

**Objeto Mágico: una categoría de análisis aplicada a tres cuentos de Jorge Luis
Borges: “El libro de arena”, “El Aleph” y “El Zahir”**

Presentado por

Andrés Felipe Navarro Miranda

Directora

Doctora Carolina Cáceres Delgadillo

Universidad Santo Tomás

Facultad de Filosofía y Letras

Licenciatura en Filosofía y Letras

Bogotá D.C., Marzo de 2026

Resumen

En esta monografía se conceptualiza y se define una categoría expresada por el escritor Jorge Luis Borges llamada *objeto mágico*, de la cual hay un gran vacío teórico en los análisis de su obra literaria hasta ahora. En esta investigación se busca llenar dicho vacío y demostrar la importancia de esta categoría. El primer capítulo de esta monografía contiene el marco teórico, por lo tanto, se presenta al escritor, y se caracteriza la categoría *objeto mágico* (qué es, cuándo fue enunciada por el escritor, cómo la usó en su literatura).

Para esto se dice qué es un cuento, qué es el objeto semiótico, qué es la magia, qué es el infinito y se hilan todos estos conceptos para determinar las cualidades de esta categoría; en el segundo capítulo se rastrea y se caracteriza el *objeto mágico* presente en cada uno de los cuentos en el siguiente orden: *El libro de arena*, *El Aleph* y *El Zahir*; posteriormente, en el capítulo tercero, se comparan los *objetos mágicos* de los tres cuentos, encontrando sus puntos en común y sus diferencias, pero principalmente se estudian desde la teoría fenomenológica de Roman Ingarden. En ese mismo capítulo se brindan conclusiones en las que se responde qué es *objeto mágico*, qué implicaciones tiene en un relato, cuáles son sus características, y finalmente para qué se puede usar esta categoría en los análisis literarios de la obra del escritor argentino.

Tabla de contenidos

INTRODUCCIÓN	5
Antecedentes del objeto mágico	8
Metodología.....	14
A. Primer estrato, fónico o de las formaciones lingüísticas.....	16
B. Segundo estrato, las unidades de significado.....	17
C. Tercer estrato, los objetos representados	18
D. Estrato de los aspectos esquematizados y la concretización.....	18
CAPÍTULO 1. CONCEPTUALIZACIÓN DEL OBJETO MÁGICO EN BORGES	20
1.1 Hacia una definición teórica del <i>objeto mágico</i>	22
1.2 El <i>objeto mágico</i> como objeto semiótico: aportaciones de la teoría de Charles S. Peirce.	25
1.3 La magia en el <i>objeto mágico</i>	30
1.4 Fundamentos de la paradoja: Infinito Potencial vs. Infinito Actual.....	34
1.4.1 La afirmación matemática de la totalidad: Cantor y la transfinitud	35
1.4.2 La negación filosófica del acto: Aristóteles y la finitud de la sustancia	39
1.4.3 Síntesis argumental: Borges como punto de fuga de la antinomia	41
1.4.4 Formalización ontológica del <i>objeto mágico</i> : El acto en la ficción.....	43
CAPÍTULO 2. LA PRESENCIA DEL OBJETO MÁGICO EN LOS CUENTOS “EL LIBRO DE ARENA”, “EL ALEPH” Y “EL ZAHIR”	45
2.1 El <i>objeto mágico</i> como signo icónico-simbólico y dinámico-inmediato.....	45
2.2 La magia de los <i>objetos mágicos</i> dentro de los cuentos.....	48
2.2.1 Cómo alteran los <i>objetos mágicos</i> la vida y la mente de quienes interactúan con ellos	51

2.3 Los <i>objetos mágicos</i> infinitos	53
2.4 Las fronteras del relato de Borges	57
2.5 Lenguaje sucesivo y fracaso de la totalidad: el infinito como una experiencia narrable imposible	63
CAPÍTULO 3, FENOMENOLOGÍA DEL OBJETO MÁGICO EN LOS CUENTOS “EL LIBRO DE ARENA”, “EL ALEPH” Y “EL ZAHIR”	67
3.1 Palabras y sonidos del <i>objeto mágico</i> borgeano.....	69
3.2 Unidades con significado del <i>objeto mágico</i> borgeano	74
3.3 <i>Objetos representados</i> en los cuentos de Borges.....	78
3.4 <i>Aspectos esquematizados</i> en los cuentos de Borges	83
3.5 Síntesis comparativa de los cuentos de Borges	87
CONCLUSIONES	89
REFERENCIAS	94

Introducción

Jorge Francisco Isidoro Luis Borges (1899 - 1986) es uno de los escritores latinoamericanos más importantes del siglo XX. Se interesó por la literatura, la filosofía, la historia, las lenguas, los símbolos, entre muchas otras cosas. Entre sus aficiones artísticas se encuentran la literatura y filosofía, principalmente destacada en su obra narrativa. Ya sea desde un diálogo, un espacio físico, una situación o, como en este caso, un objeto, Borges implementa en su obra dilemas filosóficos que hacen de sus textos algo muy interesante desde la literatura como desde la misma filosofía. Por esto en este trabajo se abordarán dos de sus más conocidos libros: *El Aleph* (1949) publicado en la Revista Sur y *El Libro de Arena* (1975) Editorial Emecé.

La obra de Borges se puede clasificar en tres etapas según la Biblioteca de Documentación Española del Instituto Cervantes (2022) cada una con características específicas: La fase inicial (1914-1930) tiene un enfoque al ultraísmo y la escritura criolla, con obras destacadas como *Fervor de Buenos Aires* (1923). La segunda etapa (1930-1955) es considerada como la de la consolidación como autor relevante para la literatura latinoamericana, con textos notables como *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). La tercera es la etapa de madurez y refinamiento de estilo, marcada por obras como *El libro de arena* (1975) y *El informe de Brodie* (1970). Esta investigación versará entre la segunda y la tercera etapa borgeana, ya que esta es la que cuenta con mayor cantidad de cuentos filosóficos, muchos de los cuales podrían ser analizados con la categoría *objeto mágico*.

Borges es una figura canónica indiscutible. Es el literato latinoamericano más citado por postestructuralistas y posmodernos, siendo considerado una especie de padre intelectual de la Posmodernidad. Su impacto fue tal que Michel Foucault citó una clasificación zoológica apócrifa de Borges, extraída de un ensayo sobre "El idioma analítico de John Wilkins," como punto de partida para su obra fundamental *Les mots et les choses* (Foucault, 1966, p. 153).

A pesar de este amplio reconocimiento, la crítica académica rigurosa, como Robin Lefère en *Borges ante la noción de "posmodernidad"* (2001); Karl Alfred Blüher *Postmodernidad e intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges* (2019) o

Nancy M. Kason *Borges y la posmodernidad: un juego con espejos desplazantes* (1994) matiza su adscripción, ya que se discute la clasificación de Borges como un autor esencialmente posmoderno. Aunque Borges prefigura muchas técnicas posmodernas (metaficción, transtextualidad, escepticismo sobre la representación del lenguaje), su fundamento filosófico opera de manera distinta, como se verá más adelante.

Por otra parte, el género fantástico en Borges se distingue radicalmente de otras tradiciones. Su obra no produce una atmósfera de nebulosa pesadilla, como la que él mismo atribuía a Franz Kafka. Mientras que Kafka se rige por la subordinación y la "infinita postergación," (Doreste, 1985, p. 99) tal y como afirma Ventura Doreste en *Análisis de Borges y otros ensayos* (1985) Borges combate esta indefinición, buscando la simetría y el orden intelectual.

El neofantástico borgeano, afirma Alazraki *Teorías de lo fantástico* (1997) es “una fantasía siempre dirigida por la razón. Se caracteriza por un ajuste matemático que produce imágenes arquetípicas” (Alazraki, 1997, p. 277). Esta precisión formal se explica por su convicción de que la metafísica es un subgénero fantástico. El uso de este género no es un mero recurso temático, sino una estrategia crítica, al tratar los problemas fundamentales del pensamiento (tiempo, identidad, universo) como hipótesis narrativas, Borges los libera de la carga de la verdad histórica o científica. El resultado es una forma de crítica filosófica que opera bajo el disfraz de la ficción.

En este sentido, el neofantástico borgeano, concebido como una razón que imagina y una imaginación que razona, encuentra su expresión más acabada en ciertos relatos donde la tensión entre lo real y lo ilusorio adquiere densidad simbólica. La estructura geométrica y el rigor conceptual que caracterizan su universo fantástico se materializan en narraciones donde el pensamiento se convierte en materia narrativa y el objeto, en símbolo del infinito. Así, para comprender plenamente cómo Borges articula esta fantasía regida por la lógica, en la que lo metafísico se vuelve experiencia literaria, resulta necesario detenerse en tres cuentos paradigmáticos: “El libro de arena”, “El Aleph” y “El Zahir”. En ellos, el llamado *objeto mágico* encarna el punto de confluencia entre las preocupaciones filosóficas y las operaciones

formales del autor, revelando cómo el orden racional del neofantástico se pone al servicio de una indagación sobre los límites del conocimiento, la percepción y la realidad misma.

Una pregunta descriptiva que ayude a comprender el problema sería aquella en la que se busca conocer un concepto, sus causas, características, relaciones y efectos en un relato. Por esto en este texto la pregunta es: ¿qué es un *objeto mágico*, cuándo fue enunciada esta idea por Borges, bajo qué contexto la usó, y para qué puede servir esta categoría en un análisis literario tanto de Borges como de otros autores?

El objetivo general de esta investigación es conceptualizar la categoría *objeto mágico* en la obra de Jorge Luis Borges a partir del análisis de “El libro de arena”, “El Aleph” y “El Zahir”, y explorar su potencial como herramienta de análisis literario. Los objetivos específicos son: rastrear y analizar las manifestaciones del *objeto mágico* en “El libro de arena”, “El Aleph” y “El Zahir”, identificando sus particularidades en cada relato. Caracterizar el concepto de *objeto mágico* a partir de las referencias de Jorge Luis Borges y su relación con conceptos como lo semiótico, la magia y el infinito. Comparar los *objetos mágicos* presentes en los tres cuentos seleccionados, destacando sus similitudes y diferencias.

