; / no sabrán nunca que nos hemos ido» (II, 370). En sus palabras vemos la dimensión trascendental que Borges otorga a estos objetos cotidianos. Da un paso más en el poema «Cosas», donde ya nos acercamos al tipo de elementos a los que nos estamos dedicando en nuestra argumentación, los objetos imposibles: «Lo que no puede ser. El otro cuerno / del unicornio. El Ser que es Tres y es Uno. / El disco triangular» (II, 483). En este último poema, también hace referencia a elementos que nos recuerdan a los cuentos: vemos en las piedras que engendran el ser que es tres y es uno; y cuando en el poema habla del revés del mapamundi, o del otro lado del tapiz como las cosas que nadie mira –«salvo el Dios de Berkeley» (II, 484), dice en referencia al idealismo subjetivo–, tenemos presente el disco, o incluso la desaparición de los *hrönir*, puesto que al final todo el poema habla de esas cosas a las que nosotros damos sentido, del espejo que a nadie refleja cuando la casa está vacía.

Y es que, como explica J. T. Martínez Gutiérrez, los objetos de la narrativa de Borges «son empleados con una finalidad que va más allá del objeto mismo y su materialidad, es decir, prefiguran otra cosa: una corriente filosófica, un problema lógico, un concepto de la física» (Martínez Gutiérrez, 2007: 6-7). El mismo autor ha reparado en cómo en el cuento «There are more Things», el protagonista recuerda que su tío le explicaba, por ejemplo, las paradojas eleáticas mediante un tablero de ajedrez, el idealismo de Berkeley a través de las naranjas del postre, o la cuarta dimensión de Hinton sirviéndose de cubos de colores¹⁵. Si para esos personajes ficticiales los objetos

¹⁵ En el caso de Borges, fue su padre, profesor de psicología, quien lo inició en el idealismo. Leemos en *Un ensayo autobiográfico*: «Cuando yo era aún muy joven, me mostró, con la ayuda de un tablero de ajedrez, las paradojas de Zenón: la de Aquiles y la tortuga, el vuelo inmóvil de la flecha, la imposibilidad

que llegaban a sus manos podían significar esas ideas procedentes de la filosofía y la ciencia, podemos pensar que de igual manera los objetos de sus narraciones fantásticas están contruidos de manera análoga. Así, como dice Guillermo Martínez, «Borges concibe sus ficciones como encarnaciones o avatares de una concepción abstracta» (Martínez, 2007: 41).

Ana María Barrenechea ha destacado que es fundamental en Borges su capacidad de maravillarse ante las teorías de los hombres que intentan interpretar su mundo, y así lo expresa el propio autor en la conocida afirmación del epílogo a *Otras inquisiciones*: «estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial» (Barrenechea, 1967: 17) Del escepticismo de Borges tendremos tiempo de hablar cuando nos detengamos en las ideas de paradoja y contradicción.

Por todo lo que hemos dicho hasta ahora se explica que una parte importante de la obra crítica dedicada a Borges se haya ocupado de buscar los antecedentes teóricos, ideológicos o literarios de estos objetos, algo que por otra parte es muchas veces apuntado por el propio Borges –por ejemplo, en el epílogo de *El Aleph* declara que tanto el cuento homónimo como «El Zahir» contienen el influjo «The Cristal Egg» de Wells—. No pretendemos aquí hacer un resumen de los antecedentes textuales de los cuentos y los objetos que los pueblan, tarea más que atendida por la crítica¹⁶, sino que lo que nos proponemos es, de algún modo, encontrar las correspondencias entre dichos objetos, entre las ideas que están en su base, en su creación, y lo que se han considerado las grandes constantes de la obra borgeana, esto es, ideas como el infinito, el interés por diferentes corrientes filosóficas, religiones o disciplinas científicas, el culto al libro y la escritura, o, en última instancia, la paradoja y el oxímoron, que veremos están relacionadas con ese escepticismo. De este modo, pretendo demostrar cómo estos objetos imposibles merecen atención en tanto en cuanto son materializaciones, en el más puro sentido de la palabra, de todas estas preocupaciones propias de la obra del autor.

del movimiento. Más tarde, y sin mencionar el nombre de Berkeley, hizo todo lo posible por enseñarme los rudimentos del idealismo» (Borges, 1999:14).

¹⁶ Para encontrar las referencias de los precedentes de muchos de los cuentos, podemos acudir a unas páginas de Jaime Alazraki (1977: 16-19) en las que deja apuntados dichos orígenes literarios, en *Versiones, Inversiones, Reversiones: el espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Además, existen muchos artículos dedicados al estudio concreto y más extendido de los precedentes de cada objeto, los cuales iré apuntando a lo largo de las páginas que siguen.

5.2. Constantes borgeanas en los objetos

Hemos dividido este apartado en diferentes puntos en los que enunciamos esto que podemos considerar elementos, temas e ideas recurrentes en la obra de Borges.¹⁷ En la mayor parte de los casos unos están estrechamente relacionados con otros, como por ejemplo el hecho de que el interés de Borges por las diferentes religiones atraviesa los temas mitológicos, las diferencias culturales, el culto al libro, ciertas ideas filosóficas... En todo caso, trataremos de hacer constar este tipo de conexiones a lo largo de la explicación.

5.2.1. *El infinito*

No es necesario justificar por qué el infinito ha sido considerado una constante de la obra de Jorge Luis Borges, desde su aplicación a la construcción de cuentos, tanto en los argumentos como en los personajes –«Las ruinas circulares», «La Biblioteca de Babel», la memoria de Funes...–, a la retórica de los mismos, en las largas enumeraciones que se acercan a la significación de lo que, por infinito, no puede expresarse –por ejemplo, la numeración de las visiones del Aleph–, o en el mero hecho de lo recurrente que es el adjetivo «infinito» en su obra. El infinito es uno de los temas principales de la obra de Borges que Barrenechea propone, y que se relaciona con los ámbitos espaciales y temporales, con las multiplicaciones interminables, el camino sin fin... así como con el vocabulario de la vastedad (Barrenechea, 1967: 24-25).

Por supuesto, es un concepto que encontramos en el infinito libro de arena. Y si aceptamos la idea de Barrenechea, que entiende que el infinito puede manifestarse de distintas formas, y entre ellas menciona las multiplicaciones interminables, también lo podremos vincular con las piedras azules y los anillos engendrados a partir del Draupnir.

Para la autora, la presencia del infinito se justifica en la búsqueda del ataque a los conceptos fundamentales en que se basa la seguridad del propio vivir (Barrenechea, 1967: 19). Y de hecho, hemos visto que este es el mayor miedo que sienten los protagonistas, siendo claro el ejemplo del profesor Craigie. El propio Borges habla del

¹⁷ Debemos advertir que existen muchos otros temas, como el tiempo, lo esencial argentino, el juego de los espejos y los laberintos...; nosotros atenderemos solo a aquellos elementos que se pueden aplicar a nuestro análisis, por estar claramente plasmados en los objetos imposibles. Los temas centrales de la obra completa de Borges han sido enunciados y desarrollados en obras como *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* de Jaime Alazraki o *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* de Ana María Barrenechea.

infinito como un concepto terrible, corruptor de todas las cosas, en «Avatares de la tortuga» en *Discusión*. Por eso estos objetos imposibles, infinitos, aterran a los personajes, los obsesionan y dominan su razón.

Cerca de la idea del infinito está el significado que se otorga a una materia que también forma parte de los símbolos de la obra de Borges: la arena. Está presente en los abundantes relojes de arena, en los desiertos y por supuesto en el nombre del volumen del que venimos hablando. Obviamente, el libro de arena no es de este material, sino que nos encontramos ante un uso metafórico. Peter Standish explica que la cita inicial de George Herbert, «...thy rope of sands...», es un modo de sugerir lo imposible. Es un motivo que aparece en «Las ruinas circulares», donde crear al hombre es «mucho más arduo que tejer una cuerda de arena» (I, 453).¹⁸ La arena es innumerable, infinita; como tal la encontramos en la tradición del pensamiento de Buda, así como en la *Biblia* (Standish, 1997: 104-106). La religión, como veremos, no escapa de esas fuentes de ideas abstractas con las que se construye la obra de Borges.

Por otro lado, la constante del infinito está vinculada como veremos en el apartado que sigue al mundo de la ciencia.

5.2.2. *El interés por la ciencia y sus discursos y por la filosofía*

Se ha dicho que Borges es el poeta más citado por científicos. Por eso puede chocar el hecho de que manifestase, por ejemplo, que de física sólo sabía lo que su padre le enseñó, que es cómo funciona el barómetro (Rojo, 2013: 12-13). Pero lo cierto es que, aunque sus saberes, que tampoco vamos a entrar a discutir, no fueran mucho más allá de ciertos conocimientos, lo que es fundamental es que estos procederán siempre del interés y la fascinación por las teorías científicas, incluso por su retórica. Hay fragmentos de argumentación lógica en muchos de sus relatos, que como se ha dicho muchas veces, habitualmente se acercan a los modos del ensayo.