Finalmente, para cerrar este apartado introductorio, es necesario hacer algunas precisiones:

- Dos de los tres cuentos que serán analizados en esta monografía se titulan de forma homónima a sus libros de origen, y para evitar confusiones, los cuentos se escribirán entre comillas y los libros con cursiva. Por ejemplo: *El Aleph* es un libro que contiene los cuentos “El inmortal”, “Los teólogos”, “El Aleph”, “La espera”, “El Zahir”, entre otros.

Sumado a lo anterior, además del libro *El Aleph*, y del cuento “El Aleph” existe un objeto inventado por Borges, es esférico, pequeño y en él se puede ver el universo. Este también es llamado Aleph, y en este trabajo se le escribirá sin comillas y sin cursiva para que así el lector sepa que se está hablando del objeto Aleph, no del cuento “El Aleph” ni del libro completo *El Aleph*. Exactamente lo mismo ocurrirá con los otros *objetos mágicos* en cuestión: El libro de arena (entendiéndolo como un libro infinito) se escribirá sin comillas ni cursiva, así el lector sabrá que se está hablando de un objeto inventado por Borges y que

forma parte de la historia narrada en el cuento “El libro de arena” que a su vez aparece en la obra *El libro de arena*. Igualmente, no se debe confundir el objeto llamado Zahir (el cual es una moneda) con el cuento “El Zahir”. Este procedimiento se hará tanto con las obras de Borges como con las obras citadas de otros autores de ser necesario.

Hay una diferencia entre Borges autor y Borges personaje. Para evitar confusiones, se escribirá el apellido del autor sin cursiva y con cursiva cuando se hable del personaje que protagoniza los cuentos. Por ejemplo, *Borges* es el protagonista del cuento “El libro de arena”, escrito por Borges.

En esta investigación se usan dos significados diferentes para la palabra “objeto”. A veces se refiere a él como una cosa entre las cosas, algo que ocupa un espacio y que puede ser percibido con los sentidos, algo concreto; este objeto físico se escribe sin cursiva. Por otra parte, también se habla del objeto semiótico, el cual es un concepto abstracto, que es una subdivisión del signo. Por tal motivo, para facilitar la lectura, la categoría estará siempre en cursiva.

Antecedentes del *objeto mágico*

El tema del *objeto mágico* desde Borges es completamente novedoso, pues no es una categoría de la que se tenga noticia desde la obra escrita del autor argentino, ni desde su creación literaria o teórica. Tampoco existe noticia de esta categoría (ni de nada similar) en los estudios, críticas y teorías literarias hasta ahora publicados sobre Borges. Existen alusiones al tema de la magia, como ocurre en el artículo titulado “Borges: Una teoría de la literatura fantástica” de Emir Rodríguez Monegal (Yale University, 1998) en donde se habla de una “casualidad mágica” para referirse a algunos aspectos y personajes de las fábulas borgeanas.

En este estudio se señala que en Borges hay una necesidad de usar un “lenguaje matemático y una imposibilidad de enumerar un conjunto infinito” (Rodríguez, 1998, p. 46), pero no existe un concepto que sea teóricamente conocido para referir al tema infinito-filosófico-matemático-lingüístico en Borges. Es por esto que acá se da importancia a la única ocasión en la que el escritor argentino se refirió a esta idea, y que fue en la anteriormente

mencionada entrevista que le realizaron al autor en el año de 1978 en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

En muchas ocasiones Borges había tocado el tema de la magia y el infinito, tanto en su creación artística propia (por ejemplo, su ensayo *El arte narrativo y la magia*, 1974) como en sus constantes referencias a la literatura universal (ya sea en entrevistas, charlas, cursos, conferencias y demás). Hay muchas referencias a dichos temas (la magia y al infinito) en su conjunto de conferencias llamadas *Las siete noches* (Editorial Meló, 1980), “ofrecidas por Jorge Luis Borges en el teatro Coliseo de Buenos Aires en 1977: *La Comedia*, *La pesadilla* y *Las mil y una noches* el 1º, el 15 y el 22 de junio; *El budismo*, *La poesía* y *La cábala* el 6, el 13 y el 26 de julio; y *La ceguera* el 3 de agosto”. (Roy, Bartholomew, 1980, p. 61).

En la conferencia de “La Pesadilla”, Borges cuenta que siempre soñaba con laberintos, máscaras y con espejos, estos eran los objetos que por predilección le angustiaban y le aterraban en sus noches. En su conferencia dice que estos dos objetos no son muy distintos, pues poner un espejo frente a otro basta para crear un laberinto infinito. En ese mismo párrafo dice que una amiga suya tenía “una habitación circular cuyas paredes y puertas eran de espejo, de modo que quien entraba en esa habitación estaba en el centro de un laberinto realmente infinito” (Borges, 1980, p. 102).

Un poco más adelante, Borges relata la pesadilla que una amiga suya (Susana Bombal) le refirió. Esta mujer soñó que debía cortar unas “hilachas que pendían de la tela y que eran muchas. Lo que ella veía abarcaría un metro y medio de ancho y un metro y medio de largo, y luego se perdía en las tinieblas superiores. Cortaba y sabía que nunca llegaría al fin. Y tuvo la sensación de horror que es la pesadilla, porque la pesadilla es, ante todo, la sensación del horror” (Borges, 1980, p. 103).

En otra de las mencionadas conferencias, titulada *Las mil y una noches*, Borges se refiere a la posibilidad de que algo cambie o altere la realidad de un relato (para esto alude al concepto “magia”), pero nunca usa una categoría exacta para referirse a dicho fenómeno. Por eso esta investigación bautiza ese fenómeno como *objeto mágico*. Borges habla en esta conferencia sobre:

La noción de la magia, muy importante. ¿Qué es la magia? La magia es una causalidad distinta. Es suponer que, además de las relaciones causales que conocemos, hay otra relación causal. Esa relación puede deberse a accidentes, a un anillo, a una lámpara. Frotamos un anillo, una lámpara, y aparece el genio. Ese genio es un esclavo que también es omnipotente, que juntará nuestra voluntad. Puede ocurrir en cualquier momento (Borges, Las siete noches, p. 109).

La noción literaria del *objeto mágico* está visiblemente planteada en la literatura de Borges, pero el autor nunca se decidió a teorizar propiamente sobre dicha categoría, al menos no de forma escrita pero sí de forma oral. Se puede decir entonces que era una idea que estaba presente en sus intereses artísticos pero que quedaría a libre interpretación y teorización de los lectores.

La mencionada entrevista que le realizó una profesora de literatura en 1978 puede constituirse como el primer momento registrado en el que Borges hace alusión directa a la idea de un *objeto mágico*. Pero también hay que mencionar que en los antecedentes del *objeto mágico* borgeano hay un artículo de la investigadora española Cristiana Fimiani que tiene algunas descripciones muy cercanas a la categoría propuesta en esta investigación, y si bien las conclusiones de dicho artículo son diferentes a las de esta monografía, vale la pena resaltar ese texto como la primera investigación que estuvo cerca del *objeto mágico*. El artículo se titula “La doble cara de la moneda borgeana en la trilogía de El Aleph: identidad-alteridad, metron-apeiron, realidad-ficción.”, publicado por la Universidad De Granada, España, en el año 2011.

En este artículo, la investigadora se propone comparar tres cuentos que pertenecen al libro *El Aleph*, a saber: “El Aleph”, “La escritura del Dios” y “El Zahir”. Si bien la autora nunca habla estrictamente del *objeto mágico*, ni tiene un concepto propio para referirse a esta categoría, sí menciona que tanto la esfera llamada Aleph como la moneda Zahir y la rueda que aparece en el cuento “El escrito del Dios” tienen la “capacidad de capturar - en una sola imagen instantánea - la sucesión temporal de las palabras y los acontecimientos” (Fimiani, 2011, p. 157).

Este es un acercamiento muy interesante al *objeto mágico*, pues Cristiana Fimiani presenta en su artículo la posibilidad de que en un relato “finito” exista un objeto “infinito”, y para ejemplificar su idea habla del Zahir, que es una moneda que tiene una infinita concatenación de causas y efectos, a pesar de estar inmersa en un relato literario realista. Otro ejemplo que usa la investigadora es el del cuento “La escritura del Dios”, pues en este relato hay una rueda que según palabras del protagonista:

Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra. Ahí estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin (Borges, 2002, p. 158).

Si bien la rueda que se menciona en el relato ya citado no hace parte de esta investigación, podría encajar perfectamente con lo que acá se teoriza sobre el *objeto mágico* (como también se podría mencionar a Funes, el memorioso, quien es protagonista y *objeto mágico* al mismo tiempo en su universo) pero bastará con los tres cuentos que desde un principio le fueron presentados al lector en la introducción para que se comprenda lo que en esta monografía se quiere teorizar.

También habla la investigadora española de la palabra Aleph, ya que esta es usada por el matemático ruso Georg Cantor (1845-1918) quien demostró en varios artículos publicados en 1875 (*Beiträge zur Begründung der transfiniten Mengenlehre*, 1896) que al cardinal infinito de los números reales le sigue otro mayor, y a su vez a este le sigue otro aún mayor, al cual le sigue otro aún mayor y así sucesivamente. Al más pequeño de todos estos cardinales infinitos, el cardinal de los números naturales, lo llamó Aleph 0 (o Álef 0 según donde se lea).

Esto es algo que Borges conocía, por lo mismo no es casualidad que su cuento se llame así. Este tema se retomará con más detalle en el capítulo tercero. Después de haber hablado de los tres cuentos (“El Zahir”, “El escrito del Dios”, y “El Aleph”) la investigadora cierra diciendo que Jorge Luis Borges, “con el fin de imponer una dimensión física en un

concepto puramente ideal, inventa un espacio u objeto concreto para representar la noción abstracta del infinito (...)” (Fimiani, 2011, p. 165).

La autora dice que Borges pretende tomar un concepto puramente ideal para encajarlo en una dimensión física, pero no define qué entiende por dimensión física. No obstante, no se especifica (en tanto dimensión que habitan distintos personajes) cuál es el “objeto concreto” en el que hay una “noción abstracta del infinito”.

Estructura investigativa

Ahora bien, atendiendo a este vacío teórico, se hace necesario preguntarse ¿qué es un *objeto mágico*, dentro del contexto de la obra borgeana y cómo aporta esta categoría en un análisis literario tanto de Borges como de otros autores?