Autores como Alberto Rojo (2013) o Guillermo Martínez (2007) han trabajado buscando la ciencia que se esconde tras el imaginario de Borges. Es muy llamativo y bien conocido el caso de la anticipación que subyace en el cuento «El jardín de senderos

¹⁸ Otro simbolismo de la arena, que no tiene tanto que ver con la imposibilidad que estamos tratando pero que no por ello deja de ser interesante es el de la inestabilidad; como Standish apunta, Borges escribió en «Fragmentos de un evangelio apócrifo»: «Nada se edifica sobre la piedra, todo sobre la arena» (II, 390). Para el autor, tiene que ver con la idea del paso del tiempo y la necesidad de las perspectivas cambiantes, de la reordenación constante de las ideas sobre el mundo. Podemos considerar que estas ideas se vinculan, una vez más, con la relación escéptica de Borges con el conocimiento de la realidad (Standish, 1997: 101).

que se bifurcan» con respecto a la teoría de la mecánica cuántica, la interpretación de los muchos mundos de Everett, mundos paralelos que se multiplican (Rojo, 2013: 12-13). En lo que a nuestros objetos imposibles se refiere, la multiplicidad de mundos o futuros posibles está también detrás de la teoría semiótico-teológica de la moneda, que desarrolla Iván Almeida en un análisis dedicado al papel de dicho objeto, también recurrente, en la obra de Borges.¹⁹

Borges puso el prólogo a un libro de Edward Kasner y James Newman titulado *Matemáticas e imaginación*, de su colección inacabada *Biblioteca Personal*, un conjunto de libros de su propia elección. En dicho prólogo, explica cómo imaginación y matemáticas no se contraponen, sino que se complementan, como la cerradura y la llave. Otro fragmento de dicho prólogo remite directamente al inicio del cuento «El libro de arena»: «La línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes...» (III, 68), otra muestra de esta retórica inspirada en el discurso científico. Finalmente, en el prólogo destaca su interés por la cinta de Möbius, que, como nos dice, cualquiera puede construir con papel y tijera, y que es una increíble superficie de un solo lado: imposible no pensar en el disco de Odín. Dice Barrenechea que la circunferencia, el círculo y la esfera se repiten en las obras de Borges, y cuando la línea es recta, siempre confluye en un imaginario circular –la autora está pensando en el horror del laberinto– (Barrenechea, 1999: 31).

Por otro lado, Guillermo Martínez explica que los números fraccionarios son muy importantes en el pensamiento de Borges, y están detrás del libro de arena, y por extensión, también de la Biblioteca de Babel. Las matemáticas nos dicen que entre dos números fraccionarios cualesquiera siempre hay uno en el medio; esto es, que entre el 0 y el 1, está el $\frac{1}{2}$, y entre el 0 y el $\frac{1}{2}$, el $\frac{1}{4}$, etc. Por eso, incluso desde este punto de vista se puede explicar la numeración a la que Borges atribuye en su relato una razón misteriosa (Martínez, 2007: 28). Y, aunque no lo dice el autor, quizá también en esto reside el motivo por el cual siempre hay una página entre el principio del libro, el

¹⁹ La tesis central que defiende Almeida en «La moneda de Borges: de la degradación al desgaste – rudimentos de semiótica borgesiana-» es que la moneda, tan importante en la obra de Borges, sufre en sus relatos y poemas un proceso de degradación, que comporta un estrechamiento de densidad ontológica. Sirve al autor para referirse a los poemas cortos, que llama «monedas», y sobre todo, se pierde como sistema monetario, en el caso del franco suizo y del dólar de «El otro» o especialmente en «Tigres azules», donde su valor de cambio se amplía a la totalidad del mundo al final del cuento. La degradación llega a desgaste cuando entramos en el campo de la representación teológica en las monedas, como sucede en «El Zahir».

número 0, y la que nunca puede ser la primera página, es decir, el 1. De algún modo también recuerda a la paradoja de Zenón, de la que habla en *Discusión* y en *Otras inquisiciones*, según la cual nunca se puede llegar de A a B, porque siempre hay que recorrer la mitad de ese camino, y la mitad de la mitad, y la mitad de la mitad de la mitad, «y así hasta lo infinito». Aquí vemos una clara conexión entre las ideas de la ciencia y la filosofía antigua, de la cual, por otra parte, procede la primera.

En lo que respecta a la filosofía, sabemos que enorme era la cultura que tenía Borges, que conocía a muchos autores y tenía preferencia clara por algunos, como por ejemplo Shopenhauer. La filosofía que más interesó a Borges y que aparece en los cuentos es la filosofía idealista, que junto con las ideas religiosas y legendarias es responsable de la constante presencia del infinito, y de la desaparición de la materia en reflejos, sueños y simulacros (Barrenechea, 1967: 19-20).

Como decíamos antes, desde un punto de vista matemático, el infinito interesó a Borges en relación con la concepción formulada por Bertrand Russell, según la cual existen conjuntos infinitos que resultan ser elementos de ellos mismos, es decir, que un elemento puede contener la totalidad a la que pertenece (Kulak, 2006: 134). Guillermo Martínez se refiere a los objetos recursivos de la narrativa borgeana, objetos que constituyen la parte que equivale al todo. En el Aleph está el propio Aleph, igual que el mapa creciente del imperio con respecto al propio imperio en «Del rigor de la ciencia» (Martínez, 2007: 21).

Por su parte, las piedras de «Tigres Azules» desafían la aritmética y el cálculo de probabilidades, pero también la concepción del espacio que subyace a la geometría euclidiana; desafían a la razón, y por eso Craigie, personaje spinozista, es el mejor narrador para la historia (Dapía, 1999: 164-168). Además, es hermoso cómo en el propio cuento el profesor alude a los *calculi*, de forma que las matemáticas «tienen su origen y ahora su fin en las piedras» (III, 387).

Podrían seguir buscándose este tipo de conexiones en las matemáticas, la física, la física cuántica... y, como decimos, muchos estudios se han dedicado a ello²⁰. Sirvan las explicadas brevemente como prueba esta materialización de ideas y teorías que fascinaban al autor en los objetos imposibles de nuestros relatos.

²⁰ Ya hemos ido mencionando autores que han vinculado la obra de Borges con estas disciplinas científicas concretas; para un trabajo más general, centrado en las lecturas que pudo hacer Borges y en la reflexión sobre por qué su obra cautiva a los científicos, puede consultarse el capítulo de Guillermo Boido «Borges en el territorio de la ciencia: escrituras y lecturas» en Alfonso del Toro (ed.) *Jorge Luis Borges: Ciencia y filosofía*, Hildesheim, Georg Olms, 2007, pp. 47-63.

5.2.3. *Las mitologías lejanas*

El libro de arena procede de los confines de Bikanir, en la India; también en una aldea de la India encuentra el profesor escocés las monstruosas piedras que engendran. Precisamente, como ha reparado Sonia Betancort, la India es un lugar importante, porque los objetos que de allí proceden se atienen a una lógica oriental, diferente como hemos visto de la cosmovisión que tendrán los protagonistas occidentales, en tanto en cuanto dicha lógica oriental es un método basado en la paradoja, en el vaciamiento de sentido de toda la reflexión convencional; un pensamiento que siempre atrajo a Borges, desde la cosmología budista a la sabiduría oriental (Betancort, 2012: 91).

El disco de una sola cara recibe el nombre de «disco de Odín», el dios principal de la mitología nórdica, a cuya estirpe dice pertenecer su poseedor. Cuando escribe sobre el anillo que se reproduce, Borges hace referencia al Draupnir, el anillo mágico que le fue dado a Odín y que poseía este poder. La superstición del Zahir es una creencia islámica, además de que Alazraki lo considera una relectura de Borges de la vieja metáfora del tesoro que condena a su dueño, una versión moderna de la historia de Andvari en el poema de los Nibelungos, cuyo oro se convierte en su ruina y en la de todos que lo encuentran (Alazraki, 1977: 72-73). En realidad, esta idea subyace de forma general en estos cuentos en los que los objetos tienen el papel protagonista y arruinan la vida de quienes los poseen precisamente por el afán de conservar un tesoro que los destruye.