Para el desarrollo de la pregunta, el presente trabajo se desarrolla así:

Capítulo 1. Conceptualización del *objeto mágico* en Borges. En este capítulo el propósito central es presentar el marco teórico, que se divide en las siguientes secciones:

1.1 “Hacia una definición teórica del *objeto mágico*”: aquí se estudia la categoría desde la enunciación de Borges como un signo mediador entre lo real y lo infinito.

1.2 “El *objeto mágico* como objeto semiótico: aportaciones de la teoría de Charles S. Peirce”: aquí se presentan las bases conceptuales y se define “objeto” siguiendo los textos ¿Qué es un signo?” y “El ícono, el índice y el símbolo” de Charles Sanders Peirce.

1.3 “La magia en el *objeto mágico*”: aquí se define el concepto “magia” gracias a Raquel Martín Hernández con su libro “El orfismo y la magia”.

1.4 “Fundamentos de la paradoja: Infinito potencial vs Infinito actual”: finalmente para definir “infinito” se emplea la teoría matemática de Georg Cantor (Juan Antonio Hernández, Biografía del infinito: la noción de transfinitud en Georg Cantor y su presencia en la prosa de Jorge Luis Borges, University of Pittsburgh), con el fin de entender teóricamente qué es un *objeto mágico* e infinito en los cuentos de Borges, pero posando la mirada también en *La Física* y *La Metafísica* de Aristóteles.

En el apartado 1.4.1 “La afirmación matemática de la totalidad: Cantor y la transfinitud” se aborda con detalle cómo la teoría matemática de los conjuntos es clave para comprender la categoría problema. En el apartado 1.4.2 “La negación filosófica del acto: Aristóteles y la finitud de la sustancia” se estudia al infinito actual y al infinito potencial para comprobar que ambos pueden coexistir en el *objeto mágico*. En el 1.4.3 “Síntesis argumental: Borges como punto de fuga de la antinomia” se reúnen todos los aportes teóricos anteriores para entender ontológicamente a la categoría borgeana para finalmente en el subcapítulo 1.4.4 “Formalización ontológica del *objeto mágico*: El acto en la ficción” hacer la aclaración de cómo el *objeto mágico* borgeano está construido dentro de sus universos.

Capítulo 2. La presencia del *objeto mágico* en los cuentos “El Libro de Arena”, “El Aleph” y “El Zahir”. En este capítulo se analiza y se compara en simultáneo el corpus literario seleccionado de Borges aplicando el marco teórico del primer capítulo (semiótica, magia, matemática), dando como resultado los siguientes apartados:

Capítulo 2.1, en este espacio se piensa al *objeto mágico* borgeano como un *objeto mágico* que es un signo icónico-simbólico pero también puede ser un signo dinámico-inmediato, desde la teoría de Charles Sanders Pierce.

Capítulo 2.2, en esta sección se estudia la presencia del concepto de “magia” que aportó Raquel Martín Hernández en su texto “El orfismo y la magia”, para resolver cómo es que el objeto mágico tiene las cualidades fantásticas presentes en los tres relatos.

Capítulo 2.3, en el que se estudia cómo la teoría matemática permite entender la literatura del autor argentino y cómo esta rama de la ciencia es vital para la categoría de *objeto mágico*.

Capítulo 2.4, este apartado se usa para entender las fronteras de un relato, y también permite conocer las herramientas con las que contaba Borges a la hora de su creación literaria, ya que no habría sido si su punto de creación hubiese sido una novela, una poesía o una obra de teatro.

Capítulo 2.5, el espacio final del segundo capítulo está dedicado a estudiar el impacto diegético del *objeto mágico* en los personajes que protagonizan las obras borgeanas, ya que es un patrón claro que aporta características a esta nueva categoría.

Capítulo 3. Fenomenología del *objeto mágico* en los cuentos “El Libro de Arena”, “El Aleph”, “El Zahir”. En este capítulo se estudia al *objeto mágico* borgeano desde la fenomenología, específicamente con la teoría de los cuatro estratos de Roman Ingarden:

3.1 Palabras y sonidos del *objeto mágico* borgeano

3.2 Unidades con significado del *objeto mágico* borgeano

3.3 Objetos representados en los cuentos de Borges

3.4 Aspectos esquematizados en los cuentos de Borges

3.5 Síntesis comparativa de los cuentos de Borges

Conclusiones. En este apartado final se muestran los resultados del rastreo, caracterización y estudio del *objeto mágico*, respondiendo a la pregunta ¿Qué es un *objeto mágico*, dentro del contexto de la obra borgeana y cómo aporta esta categoría en un análisis literario tanto de Borges como de otros autores?

Metodología

En el primer capítulo, se rastrea, se caracteriza y se define la categoría *objeto mágico*, usando las propias palabras de Borges, pero alimentando estas palabras con teorías de crítica literaria, de matemática y de filosofía. Esto se hará de forma interpretativa y comprensiva. Se interpreta la obra seleccionada de Borges, después de haber realizado un proceso de documentación del autor y al problema referido, y con ayuda de algunos conceptos que se especificarán en el apartado de “Marco Teórico” se estudiarán las obras del autor argentino y el sentido de la categoría *objeto mágico* en sus cuentos.

Tan pronto se tenga la categoría definida, a partir del capítulo segundo, se pondrá en práctica el marco teórico con cada uno de los tres cuentos seleccionados, teniendo en cuenta

cada detalle, cada palabra, metáfora y descripción dada por Borges que pueda ser útil para estudiar el *objeto mágico*, ya que aquí se ha planteado investigar, analizar y reflexionar sobre la obra de Jorge Luis Borges principalmente desde el mismo autor, aunque por supuesto se le da importancia a las fuentes bibliográficas secundarias con diferentes críticos de diversos campos académicos, especialmente el fenomenólogo Roman Ingarden. Dichos autores y teóricos presentes en esta monografía permitirán que se puedan definir algunos conceptos clave de la investigación: objeto, magia, infinito, relato y especialmente para el estudio fenomenológico del capítulo tres.

Ya que investigar es el acto de documentación, lectura, y entendimiento de información que tiene el investigador para poder descubrir algo, no basta leer la literatura de Borges, también es indispensable estudiar fuentes que hablen del escritor, de su vida e intereses artísticos y de su obra, desde fechas de publicación, editoriales, ediciones, para comprender toda su creación artística y analizarla pertinentemente.

También se busca entender a la obra del autor para llegar a un todo, conociendo sus cualidades, características, sus puntos en común, sus aspectos diferenciales, pero siempre con la lupa puesta en un objeto específico que en cada uno de los relatos es una metáfora del infinito.

Por último, es importante el proceso de la reflexión, en el cual se usa el descubrimiento de la categoría llamada *objeto mágico*. La reflexión es, por lo tanto, la conclusión que ofrece esta monografía: una categoría de análisis literario tanto para la obra de Borges como para la de cualquier autor que cumpla con los requisitos de lo que aquí se bautiza como *objeto mágico*.

Este texto se apoya en diversos autores, los cuales ayudan a dar más fuerza a la teoría analítica hacia Borges. En especial para el análisis de su obra, en el capítulo 3, se usará la teoría fenomenológica del filósofo polaco Roman Ingarden (1893-1970). La aplicación de su teoría es el corazón metodológico y principal aporte analítico de esta investigación, ya que se hace uso de su teoría de los cuatro estratos: Las palabras-sonidos; Las unidades con significado; Los objetos representados; Los aspectos esquematizados” (Gómez, 1989, p. 46).

Finalmente, hay que decir que se ha encontrado una categoría expresada por el mismo Borges, refiriéndose a sus propios cuentos, y lo aquí que se hace es tomar lo que Borges dijo en una entrevista, sumarlo a lo que él mismo escribió, para así profundizar todo lo posible en esta relación, primero porque el fragmento de la entrevista en la que el autor habla sobre el *objeto mágico* dura tan solo cuatro minutos, por lo tanto hay mucho más por contar, analizar y ejemplificar; segundo porque esto permitirá, como se dijo en los objetivos específicos, que haya una nueva categoría de análisis literario que permita entender la obra borgeana.

Para esto se usará en el capítulo 3 la teoría de los cuatro estratos formulada por Ingarden en *Das literarische Kunstwerk* (1931; trad. esp. La obra de arte literaria, 2004), la cual es una de las contribuciones más rigurosas de la fenomenología realista al problema de la ontología estética. En diálogo crítico con Edmund Husserl, Ingarden se propone superar lo que considera el riesgo idealista de la fenomenología trascendental, defendiendo la tesis de que la obra literaria posee un modo de ser específico que no puede reducirse ni a un objeto físico ni a un acto psicológico.

La obra literaria es, para Ingarden, un objeto puramente intencional, es decir, una entidad que no existe como cosa real en el mundo empírico, pero tampoco como simple vivencia subjetiva. Su ser consiste en una estructura de estratos que exige actos de conciencia para su actualización, aunque no se agota en ellos (Ingarden, 2004, pp. 45). Esta distinción resulta crucial, la obra no es idéntica al ejemplar físico del libro ni a la experiencia individual del lector, sino una formación ideal fundada en soportes materiales y actualizable en múltiples concretizaciones.

A. Primer estrato, fónico o de las formaciones lingüísticas

El primer estrato corresponde a las formaciones fónicas, es decir, a la dimensión material del lenguaje en tanto secuencia organizada de sonidos (o grafías en el texto escrito). No se trata simplemente del soporte físico del libro, sino de las configuraciones lingüísticas estructuradas que hacen posible la significación. Ingarden subraya que este nivel posee una relativa autonomía formal, en tanto su organización rítmica, sintáctica y estilística condiciona la emergencia de los estratos superiores (Ingarden, 2004, p. 70).

B. Segundo estrato, las unidades de significado

El segundo estrato está constituido por las unidades de sentido, es decir por palabras y proposiciones en cuanto portadoras de significado. Aquí se consolida la dimensión semántica del texto. Las oraciones no son simples sonidos articulados, sino complejos significativos que remiten intencionalmente a múltiples estados de las cosas.

Ingarden insiste en que el significado no se identifica con un objeto real, sino que es una estructura ideal que posibilita la referencia a objetos representados (Ingarden, 2004, pp. 79). Esta distinción entre significado y objeto representado será fundamental para evitar confusiones ontológicas, en otras palabras, el sentido no es aún el mundo ficcional, sino la mediación que lo constituye.

En este punto, es muy útil contrastar la propuesta ingardeniana con la semiótica de Charles Sanders Peirce, especialmente en lo relativo a la distinción entre signo, objeto e interpretante. Para Peirce, el signo es “aquello que representa algo para alguien en algún sentido o capacidad” (Peirce, 1994, p. 88), definición que subraya el carácter relacional y dinámico del proceso semiótico. El signo remite a un objeto que, como vimos en el capítulo anterior, puede ser inmediato o dinámico y genera un interpretante, es decir, un efecto de sentido que a su vez puede convertirse en nuevo signo en una cadena potencialmente ilimitada de semiosis. La estructura triádica peirceana describe, por tanto, la lógica del funcionamiento del significado, es decir, cómo algo significa y cómo ese significado se expande en una red interpretativa.

Ingarden, en cambio, no se ocupa primariamente de la dinámica del significado, sino del modo de ser de la obra literaria en cuanto objeto intencional estratificado. Su pregunta no es cómo opera el signo en la semiosis, sino qué tipo de entidad es la obra y cómo se estructura internamente para posibilitar significación y representación. En *La obra de arte literaria* (1998), afirma que la obra “no es ni un objeto real ni un mero contenido psíquico”, sino una formación intencional que posee una “estructura poliestratificada” (Ingarden, 2004, pp. 40). Esta diferencia es crucial porque, mientras Peirce ofrece una teoría general del signo

aplicable a cualquier fenómeno significativo, Ingarden delimita una ontología específica, la de la obra literaria, describiendo sus niveles constitutivos.

Desde Peirce, el *objeto mágico* puede describirse como signo complejo (ícono, índice o símbolo) que activa una cadena de interpretantes (metafísicos, matemáticos, semióticos). Desde Ingarden, en cambio, el interés se centra en cómo ese objeto se constituye progresivamente en la obra como entidad intencional que atraviesa los estratos, modifica la configuración del mundo representado y abre zonas de indeterminación que exigen concretización. La semiótica explica su funcionamiento significante; la fenomenología describe su modo de ser en la estructura ontológica de la obra (Ingarden, 2004, p. 63).

C. Tercer estrato, los objetos representados

El tercer estrato corresponde a los objetos representados: personajes, acontecimientos, espacios, temporalidades. Estos objetos no existen en el mundo empírico, pero tampoco son simples ficciones psicológicas; poseen un modo de ser heterónimo, dependiente de las unidades de sentido que los constituyen.

Ingarden distingue cuidadosamente entre objetos reales y objetos puramente intencionales. Los personajes literarios no son entidades reales, pero tampoco ilusiones privadas, más bien, son correlatos intencionales estructurados por el texto. Esta concepción permite pensar la consistencia interna del mundo ficcional sin recurrir a un realismo ingenuo ni a un subjetivismo radical (Ingarden, 2004, p. 90).

D. Estrato de los aspectos esquematizados y la concretización

El cuarto estrato introduce uno de los conceptos más influyentes de Ingarden que son los puntos de indeterminación. La obra literaria no determina exhaustivamente todos los rasgos de los objetos representados; deja zonas abiertas que deben ser completadas en el acto de lectura.

La concretización es el proceso mediante el cual el lector actualiza la obra, seleccionando y completando los aspectos esquematizados. Este proceso no implica arbitrariedad absoluta, porque está guiado por la estructura del texto y, al mismo tiempo

admite variaciones legítimas. Así, la obra posee una identidad estructural que se mantiene a través de múltiples concretizaciones posibles (Ingarden, 2004, pp. 105).

La selección de tres cuentos de Borges corresponde a un proceso de descarte entre varios relatos pertenecientes a los libros *El Aleph* y *El Libro de arena*, ya que estos dos textos tienen una gran cantidad de relatos que pueden ser estudiados desde las posibilidades y características del *objeto mágico* (como “El inmortal”, “La escritura del Dios”, “There are more things”, etc.) pero es en “El libro de arena”, “El Aleph” y en “El Zahir” en donde se evidencia mejor lo que puede llegar a significar un *objeto mágico* en la literatura borgeana y sus posibilidades de existir diegéticamente en otros autores de diferentes épocas. Si bien podrían estudiarse muchos otros cuentos de Borges bajo la mirada específica del *objeto mágico*, esta investigación pasaría a ser demasiado extensa y repetitiva, por lo tanto se seleccionaron tres cuentos que ahondan de manera similar en las posibilidades infinitas que pueden tratarse en la literatura.

La propuesta semiótica de Peirce y la propuesta fenomenológica de Ingarden son métodos opuestos a la hora de analizar textos literarios, pero en el análisis borgeano se evade esa incompatibilidad gracias a que la semiótica es una de las herramientas con las que se construye el *objeto mágico*, por lo tanto no intercede en el ámbito interpretativo de la obra, solamente en el constructivo. Caso contrario es el de la fenomenología, ya que esta no ayuda a construir la categoría problema y se limita a estudiar su desarrollo dentro de la obra cuentística. Por otra parte, la teoría de Ingarden se aplica al estatuto ontológico de la obra literaria sin discriminar su género, como dice Luis Be Huchim en su tesis *El fenómeno imaginacional como fundamento ontológico de la obra de arte literaria en la teoría de Roman Ingarden* “la obra literaria no puede “ser” real o ideal, sino puramente intencional que existe por los actos de conciencia llevados a cabo” (Huchim, 2023, p. 56) por lo tanto no importa si la obra es realista o fantástica, ya que lo relevante son los actos de la conciencia del lector a través de los 4 estratos y sus objetos intencionales, entre los cuales cabe perfectamente el *objeto mágico*.

CAPÍTULO 1. CONCEPTUALIZACIÓN DEL OBJETO MÁGICO EN BORGES

En este primer capítulo se aborda qué es el *objeto mágico*, partiendo de las palabras de Borges sobre el tema, pero profundizando en la concepción de objeto, de magia y de infinito tratando de convertir en categoría crítica al *objeto mágico* para así superar la definición básica y darle un contenido categorial que se pueda aplicar a diferentes ficciones, no sólo de Borges. Por esto se teoriza el *objeto mágico* desde el foco semiótico, narrativo y ontológico.

En una entrevista de 1978 en la Pontificia Universidad Católica del Perú, Borges hizo una definición, no muy exacta, ni muy extensa acerca de lo que para él es un *objeto mágico* ante la siguiente pregunta:

Entrevistadora:

¿Podría aclararnos en qué medida la literatura fantástica, y en particular su literatura fantástica, se opondría a una literatura que dejara abierta la posibilidad de explicaciones sobrenaturales? Por otra parte, ¿sugiere usted que la presencia implícita de una alegoría, la clave simbólica, destruiría el efecto fantástico de un relato? (Aletto, 2020)

Borges:

Yo personalmente soy partidario de la invención fantástica. Creo que la máquina es un error. Es decir, creo que *Las mil y una noches* en que solo se nos exige creer en un talismán son superiores a la ficción científica donde tenemos que admitir mecanismos. Y lo que yo escribo está más cerca, creo, de *Las mil y una noches* (claro que es muy ambicioso querer parecerse a *Las mil y una noches*) pero está más cerca de *Las mil y una noches* que de la ficción científica inventada admirablemente por Wells, y que luego han tomado otros, entre ellos admirablemente mi amigo Bioy Casares. Pero yo sigo usando la magia, más bien. Hay cuentos míos, digamos “El Zahir”, digamos “El Aleph”, digamos el mejor de todos “El libro de arena”, en los cuales hay un solo *objeto mágico*. Ese *objeto mágico* debe ser admitido por la imaginación del lector, en

cambio Bioy prefiere (como Wells) mecanismos, explicaciones, más o menos lógicas o científicas, pero estamos de acuerdo: lo importante es llegar a la magia. Pero yo he sido en ese sentido conservador (es decir retrógrado), es decir yo he preferido los talismanes, los conjuros, la admisión de un solo objeto misterioso por ejemplo el *Aleph*, en el cual están todas las cosas; por ejemplo, el *Zahir*, que es curiosamente inolvidable; y por ejemplo el *Libro de arena*, un libro imposible que consta de un número infinito de páginas en el cual no hay una primera ni una última página, como ocurre con los instantes del tiempo (Aletto, 2020).

Borges manifiesta su preferencia por lo que denomina la *invención fantástica*, diferenciándola de la ficción científica. Para él la máquina es un error, ya que los relatos en los que basta con creer en un talismán, como en *Las mil y una noches*, resultan “superiores a la ficción científica donde tenemos que admitir mecanismos”. Esta distinción revela su inclinación hacia una literatura que apela más a la imaginación y a lo simbólico que a la explicación racional o técnica.

El autor reconoce que su obra se sitúa “más cerca de *Las mil y una noches* que de la ficción científica inventada admirablemente por Wells” (Aletto, 2020), subrayando así su filiación con una tradición de lo maravilloso y lo arcaico. El argentino confiesa ser, en este sentido, “conservador”, pues prefiere los “talismanes” y los “conjuros” como detonantes narrativos antes que los dispositivos científicos (Aletto, 2020). Otro aspecto destacable, es que menciona que, en cuentos —como *El Zahir*, *El Aleph* y *El libro de arena*— suele existir “un solo *objeto mágico*” (Aletto, 2020), cuya eficacia depende de que sea “admitido por la imaginación del lector”. En otras palabras, la credibilidad del relato fantástico no se funda en la verosimilitud técnica del objeto, sino en la capacidad del lector de aceptarlo como posible dentro del universo ficcional.

Borges ejemplifica su concepción del *objeto mágico* a través de tres de sus relatos emblemáticos: *El Aleph*, “en el cual están todas las cosas” (Borges, 1945, p. 192); *El Zahir*, “curiosamente inolvidable” (Borges, 1945, p. 59); y *El libro de arena*, “un libro imposible que consta de un número infinito de páginas” (Borges, 1975, p. 189). En ellos, el objeto que

él llama mágico, actúa como mediador entre lo real y lo infinito, condensando la paradoja temporal y metafísica que define su literatura.

1.1 Hacia una definición teórica del *objeto mágico*

La noción de *objeto mágico* requiere una delimitación teórica que permita distinguirla de otras figuras narrativas afines y otorgarle precisión conceptual. En el marco de la poética de Borges, el *objeto mágico* no se reduce a un motivo fantástico recurrente ni a un recurso estilístico, sino que puede ser definido como una categoría estructural que organiza el sentido del relato. Su especificidad radica en la condensación de una anomalía significativa, es decir, no explicable por causalidad racional, que funda la lógica interna del universo ficcional y articula, en una unidad material, dimensiones simbólicas, metafísicas y narrativas. Establecer una definición operativa del *objeto mágico* resulta, por tanto, indispensable para comprender su función en la representación literaria de lo imposible y, particularmente, de lo infinito.