Los objetos proceden pues, como vemos, de culturas diferentes a la nuestra, y lo más importante, a la de los personajes que van a recibirlos y a sufrir su influjo. Repara Barrenechea en que en el poema «Nihon» vemos como para los indios pampas una puerta, un llamador de bronce, una ventana... son cosas raras que veían y tocaban, que a todos puede alcanzarnos el asombro ante los más sencillos objetos que nunca tocó nuestra mano ni vieron nuestros ojos (Barrenechea, 1999: 33). Quizá en este tipo de situaciones se encuentra el interés de Borges por los objetos cotidianos, que pueden convertirse en algo fascinante o terrorífico ante unos ojos nuevos. Pero se podría decir que en los objetos «adversos e inconcebibles» de los que hablamos, se unen las dos circunstancias: la procedencia exótica, que implica lo desconocido –y esto se lleva a su máxima expresión en el caso de los objetos de Tlön–, junto con el hecho de ser objetos imposibles, que desafían unas leyes que pertenecen o rigen la totalidad de nuestro universo.

5.2.4. *El culto al libro y la escritura*

Las inspiración en diferentes culturas no solo tiene que ver con la variación geográfica, sino que también encontramos en Borges un enorme interés por las religiones. Por ejemplo, escribió junto con Alicia Jurado el libro *¿Qué es el budismo?*, y además muchos de los cuentos poseen hondas reflexiones en las que interviene el papel de Dios –«Los teólogos», «La escritura del dios»...–, siempre como venimos diciendo, por su carácter singular y estético. Una de las principales herencias de este interés por las religiones, y en concreto, por las religiones del libro, es precisamente el culto a los libros.

«Desde los primeros ensayos le interesó a Borges la veneración hebrea por el libro y la creencia en una obra dictada por Dios, perfecta, oráculo destinado a los hombres», explica Barrenechea (Barrenechea, 1967: 5). El asiduo lector de Borges sabe que rara es la colección de cuentos o poemas en las que no aparecen libros. En *Otras inquisiciones* incluye «Del culto de los libros», un texto en el que explica cómo para nosotros un libro es un objeto sagrado; invoca su significado a través de obras, autores, culturas y religiones a lo largo de la historia de la humanidad, y el libro se convierte en algo trascendental, en el mundo mismo. Dentro de nuestro catálogo de objetos imposibles, los más numerosos, o incluso los únicos que podríamos englobar dentro de una categoría propia según su naturaleza, como había hecho Sardiñas, serían los libros.

Por otra parte, el libro es el soporte de la escritura, de las propias palabras, que tienen una importancia capital porque son portadoras de algo trascendental, o de algo divino, o incluso son capaces de prodigios como en «La escritura del dios», «El espejo y la máscara» o «Undr».

A un volumen del tipo del libro de arena nos remitía el relato «La Biblioteca de Babel». Al fin y al cabo, en ambos subyace la misma idea, «the variation of the 23 letters...»; y esta a su vez no deja de recordar a la concepción personal de Borges acerca de la literatura y de la historia literaria. Es bien sabido que, para el escritor, la literatura es constante reescritura. Igual que para los hombres del futuro de «Utopía de un hombre que está cansado» el lenguaje es un sistema de citas, podríamos pensar que esa variación de letras habría de dar obras exactas, igual que hombres con siglos de diferencia pero las mismas pasiones humanas podrían escribir obras «idénticas» –según el pensamiento de Borges, sin embargo, nunca podrían ser una misma obra: no olvidemos a Pierre Menard–. A su vez, al tratarse la biblioteca o el propio libro de una

sucesión infinita, habríamos de pensar que todas las obras de la literatura han de estar contenidas en ellas, por el mero factor combinatorio, como también podría estar el conocimiento del funcionamiento del mundo, o el nombre de dios al que tantas veces se refiere Borges en sus composiciones.

Por supuesto, dentro de los libros contamos también la enciclopedia, por la cual Borges siente fascinación. Al rioplatense le pareció una «innovación feliz» la *Encyclopédie Française* que había dirigido Lucien Febvre, que tenía la originalidad de constituirse en volúmenes abiertos cuyas hojas se podían reemplazar periódicamente. La enciclopedia de Bioy es una enciclopedia abierta, que los autores asemejan a un libro infinito, igual que infinito es el libro de arena (Almeida y Parodi, 2003: 7). Además, en la historia de Tlön, hay una influencia gnóstica en cuanto a la consideración del mundo como escritura (Barrenechea, 1967: 76).

5. 2.5. *La paradoja y el oxímoron*

En último lugar, vamos a analizar la paradoja y el oxímoron como recursos claves en la obra de Borges, que se encuentran especialmente presentes en nuestros objetos imposibles y que además aparecen siempre ligados a cierta forma de comprensión –o incompreensión– trascendental del mundo.