A partir de la definición borgeana, se infiere que el *objeto mágico* es una idea que Borges había estructurado desde mucho antes de la entrevista ya que aparece en su propia obra, tanto literaria como ensayística con el caso de *Así escribo mis cuentos*” (2001), cuando habla del origen del relato “El Zahir” y dice que se le ocurrió por el uso de algo común en la vida, como lo es lo inolvidable: “pensé que si hay algo inolvidable, ese algo debe ser común” (Borges, 2001, p. 6).

De lo que el mismo Borges afirma en la entrevista se infiere que:

A. El *objeto mágico* es diferente a la máquina científica. Mientras la máquina pertenece al orden de la causalidad técnica, el *objeto mágico* es un objeto dado narrativo absoluto, sin explicación lógica, en el que se instaura la fe poética del relato.

B. La *invención fantástica* —según Borges— se basa en un postulado simbólico, no en una hipótesis racional. Si la ficción científica intenta justificar lo imposible mediante verosimilitud técnica, la invención fantástica exige creer en el *objeto mágico*.

C. Un *objeto mágico* es propio de la *invención fantástica*, mientras que una máquina es propia de la *ficción científica*. En este sentido, el *objeto mágico* no busca imitar las leyes

del mundo real, sino desencadenar lo improbable desde una lógica interna que el lector acepta como natural dentro del relato.

D. El *objeto mágico* debe ser admitido por la imaginación del lector. Sin esa participación, el efecto fantástico se disuelve. La magia narrativa depende de la credulidad estética, de un pacto tácito entre texto y lector que sostiene la suspensión de la incredulidad.

E. Solo debe haber un *objeto mágico* por relato, pues la existencia de más *objetos mágicos* rompe la lógica y la magia del texto, tal y como afirma Borges: “Hay cuentos míos, (...) en los cuales hay un solo *objeto mágico*” (Aletto, C. 2020).

Por otra parte, la multiplicación de elementos sobrenaturales rompería la unidad de la fábula y diluiría la intensidad simbólica. Borges señala que “Ese *objeto mágico* debe ser admitido por la imaginación del lector.” (Aletto, 2020). Esta afirmación conlleva una economía narrativa basada en la concentración del asombro, es decir, la magia no se dispersa, sino que se condensa en un único artefacto para que este genere asombro y obsesión.

Esta lista de axiomas permite delimitar la categoría *objeto mágico*, que se manifiesta en la obra de Borges como un objeto estilístico intencionado (para generar el efecto fantástico) y como una herramienta de creación literaria que puede ser útil para generar dilemas relacionados al infinito; pero también es un objeto, en tanto materia que ocupa un espacio en el universo ficcional; es un objeto semiótico porque es simbólico y a su vez inmediato y dinámico; y finalmente es un conjunto matemático (esto se profundizará más adelante).

El *objeto mágico* en Borges no se limita a una estrategia estilística destinada a provocar lo fantástico, a diferencia de Todorov, donde lo fantástico depende del vacío de certezas y de la vacilación racional del lector: “lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente” (1985, p. 31), en cambio para Borges, el *objeto mágico* es fantástico, porque dicho objeto, como se ha observado previamente, requiere del lector y su profunda aceptación imaginativa. No hay duda, se cree en él sin vacilación, por lo tanto, siguiendo la teoría de Todorov, el *objeto*

mágico borgeano no se instala plenamente dentro del medio fantástico, es un término medio entre la fantasía y el realismo.

En ese orden de ideas, el punto en el que se integra el *objeto mágico* será en el plano de lo maravilloso (para Todorov), aunque Borges lo considera fantástico asumiéndolo como una manifestación simbólica del imposible. El *objeto mágico* no genera incertidumbre, sino revelación metafísica. Este punto señala un distanciamiento profundo con la teoría del cuento fantástico.

Otro elemento destacable de distanciamiento con la teoría todoroviana es la función estructural del *objeto mágico*, para el ruso lo fantástico se concibe como una anomalía que irrumpe en el sistema de la realidad representada, en sus propias palabras “increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar” (1985, p. 36). Su función es desestabilizar el orden racional del mundo diegético, mientras que para Borges el *objeto mágico* no irrumpe en la realidad, sino que la funda: organizando el relato entero. En “El Aleph”, “El Zahir” o “El libro de arena”, el objeto no destruye las leyes del mundo, sino que las reconfigura en torno a una nueva lógica simbólica.

Finalmente, según Todorov, para que el elemento fantástico sea efectivo, debe irrumpir en un universo que el lector reconoce como posible o real, mientras que el *objeto mágico* borgeano, no requiere un mundo real como soporte, porque su existencia basta para instaurar un orden propio. Es un principio autónomo de realidad. Todorov sitúa lo fantástico en la frontera de lo explicable, como una experiencia estética de incertidumbre. Borges, en cambio, desplaza ese límite hacia lo metafísico y lo simbólico, el *objeto mágico* no genera vacilación, sino revelación del infinito. Si para Todorov lo fantástico es una grieta en la realidad, para Borges es una puerta hacia otra forma del ser, que encierra múltiples dimensiones teóricas, a saber:

- El *objeto mágico* en su dimensión filosófica es mediador entre lo finito y lo infinito, entre la experiencia sensible y la idea metafísica de totalidad.

- La dimensión literaria del *objeto mágico* es la de ser principio estructurador del relato, articulando el conflicto narrativo desde una anomalía significativa.
- Desde su dimensión semiótica, siguiendo a Umberto Eco *La estructura ausente* (1968), el *objeto mágico* opera como un signo abierto, que remite a una red ilimitada de interpretaciones. Su sentido nunca se agota, sino que prolifera en cada lectura.
- En su dimensión narratológica retomando a Tzvetan Todorov *Introducción a la literatura fantástica* (1970), el *objeto mágico* marca el límite entre lo extraño y lo maravilloso, pues su naturaleza ambigua exige una interpretación oscilante entre la realidad y lo imposible.

Esta confluencia entre materia simbólica, estructura narrativa y significación infinita permite entender el *objeto mágico* como un signo que manifiesta una forma particular de magia, no como artificio, sino como sistema de relaciones significantes. De ahí que resulte necesario examinar sus dos vertientes fundamentales, su condición de objeto semiótico, vinculada a la teoría del signo desarrollada por Charles Sanders Peirce, y su relación con la noción de magia, entendida como principio que confiere sentido y potencia a la materia simbólica dentro del universo borgeano. A partir de ahora el *objeto mágico* será examinado en tres niveles analíticos, a saber, desde su naturaleza semiótica, su función narrativa y su fundamento ontológico en la noción de infinito.

1.2 El *objeto mágico* como objeto semiótico: aportaciones de la teoría de Charles S. Peirce.

La semiótica, entendida como la disciplina que estudia los sistemas de signos y sus modos de producción, funcionamiento e interpretación, ofrece una base conceptual idónea para analizar el *objeto mágico* como signo dentro del universo narrativo borgeano. En particular, los textos *¿Qué es un signo?* y *El ícono, el índice y el símbolo* proporcionan las categorías necesarias para descomponer y examinar la estructura del signo, sus relaciones de significado y los procesos interpretativos que genera. Desde esta perspectiva, el *objeto mágico* puede ser abordado como una entidad semiótica compleja, cuyas dimensiones simbólicas y representativas permiten articular la experiencia de lo infinito en la obra de Borges.

En su texto *¿Qué es un signo?* (*Studies in logic*, 1883) el pensador estadounidense comenta que un signo es un mediador entre A y B. El signo está en la mitad del A y de B, por lo tanto el signo es C. El signo transmite una idea sobre una cosa, así que la cosa es A y ese “alguien” que quiere entender la cosa A es llamado B. Para entender la cosa A, B utiliza una representación, que es C. Como B siente curiosidad por A, B necesita un signo que le represente la idea de la cosa A. Ese signo es C, y es justamente del que habla Peirce cuando dice que “todo razonamiento es interpretación de signos de algún tipo” (Peirce, 1994, p. 88). Peirce también dice que los signos se dividen en tres tipos:

- Signos icónicos, que tienen semejanza con la cosa que representan y así se puede entender qué es esa cosa que representa el signo, ya que se asocia directamente al mirarlo, tocarlo, olerlo, degustarlo, o en general percibirlo.
- Signos índices, son aquellos que indican, pues están conectados directamente con su significado (la cosa que representa).
- Signos simbólicos, son los que no tienen relación directa entre las cualidades del signo y su objeto. Por lo tanto, esta es una relación de convencionalidad. Basta con que mínimo dos personas se pongan de acuerdo en que un objeto es símbolo de algo para que este símbolo efectivamente lo sea.

La teoría semiótica de Charles Sanders Peirce permite abordar el *objeto mágico* borgeano no únicamente como una entidad narrativa, sino como una estructura significativa compleja, capaz de articular una experiencia de lo infinito dentro del relato. Desde esta perspectiva, el *objeto mágico* puede ser analizado como un signo cuya función no se agota en la representación de una cosa, sino que activa un proceso interpretativo abierto. La semiótica pierceana resulta pertinente en la medida en que concibe el signo como mediación dinámica entre objeto, representación e interpretación, lo que permite examinar el modo en que Borges materializa lo infinito en figuras aparentemente finitas.

En el marco de la semiótica peirceana, el signo se define como una relación triádica entre un objeto, una representación y un interpretante, de modo que todo proceso de pensamiento implica una interpretación de signos. Peirce distingue, además, entre signos

icónicos, índices y símbolos, clasificación que resulta relevante para el análisis literario en tanto permite examinar distintos modos de relación entre el signo y aquello que representa. Esta tipología no será desarrollada aquí en detalle, sino empleada como base conceptual para analizar el estatuto semiótico del *objeto mágico* en la narrativa borgeana.

Ya que todo razonamiento es un proceso de interpretación de un signo, se puede entender al *objeto mágico* no solo como algo físico (una cosa entre las cosas, que ocupa a su vez un lugar en el espacio que nada ni nadie más puede ocupar al mismo tiempo) sino también como un objeto semiótico. Para defender esta última idea hay que ampararse teóricamente en Peirce, pues el autor dice que el signo (ya sea el icónico, el índice o el simbólico) se divide en tres partes: objeto, la realidad que representa el signo; cualidad, por qué el signo es así y no de otra manera, y el interpretante; una nueva significación del signo (Peirce, 1994, p. 90).

Peirce dice que el objeto puede ser de dos tipos: dinámico, el cual representa la auténtica realidad del objeto significado, y el inmediato, el modo como la realidad es mostrada o significada en la ficción. Con las tres obras de Borges existe la particularidad de que cada *objeto mágico* puede entenderse tanto como objeto dinámico como objeto inmediato. Esto depende del uso de la palabra “objeto”. En este caso específico el objeto puede ser físico, es decir un cuerpo único compuesto de materia, que es percibido por los sentidos y que se puede imaginar; por otra parte se entiende también que es observable la dimensión semiótica del *objeto mágico*, es decir también es posible considerarlo como un objeto semiótico porque funciona como un ícono de naturaleza puramente abstracta (Peirce, 1994, p. 92).

Por otra parte, el *objeto mágico* es tanto dinámico como inmediato. En el aspecto dinámico, el signo debe parecerse a la cosa representada. El Aleph, el Libro de arena y el Zahir son cosas comunes de vida cotidiana, con algún aspecto mágico, es cierto, pero objetos comunes a fin de cuentas. Cada lector de estos cuentos tiene la libertad de imaginar un libro negro o café, una esfera de gran tamaño o pequeña, una moneda plateada; pero no se puede negar que la palabra “libro” limita y da un parámetro al *objeto mágico* del cuento. No se puede decir que en el cuento “El libro de arena” un sujeto llamado *Borges* le compra una

carpeta de arena a un vendedor de biblias, o le compra un cuaderno de arena, o un álbum de arena. Existe libertad de imaginar cómo es el libro, pero no de decir que es otra cosa más que un libro. Esto es porque dicho libro es, semióticamente hablando, un objeto dinámico, es decir se parece a lo que culturalmente se asocia a un libro. Tiene portada, contraportada, páginas numeradas, tinta en dichas páginas con formas que se pueden leer, aspectos todos aplicables también a la esfera Aleph y a la moneda de “El Zahir”.

El *objeto mágico* es una representación dinámica, pero también cabe hablar de objeto inmediato (Peirce, 1994, p. 97) pues el objeto inmediato es el modo como la realidad se muestra en la ficción. En este caso, cuando se habla de “realidad” es el aspecto mágico que es propio de cada uno de estos objetos: el infinito. El infinito es algo que existe, como el tiempo, los números, el espacio, los átomos, las células o la materia, pero dar cuenta de él es muy difícil, pues no se puede hablar del último número, el fin del espacio, el total de células y átomos existentes, la distancia entre toda la materia. Dar cuenta de este infinito, representarlo y ponerlo en palabras es algo que Borges intentó en sus cuentos, haciendo uso (consciente o inconsciente) de lo que Peirce llama el objeto inmediato.

El *objeto mágico* borgeano también transita las tres dimensiones que Peirce le otorga a un símbolo: es una cualidad sensible de lo infinito (primeridad), una presencia material que lo manifiesta (segundidad) y un sistema simbólico que remite al todo (terceridad) (Peirce, 1994, p. 146). En el marco peirceano, todo signo participa de tres categorías: primeridad, segundidad y terceridad. El *objeto mágico* borgeano condensa estas tres instancias, es una posibilidad estética (primeridad) que se materializa como objeto narrativo (segundidad) y se ordena como símbolo del infinito (terceridad). Esto se explicará mejor al final del apartado 2.1 “El objeto mágico como signo icónico-simbólico y dinámico-inmediato”. De este modo, Borges convierte la semiosis en una metáfora del cosmos, donde cada signo se abre a una cadena ilimitada de interpretaciones (Peirce, 2004, p. 46).

También Peirce afirma que el signo nunca tiene un significado último, pues cada interpretación genera un nuevo signo, y este nuevo signo genera una nueva interpretación, creándose así una línea eterna de posibles lecturas. Esto se llama semiosis ilimitada (Peirce, 2004, p. 57). La semiosis ilimitada permite vincular directamente a Peirce con Borges, ya que

la eterna cadena de significados e interpretaciones de los símbolos es lo que semióticamente se ve en la teoría del autor estadounidense pero que literariamente es expresado por el escritor argentino. Así como un signo representa algo para quien interpreta, el nuevo significado en la mente del intérprete es un nuevo signo que puede ser interpretado por otro, tal como ocurre con los cuentos de Borges en los que los signos mostrados por el *objeto mágico* pueden tener tantas lecturas e interpretaciones como lectores tienen los cuentos.

Si bien teóricamente un signo es ilimitado en cuanto a sus posibles lecturas, en la práctica la semiosis se detiene por la fuerza de la costumbre o el hábito del intérprete según Peirce (2004, p. 58) ya que existe una significación particular a un signo según el contexto determinado de cada intérprete.

La idea peirceana de semiosis infinita —según la cual ningún signo se clausura en un significado final, sino que cada interpretación genera un nuevo signo— encuentra en Borges una resonancia narrativa. En *El Aleph*, por ejemplo, el objeto que contiene “todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” (Borges, 1945, p. 190) materializa ese proceso infinito de interpretación, donde cada mirada implica una nueva significación. En el libro de arena también se da esta materialización del proceso infinito de interpretación ya que el “número de páginas de este libro es exactamente infinito” (Borges, 1975, p. 184).

El infinito semiótico y el infinito borgeano son equivalentes estructuralmente ya que ambos permiten lecturas inagotables. Siguiendo a Peirce, el *objeto mágico* borgeano puede concebirse como un signo en permanente interpretación, pero también como una forma simbólica, en el sentido de Cassirer, es decir, como mediación entre lo sensible y lo inteligible *Filosofía de las formas simbólicas* (1998). Mientras que en un diálogo crítico Umberto Eco *Tratado de semiótica general* amplía esta noción al afirmar que “todo signo es una posibilidad de interpretación ilimitada” (Eco, 1968, p. 90), idea que dialoga directamente con la concepción borgeana del infinito.

En este marco, el *objeto mágico* no es un simple artificio narrativo, sino una estructura semiótica que condensa el proceso de la *semiosis infinita*. Su poder radica en generar significados sin agotarse, en multiplicar las posibilidades de lectura. Precisamente en

esa proliferación de sentido se funda su cualidad mágica, el acto de significar se vuelve, en sí mismo, un acto de creación. El *objeto mágico* puede entenderse entonces como un signo cuya apertura interpretativa constituye el núcleo de su función narrativa.

1.3 La magia en el *objeto mágico*

Para abordar el concepto de magia dentro del universo narrativo borgeano es necesario entenderla no como un residuo de superstición arcaica, sino como una forma de conocimiento simbólico que, al igual que el signo peirceano, media entre la realidad y su representación. En este sentido, la magia puede ser pensada como un sistema de significación que opera bajo una lógica distinta de la causalidad empírica, pero análoga en su estructura a la producción de sentido literario. Desde esta perspectiva, el estudio de Raquel Martín Hernández (*El orfismo y la magia*, 2006) resulta fundamental porque permite rastrear el modo en que el concepto de magia se configura, desde sus orígenes indoeuropeos hasta su reinterpretación helenística, como un lenguaje secreto que aspira a intervenir en el orden del mundo. Esta noción de la magia como mediación —entre lo visible y lo invisible, entre lo humano y lo divino— dialoga con la noción borgeana del *objeto mágico* como signo que altera las leyes de la realidad diegética para revelar un orden más profundo, el orden de lo infinito.

Hernández dice que la palabra magia proviene del griego *μαγεία*, pero que esta palabra viene a su vez del idioma persa, al igual que la palabra magos (*μάγος*): “El término *μάγος* es un sustantivo de indiscutible origen persa derivado del lenguaje religioso. Este término entre los persas designaba a una casta sacerdotal” (Hernández, 2006, p. 56). No obstante su definición es más variada que su origen, ya que en la investigación de Hernández se dice que la magia es también un sistema supersticioso que conlleva la capacidad de alterar las leyes de la naturaleza. Por ejemplo, menciona Hernández, la rivalidad histórica entre la magia y la religión, siendo la primera desacreditada por la segunda, afianzando muchas de las características de lo mágico:

- La magia controla algo, mientras que la religión no controla nada. Dios es quien controla, y la religión es un medio.

- La religión es un medio mientras que la magia es un fin.

- La religión es suplicante, mientras que la magia es coactiva.
- La magia está ligada al secretismo; la religión está abierta para todo el mundo.
- La magia busca la inmortalidad del cuerpo; la religión la inmortalidad del alma.
- La magia es profana; la religión es sagrada.
- La magia está oculta para el ciudadano promedio en comparación con la religión.

La magia, en resumen, puede controlar al individuo, a la juventud, al destino, a las pasiones, a la vida, pero es profana, así que su control no desemboca en algo bueno. Por esto se dice que es coactiva, ya que tiene la fuerza de obligar a las mismas leyes naturales a pervertirse. Esta magia no está al servicio del estado o del reino porque controlarla es propio de los magos, “quienes nunca han estado en el poder ni en la realidad ni en la ficción” (Hernández, 2006, p. 66), por lo tanto es algo más oculto, de nicho, que solo unos pueden controlar y manifestar. Esto último podría ser otra diferencia entre lo mágico y lo científico, pues lo primero es de unos pocos, mientras que “lo científico sí busca llegar a las grandes masas” (Hernández, 2006, p. 73).

La magia no solo va en camino contrario a la religión, sino también a la ciencia. Una vez más está presente el problema del *objeto mágico* versus la máquina, por el cual Borges decantaría hacia la magia como su sistema causal narrativo en donde esta, más que un complemento o un adorno, es el sistema causal que mueve la trama.

La magia es una herramienta que puede ser utilizada en la creación artística, en este caso literaria. Acá se teoriza por la literatura y cómo esta puede tener aspectos mágicos en su fábula, en sus personajes o en su construcción de universo.