En el Zahir, cuyo poseedor puede ver, paradójicamente, ambos lados de la moneda a la vez, se estima posible la presencia de Dios; también algo parecido sucede con las piedras que engendran, pues cuando el profesor se desprende de ellas, queda, como dice el mendigo, condenado a la realidad, una realidad que puede resultar tan inexplicable como el prodigio matemático. Nunca se llega a comprender, si es que la hay, la lógica del funcionamiento de los objetos «adversos e inconcebibles», el disco de una cara y el libro con infinitas páginas²¹, que contradicen todas las leyes que rigen nuestro universo.

En el caso concreto del libro, sucede que, al contrario del Zahir que no se dejaba descifrar porque lo ocultaba todo «detrás de lo ínfimo, del cero, de la nudez», el libro de arena lo hace «detrás de la totalidad, del infinito, de su posibilidad de decirlo todo» (Forero, 2007: 162). Igual de incomprensibles son y lo mismo podríamos decir del oxímoron esencial de unas piedras que pueden ser tres, o una docena, o cientos, o de la materia con la que puede estar hecho un anillo que se reproduce por sí solo.

²¹ Puesto que a lo largo del trabajo hemos relacionado el libro de arena con la Biblioteca de Babel, podemos también aquí señalar este lugar infinito como una metáfora de las limitaciones de la cultura humana (García, 2003: 62): una biblioteca que posee todos los libros escritos, pero cuya naturaleza inabarcable convierte el conocimiento en algo inalcanzable.

Mucho se ha escrito sobre la diferencia entre el mundo de la realidad y el mundo de los sueños; no parecen estos ser lugares distintos para un libro perdido. El hombre ha aprendido a viajar en el espacio, cada vez a lugares más remotos; el viaje temporal, cambiar lo que fue, como la historia de Pedro Damián, o visitar a los hombres del futuro que viven en su utopía, pertenecen al mundo de la ficción, o los sueños; ¿pero qué leyes de nuestra concepción del mundo se desafían ante una foto que desaparece según el destino de quien aparece en ella, o ante un cuadro que vuelve junto con su nuevo poseedor a un tiempo anterior al suyo, con la paradoja de que muestre un bello paisaje antes de que sus materiales, aún dispersos por el mundo, se conviertan en la pintura con la que alguien habrá de crearlo?

¿Y si existieran otros mundos en los que todo ello es posible, o en los que si buscas un objeto con suficiente ahínco acabas por crearlo?; este último caso «existe», pues es el mundo de Tlön.

Retomaremos estos asuntos en el apartado siguiente, dedicado a las conclusiones, porque, avanzando lo que desarrollaremos en el mismo, la paradoja, el oxímoron, la contradicción, el caos..., no solo se encuentran en la base del conjunto de todos estos objetos que hemos trabajado, como acabamos de mostrar, sino que además están muy relacionados con la concepción del mundo del autor, y por tanto, de su literatura. Y, en última instancia, todo ello supone la total y perfecta integración de los objetos imposibles en la obra borgeana.

6. CONCLUSIONES

Llegados a este punto, podemos sintetizar y extraer algunas reflexiones referentes al análisis de los cuentos y los objetos, al que hemos dedicado los primeros apartados del trabajo, para después centrarnos en desarrollar las conclusiones principales acerca de la integración y significación de los objetos imposibles en la obra y la cosmovisión de Jorge Luis Borges.

Hemos visto al elaborar el catálogo de objetos y sobre todo al analizar la estructura y los personajes de los relatos en los que aparecen que existen importantes paralelismos. Para llegar a una conclusión definitiva tendríamos que haber analizado el sistema de estructuración de todos los cuentos de Borges, entre los que seguramente también existen similitudes de este tipo. Hasta donde podemos aventurar con el estudio que aquí hemos realizado, se diría que en los relatos en los que aparece un objeto imposible en torno al cual gira la acción existe un paralelismo evidente en cuanto a los donantes, los receptores y también los efectos que dichos objetos producen en los protagonistas. Es algo que llama la atención de los lectores, y que es especialmente destacable en el caso de los dos relatos de *El libro de arena*, su homónimo y «El disco», que no solo pertenecen al mismo volumen sino que además aparecen seguidos y cerrando la colección.

En cuanto a la clasificación, hemos atendido a dos diferentes que tomaban como criterios o bien la función de los objetos, o bien la naturaleza de los mismos; nuestra propuesta ya dejaba clara la complicación que suponía desarrollar una tipología tomando como referencia uno solo de esos criterios. De lo considerado en este apartado se concluye que la complejidad de los objetos requiere su contextualización en los cuentos, así como atender a su función en los mismos.