La magia en los relatos borgeanos brinda una casualidad distinta, ya que la presencia de un objeto tan poderoso y físicamente extraño desencadena problemas lógicos como el que enfrenta *Borges* cuando piensa quemar el libro de arena para deshacerse de él: “temí que la combustión de un libro infinito fuera parejamente infinita y sofocara de humo al planeta” (Borges, 1975, p. 185). Otro momento narratológicamente distinto es el del *Borges* que se

pregunta “¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” (Borges, 1945, p. 191) ya que se está enfrentando a un problema real para su naturaleza humana: su plasticidad sináptica no es tan poderosa para poder referir lo que vio en la esfera. Finalmente en “El Zahir” se aborda la locura desde la casualidad distinta que la magia ofrece al *Borges* que deja de tener diferentes engramas para tener solo uno del cual no pudo librarse desde el contacto con la moneda: “Noches hubo en que me creí tan seguro de poder olvidarla que voluntariamente la recordaba” (Borges, 1945, p. 59).

Por otra parte, el secretismo de la magia puede ser de mucho provecho para un escritor, ya que se puede dar vida a un *objeto mágico* dentro de un relato con mucha mayor facilidad en comparación a dar vida a una máquina en una obra de ciencia ficción. La gran diferencia entre el escritor de fantasía y el escritor de algo “realista” es justamente el secretismo con el que cuenta el primero. Como no se sabe de dónde vienen los poderes de la magia, si esta es posible o no, si hay una entidad divina detrás de la fuerza de la magia o si no la hay, existen en la literatura universos que se rigen por las lógicas que los autores quieran darles, mientras que las causas primeras de todo no deben ni tienen por qué explicarse.

El autor de fantasía dice el qué y no el por qué. Es por esto que Borges nunca explica por qué el Aleph puede mostrar todas las cosas al mismo tiempo y en el mismo lugar; ni Wilde aclara por qué el retrato de Dorian Gray rejuvenece mágicamente al individuo pintado (Wilde, 1995); nunca Jacobs explica de dónde vienen los poderes de la pata de mono (Jacobs, 1999); ni Stevenson detalla el origen de la botella que contiene un diablillo mágico (Stevenson, 2003). Estos autores, y todos los otros que han implementado *objetos mágicos*, se libraron de la complicación que implica buscar explicaciones lógicas para sus relatos, justamente porque no quieren explicaciones lógicas para sus obras, sino que buscan plantear nuevas tramas que den paso a dilemas filosóficos, éticos o sociales desde la libertad que solo la fantasía puede ofrecer.

Por otra parte, el escritor de ciencia ficción o de una obra realista debe explicar el qué, pero también debe explicar lo mejor que pueda el cómo y el porqué de sus personajes, sus tramas, o sus respectivos universos. En el caso del realismo, todo aspecto del texto debe ser explicado de forma completamente verosímil; cosa que también ocurre con las obras de

ciencia ficción, las cuales, si bien se pueden dar algunas libertades, deben tener una explicación lógica dentro de su universo.

Volviendo con *El orfismo y la magia*, la autora profundiza sobre el secretismo de la magia:

El secreto es una de las características más importantes de la magia por varios motivos. El primero de ellos, y quizás el principal, era la necesidad de que nadie conociese las actividades de los magos ya que, en época helenística y romana, era una disciplina prohibida y condenada incluso con la muerte. Obviamente el secreto era de necesidad básica para la propia existencia del mago y de su arte y ha sido considerado una característica definitoria de la magia (Hernández, 2006, p. 61).

La literatura fantástica tiene más libertad en su fábula, es decir en su trama. Un autor como Borges tiene, con el *objeto mágico*, la gran posibilidad de ampararse en el secretismo, en lo oculto, en lo fantástico, en lo que solo la imaginación puede brindar dentro de un universo narrativo, y dejar al lector con dudas y reflexiones sobre las amplias posibilidades que un *objeto mágico* plantearía en una realidad diegética.

Decir que la magia es un acto que conlleva la capacidad de alterar las leyes de la naturaleza es un axioma que en el mundo literario de Jorge Luis Borges se puede encontrar en su conferencia sobre *Las Mil y Una Noches*, ya que el autor argentino dijo:

La noción de la magia es muy importante (...) La magia es una causalidad distinta. Es suponer que, además de las relaciones causales que conocemos, hay otra relación causal. Esa relación puede deberse a accidentes, a un anillo, a una lámpara. Frotamos un anillo, una lámpara, y aparece el genio. Ese genio es un esclavo que también es omnipotente, que juntará nuestra voluntad. Puede ocurrir en cualquier momento (Borges, 1980, p. 136).

Esto concuerda con que la magia, con su capacidad de alterar las leyes de lo natural, es al final de cuentas una “causalidad distinta”. El *objeto mágico* es una ruptura en la lógica

del universo en el que transcurre un relato para dar cabida a otra “relación causal”, es decir que gracias al *objeto mágico* nacen nuevas situaciones o problemas que sin dicho objeto jamás podrían haber ocurrido. Esta situación mágica nunca podría darse en un relato realista, por lo que el *objeto mágico* permite llevar las fábulas literarias a otro nivel.

Es posible conectar a la semiótica y magia como formas de mediación literaria, ya que un autor como Mircea Eliade (1907-1986) entiende la magia como “una forma de simbolización del poder humano sobre el mundo” (Eliade, 1989, p. 97). En otras palabras, en la literatura, tanto la magia como el signo, pueden ser operaciones de mediación simbólica, aunque con fines distintos: la primera busca transformar, el segundo representar. Según Eliade, la magia “no es un acto irracional, sino una técnica que transforma los objetos de su universo basándose en la creencia de que toda cosa tiene un origen primordial y sagrado” (Eliade, 1989, p. 99), permitiendo que se pueda pensar al *objeto mágico* como un acercamiento mágico y semiótico a la idea de Dios o del poder.

De esta manera, la magia entendida como causalidad distinta y el signo como mediador entre realidad e interpretación confluyen en Borges bajo la forma del *objeto mágico*: una entidad narrativa que, al romper las leyes naturales, pone en evidencia la infinitud del sentido y la imposibilidad de aprehenderlo completamente. La causalidad mágica constituye el principio estructural que posibilita la acción narrativa del *objeto mágico*.

1.4 Fundamentos de la paradoja: Infinito Potencial vs. Infinito Actual

La función narrativa del *objeto mágico* solo se comprende plenamente cuando se examina su fundamento ontológico a partir de la representación literaria del infinito, es por esto que la teoría de este capítulo se construye sobre el reconocimiento de que el *objeto mágico* es una figura estética que se inserta en un debate milenario que se radicalizó con la matemática del siglo XIX.

Borges no es solo un escritor-filósofo, sino un escritor que proyecta lo mágico sobre un concepto matemático preciso, y es por esto que para hablar del infinito borgeano hay que tener presente el concepto de “transfinitud”, ya que esta fue la teoría matemática con la que fue construido el *objeto mágico*. Fue planteada por el científico matemático ruso Georg

Ferdinand Ludwig Cantor (1845 - 1918) y es una categoría que ayudará a entender cómo es posible hablar de un infinito contenido dentro de un objeto.

La base teórica para este apartado se construye con los siguientes artículos: “El infinito en la obra de Jorge Luis Borges” (1956), escrito por Ana María Barrenechea; “Dos concepciones acerca del infinito. El infinito actual y el infinito potencial” (2014), escrito por Gustavo Franco, Cristina Ochoviet, Liceo Solymar; “La infinitud del lenguaje en la obra de Jorge Luis Borges” (1989), publicado por Victorino Polo García; “Biografía del infinito: la noción de transfinitud en Georg Cantor y su presencia en la prosa de Jorge Luis Borges” (2000), escrito por Juan Antonio Hernández; y finalmente “Los números transfinitos” (2006), escrito por Esteban Di Tada.

Para abordar este tema, dos textos de Aristóteles brindan una relación histórica y conceptual que dialoga con las teorías actuales del infinito, los cuales son *La Física* y *La Metafísica*.

1.4.1 La afirmación matemática de la totalidad: Cantor y la transfinitud

La teoría cantoriana ofrece el modelo conceptual que permite pensar un objeto finito que contenga multiplicidad infinita. En el primer artículo “El infinito en la obra de Jorge Luis Borges” (publicado en 1956) la autora menciona la atracción de Borges por el infinito y posteriormente analiza la función del infinito a través de un estudio del vocabulario, de las metáforas, de los objetos que aparecen persistentemente con valor simbólico, de la estructura de sus relatos y de las alusiones filosóficas y literarias. El tercer apartado menciona algunas de las visiones del infinito características de la obra de Borges: la multiplicación interminable que puede presentarse para sorprender en la discusión de una teoría cosmológica o filosófica, en la estructura de un cuento, en un detalle descriptivo, en una metáfora preferida, en un vocabulario que abunda en las manifestaciones de lo múltiple.

En *Dos concepciones acerca del infinito. El infinito actual y el infinito potencial* (Ochoviet, 2014) se introducen las nociones de infinito potencial e infinito actual (tema que se retoma con Aristóteles) partiendo de la obra narrativa de Jorge Luis Borges. El texto inicia definiendo y diferenciando las nociones infinito potencial e infinito actual: “El infinito

potencial es aquel que se obtendrá de procesos que no se enfrentan al infinito como totalidad, sino que se enfrentan a un infinito que aparece como posibilidad y que a su vez se va realizando progresivamente” (Ochoviet, 2014, p. 3).

Por ejemplo, la sucesión de números es progresiva al infinito, pues no hay un número eterno, pero sí hay sucesión de números que pueden llevar a lo eterno (Ochoviet, 2014, p 5). Posterior a esto se define el infinito actual, que no es más que el conjunto matemático del todo. Es un conjunto que está dado y agrupa todos los elementos. Siguiendo con el ejemplo de los números, el infinito actual es el conjunto de todos los símbolos que usamos para representar la numerosidad. Este conjunto no es potencial, simplemente está ahí, dado.

La tercera referencia bibliográfica es *La infinitud del lenguaje en la obra de Jorge Luis Borges* (Polo García, 1989). Este texto resalta desde un principio que la infinitud es una palabra clave para la comprensión de la mayoría de los escritos de Borges, ya que el escritor argentino se obsesionó por este tema y lo desarrolló principalmente en su obra narrativa. El autor menciona que en Borges hay un problema de infinitud matemática, ya que esta se extiende tanto hacia lo grande como hacia lo pequeño. El autor se adentra en el tema central del artículo diciendo que a Borges le atrajo lo infinitamente pequeño, pues la parte más insignificante de un todo puede dividirse a sí mismo en infinitas partes.