Hemos dedicado las páginas finales del cuerpo del trabajo a analizar una serie de constantes de la obra de Jorge Luis Borges que, como hemos visto, quedan materializadas en los objetos imposibles. Prestábamos atención, en último lugar, a las ideas de paradoja y oxímoron, que como ya bien indicábamos, vamos a completar a continuación.

La paradoja y el oxímoron presentes en los objetos «adversos e inconcebibles» tienen una vinculación directa no solo ya con la obra de Borges sino también con la concepción que este tiene del mundo y de nuestra posibilidad de conocimiento del mismo.

Jesús Rodero, al hablar de aquello que caracteriza a los diferentes autores latinoamericanos del siglo XX, destacaba en el caso de Borges su forma de ficcionalizar las ideas filosóficas, la teología, los mitos, la actividad intelectual, tal y como hemos visto, porque como la literatura, no dejan de ser formas humanas de explicar el mundo. Pero para Borges, todas ellas son, al final, una simetría con apariencia de orden; y el orden universal, desde el punto de vista del escepticismo del rioplatense, no existe, o al menos permanece oculto o incomprensible. Por eso Borges crea mundos alternativos que a la vez niega. Es debido a todo esto por lo que el oxímoron, la contradicción y la paradoja forman parte ineludible de su obra (Rodero, 2006: 53, 73). Y, también por todos estos motivos, el universo, además de convertirse en un cosmos de clave secreta que nunca alcanzamos, puede constituirse como un caos abandonado al azar. El caos es otro de los temas borgeanos por excelencia según la propuesta de Barrenechea, y también la de Alazraki.

Tras un pormenorizado análisis de los temas borgeanos por excelencia, Alazraki se plantea cuál es la dirección que asimila todos esos temas de la narrativa de Borges en una unidad. Todos ellos tienen detrás el objetivo de demostrar el absoluto relativismo de todas las cosas; a su vez, esta relatividad es fruto de un enfrentamiento de contrarios, que adquiere esos visos de paradoja y oxímoron, y arranca del escepticismo esencial. «Aunque “A” excluya a “B”, Borges las presenta juntas, conviviendo, para mostrar que esa exclusión es falaz, porque se rechazan, pero también se completan y se necesitan» (Alazraki, 1974: 141-143).

Borges no se equivocaba cuando llamaba a estos objetos, que en el presente trabajo hemos analizado, «adversos e inconcebibles», cuando los convertía en fuente de obsesiones y horrores de sus protagonistas. Bien sea el lector cuando estos elementos apenas quedan sugeridos en un poema, bien sean los personajes de los cuentos que los acaban poseyendo, ambos comparten, en la vida y en la ficción, un sentimiento que no entiende de estas barreras, algo que subvierte del mismo modo tanto la realidad como la irrealidad: la terrible certeza de que no hay ciencia, filosofía o religión que pueda llevarnos a conocer el mundo. Recordemos las palabras del mendigo que recibirá las piedras y que, a cambio de ellas, deja al profesor una limosna «espantosa»: «Te quedas con los días y las noches, con la cordura, con los hábitos, con el mundo» (III, 388).

Inútil es apuntar las hojas en las que aparecen ilustraciones en el libro de arena, inútil hacer incisiones en los tigres azules para tratar de contarlos: el ser humano está

abocado a la muerte de la certidumbre, y lo único que le queda es la literatura. Quizá por ello los protagonistas de nuestros cuentos, las víctimas de los objetos «adversos e inconcebibles», escriben su historia; quizá también creen que «la metafísica es una rama de la literatura fantástica».

7. BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1974), *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: temas-estilo*, Madrid, Gredos.
- ALAZRAKI, Jaime (1977), *Versiones, Inversiones, Reversiones: el espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Madrid, Gredos.
- ALMEIDA, Iván (2002), «La moneda de Borges: de la degradación al desgaste – rudimentos de semiótica borgesiana–», *Variaciones Borges*, 13, pp. 57-77, accesible en línea en <<https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1304.pdf>> [consultado el 18.02.2018].
- ALMEIDA, Iván y PARODI, Cristina (2003), «La fascinación de la enciclopedia», *Variaciones Borges*, 15, pp. 7-10, accesible en línea en <<https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1501.pdf>> [consultado el 10.05.2018].
- BARRENECHEA, Ana María (1967), *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Paidós.
- BARRENECHEA, Ana María (1999), «Borges: álgebra y fuego» en Fernando del Toro y Susana Regazzoni (eds.), *El siglo de Borges: homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario*, vol. II, Madrid, Vervuert-Iberoamericana.
- BETANCORT, Sonia (2012), «Jorge Luis Borges o la India destruye la lógica en “Tigres azules”», *Variaciones Borges*, 33, pp. 89-110.
- BORGES, Jorge Luis (1989), *Obras completas*, Carlos V. Frías (ed.), Barcelona, Emecé, 3 vols.
- BORGES, Jorge Luis (1999), *Un ensayo autobiográfico*, Aníbal González (pról. y trad.), María Kodama (epílogo), Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- DAPÍA, Silvia G. (1999), «Borges y la filosofía post-analítica: algunas consideraciones sobre el “anti-realismo” borgiano», en Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), *El siglo de Borges: Homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario*, vol. I, Madrid, Vervuert-Iberoamericana.

- FISHBURN, Evelyn (2008), «Digging got hrönir: a second reading of “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”», *Variaciones Borges*, 25, pp. 53-68.
- FORERO, Andrés (2007), «El Zahir en los relatos de Jorge Luis Borges», *Variaciones Borges*, 24, pp. 153-166, accesible en línea en <<https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Forero.pdf>> [consultado el 24.03.2018].
- GARCÍA RAMOS, Juan Tomás (2003), *La metáfora de Borges*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- GERTEL, Zunilda (1999), «Paradojas de la identidad y la memoria de “El acercamiento de Almotásim” a “La memoria de Shakespeare”», en Fernando del Toro y Susana Regazzoni (eds.), *El siglo de Borges: homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario*, vol. II, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, pp. 85-100.
- KASNER, Edward y NEWMAN, James (1987), *Matemáticas e imaginación*, José Celdeiro Ricoy (trad.), Jorge Luis Borges (pról.), Madrid, Hyspamérica (Colección Jorge Luis Borges. Biblioteca personal, 36).
- KULAK, Ewa Krystina (2006), «Borges y los infinitos avatares del objeto imposible», en Monika Glowicka y Ewa Krystina Kula (coords.), *Estudios Hispánicos XIV. Estudios de lingüística, didáctica y literatura*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, pp. 121-138.
- LUGNANI, Lucio (1983), «Verita e disordene: il dispositivo dell’ oggetto mediatore», en Reno Cesaroni (ed.), *La narrazione fantástica*, Pisa, Nistri Lischi, pp. 177-288.
- MARTÍNEZ, Guillermo (2007), *Borges y la matemática*, Barcelona, Destino.
- MARTÍNEZ, José María (2010), «¿Subversión u oxímoron?: la literatura fantástica y la metafísica del objeto», *Rilce*, 26: 2, pp. 363-382, accesible en línea en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3198235>> [consultado el 25.02.2018].

- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Juan Tomás (2007), «Los límites de la representación en “There are more things” de Jorge Luis Borges», *Espéculo. Revista de estudios literarios* 35, UNAM, accesible en línea en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero35/more_things.html> [consultado el 25.02.2018].
- RISCO, Antonio (1987), *Literatura fantástica de la lengua española: teoría y aplicaciones*, Madrid, Taurus.
- RODERO, Jesús (2006), *La edad de la incertidumbre: un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica*, New York, Peter Lang.
- ROJO, Alberto (2013), *Borges y la física cuántica. Un científico en la biblioteca infinita*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- SARDIÑAS, José Miguel (2002), *Los objetos fantásticos (Cuadernos de trabajo 44)*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, pp. 4-26, accesible en línea en <<https://es.scribd.com/document/281393228/Los-Objetos-Fantasticos>> [consulta el 21.04.2018].
- STANDISH, Peter (1997), «Numerous sand», *Variaciones Borges*, 3, pp. 100-109, accesible en línea en <<https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/0309.pdf>> [consultado el 24.03.2018].
- TISSERA, Graciela (2016), «Las inagotables imágenes del universo en la poesía de Jorge Luis Borges», en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (coords.), *Jorge Luis Borges: perspectivas críticas, ensayos inéditos*, México, Tecnológico de Monterrey, pp. 176-197.
- TODOROV, Tzvetan (1982), *Introducción a la literatura fantástica*, Silvia Delpy (trad.) Barcelona, Ediciones Buenos Aires.