El cuarto artículo permite enlazar a Cantor y a Borges, tanto así que el texto se titula *Biografía del infinito: la noción de transfinitud en Georg Cantor y su presencia en la prosa de Jorge Luis Borges*, escrito por Juan Antonio Hernández y publicado en el año 2000. Este texto defiende la idea de que en la obra borgeana estuvo muy presente la noción matemática del infinito, en especial gracias al matemático ruso Georg Cantor.

También el autor se expone en el concepto matemático del infinito para relacionarlo con el cuento “El Aleph” de Jorge Luis Borges. “El Aleph” es uno de los textos predilectos para estudiar a Borges desde lo matemático-infinito. Juan Antonio Hernández menciona que la concepción de las magnitudes infinitas debe escapar de los hábitos y los límites del pensamiento lógico tradicional.

En segundo lugar, se hace la distinción entre número cardinal (elementos de un determinado conjunto) y número ordinal (los que dan orden a las cosas). Para el estudio matemático propuesto por el autor del artículo tiene primacía el concepto numérico cardinal, ya que este permite estudiar las totalidades completas de un conjunto, y no una sucesión lógica numérica (como sería un estudio de los números ordinales). Esta idea de representar lo infinito más allá de la creencia de sucesión numérica brinda la posibilidad de imaginar una unidad independiente: un conjunto infinito. De hecho, en las conclusiones de esta investigación se muestra que un objeto mágico es un conjunto matemático infinito puesto en ejercicio dentro de un universo literario. El Aleph, el libro de arena y el Zahir, son una totalidad completa que puede representar lo infinito, por eso Juan Antonio Hernández señala que el resultado de dicho conjunto es que la totalidad puede equipararse con sus partes (Hernández, 2000, p. 15).

Cantor definió a un conjunto infinito como: “aquel que puede ponerse en correspondencia recíproca, uno a uno, con un subconjunto propio de sí mismo”. (Hernández, 2000, p. 11) Un conjunto infinito es aquel que está compuesto, al mismo tiempo, de partes infinitas. Teniendo claro lo anterior, el autor afirma que Aleph es un conjunto infinito de conjuntos. El concepto “Aleph” fue utilizado por Cantor para designar aquel número que unifique las multiplicidades infinitas. Esta decisión fue acertada, según el autor del artículo, ya que la primera letra del alfabeto hebreo ($\aleph$) tradicionalmente representaba al número uno, y ahora permite pensar al Aleph como un conjunto infinito.

Los números transfinitos, de Esteban Di Tada publicado en el año 2006 es un artículo que hace un repaso por la teoría del matemático ruso y resalta los aspectos más importantes de su creación, llamada números transfinitos. Para entenderla primero se debe hablar del término conjunto: “Un conjunto es la agrupación de diferentes elementos que comparten entre sí características y propiedades semejantes” (Tada, 2006, p. 103). En este caso esto es un conjunto matemático, pero más adelante puede adaptarse a una metáfora literaria como hizo Borges con sus cuentos. El tema de los conjuntos está en el debate científico desde el siglo XIX, pues como dice Esteban Di Tada:

La noción de conjunto no fue abordada de manera orgánica y formal por los matemáticos anteriores al siglo XIX. Recién bien a fines del 1800 se establecieron las bases de una teoría formal de conjuntos. Y a diferencia de otras ramas de la Matemática en las que su desarrollo fue la contribución de numerosos científicos, la teoría de conjuntos fue la obra de un solo científico: Georg Cantor (Tada, 2006, p. 107).

Cantor no solo inventó el concepto de conjunto, además acuñó el de los números transfinitos. Esto lo hizo en su obra *Contribuciones a las bases de la teoría de los números transfinitos*, publicada en el año 1874. Dice Cantor que un conjunto es “Una colección de objetos concretos o abstractos definibles y distinguibles considerada como un todo” (Tada, 2006, p. 109). Esta definición recalca la importancia de que los objetos contenidos en un conjunto pueden ser tanto concretos como abstractos, como definibles, es decir caracterizables. Esto, por supuesto, permite entender mejor lo que agrupa un *objeto mágico* como el Aleph, o el libro de arena, en los que hay un montón de cosas que son concretas (dentro del universo literario del cuento), como lo son una baraja española, tigres, un astrolabio persa, un espejo, todas las hormigas que hay en la tierra, etc. Estos objetos mencionados son así mismo definibles y caracterizables, como dice Cantor.

En palabras de Tada “La teoría desarrollada por Cantor se basa en una idea genial que evitó el tener que tratar de imaginar el infinito, cosa que, con la finitud de nuestro mundo y pensamiento, resulta imposible” (Tada, 2006, p. 114). Esto también pasa con Borges desde lo literario, ya que imaginar el infinito se vuelve un acto imposible y por esto recurre a la metáfora del *objeto mágico*. Hay que utilizar algún “truco” para poner al concepto de infinito en tela de discusión, en lo literario con el *objeto mágico*, y en lo matemático con los números transfinitos, los cuales son conjuntos que abarcan infinitos números (infinito y transfinito son sinónimos), pero al abarcarlos se pueden considerar diferentes infinitos al mismo tiempo.

Estos diferentes conjuntos infinitos son los que Cantor bautizó como números transfinitos, y recuerdan a los diferentes conjuntos que Borges creó en sus cuentos, pues no son los mismos objetos los que contiene el Aleph, a los que contiene el libro de arena y mucho menos los relacionados con el Zahir. Borges y Cantor están abordando el mismo

problema, pero de maneras diferentes, el primero desde el arte, el segundo desde la ciencia, pero ambos relacionados con el problema filosófico del infinito.

Es así como Borges resuelve literariamente la antinomia entre el infinito aristotélico potencial y el infinito cantoriano actual mediante la figura del *objeto mágico*. Las referencias anteriormente mostradas aportaron teorías útiles para la caracterización de la categoría problema, pero en ningún artículo se implementó propiamente un concepto como el de *objeto mágico* para delimitar la propuesta borgeana, de ahí que no haya un acuerdo investigativo entre los estudiosos de Borges frente a este tema específico.

1.4.2 La negación filosófica del acto: Aristóteles y la finitud de la sustancia

Finalmente, la teoría de Aristóteles (384 aC. - 322 dC.) es muy relevante en el asunto del infinito, pero ya no desde lo matemático ni literario sino filosófico. Para esto hay que estudiar sus obras *Física* y *Metafísica*.

En la *Metafísica*, en el libro IX, se dice que algunas cosas pueden existir en potencia, pero no en acto, y viceversa. Esto se debe a que una cosa es posible cuando su tránsito de la potencia al acto no entraña ninguna imposibilidad. El filósofo concluye que acto es igual a ser; potencia es igual a devenir. Por lo tanto, el infinito actual es, mientras que el infinito potencial deviene. Por su parte, en el libro III de *La Física* (en el cuarto apartado titulado “El Infinito”) Aristóteles expone el problema finitud-infinitud de la filosofía de la naturaleza diciendo que para estudiar las magnitudes hay que tener presente que estas categorías son necesariamente finitas o infinitas. Por esto, según el filósofo, es conveniente determinar qué es infinito y qué no lo es. Para brindar un contexto frente a este problema, Aristóteles menciona las propuestas filosóficas de sus contemporáneos y sus anteriores (pitagóricos, Platón, Demócrito, Anaxágoras) quienes tienen en común el entendimiento de lo infinito como un principio. Pero Aristóteles no está de acuerdo en que el infinito sea un principio, o provenga de un principio, porque según él esto limitaría la idea de infinito, y esto no puede ser.

También en el libro III de *La Física* (en el quinto apartado titulado “No hay un Infinito separado ni un cuerpo sensible infinito”) Aristóteles dice que no es posible que el

infinito sea separado de las cosas sensibles. Si lo infinito no es una pluralidad o una magnitud, no podría ser divisible. Todo lo divisible es magnitud y pluralidad, todo aquello que no se puede dividir, por lo tanto, no es infinito (esto recuerda a Cantor, quien creó el concepto matemático de los conjuntos para dividir magnitudes). Aristóteles dice que no hay una clara necesidad de que exista lo infinito, pues ni siquiera existen los números y las magnitudes infinitas.

Además, tampoco puede existir un infinito en acto, porque cualquier parte que se tome de este infinito actual debería ser infinita también. Por lo tanto, el filósofo concluye: el infinito es indivisible, o es divisible en partes igualmente infinitas. Estas son las condiciones para la existencia de la categoría “infinito”. Aristóteles usa este ejemplo: “Así como una parte del aire es aire, una parte del infinito es infinita” (Aristóteles, 1995, p. 195).

Lo infinito tiene que carecer de partes y ser indivisible, dice Aristóteles. Pero esta tesis no puede aplicarse al infinito actual, pues el acto necesariamente debe ser divisible. Esto da como resultado que el infinito existe como atributo, no como principio. El estudio del infinito, recalca Aristóteles, es un examen a las cosas sensibles. Este examen se pregunta por la capacidad de los cuerpos sensibles de ser infinitos por aumento. Pero el filósofo dice que este aumento corporal infinito no es posible por la siguiente contradicción: un cuerpo es, justamente, lo que está limitado por una superficie; por lo tanto, no es posible hablar de un cuerpo infinito y a su vez limitado (Aristóteles, 1995, p. 197).

No hay un cuerpo infinito, inteligible y sensible. Finalizando este apartado, Aristóteles recuerda que es imposible que haya un cuerpo infinito, ya que esto viola el espacio ocupado por todo lo finito. Si el infinito no es una cantidad, entonces no es algo que está en un lugar. Es por esto que no existe el infinito actual. Pero esto lo pensó desde la realidad del mundo, no desde la realidad del arte, pues en la literatura de Borges el infinito actual y el potencial pueden convivir en un mismo universo.

En el libro III de *La Física* (en el sexto apartado titulado “Modo de realidad del infinito”) Aristóteles dice que está claro que es imposible negar la existencia del infinito, pues de ser así habría un principio y un final del tiempo. Como se puede apreciar, este

pensador está totalmente de acuerdo en la existencia del “infinito”. Posteriormente, Aristóteles recalca que el ser se dice o de lo que es en potencia o de lo que es en acto, mientras que el infinito es por división o por adición. Además de esto, ya se dijo que una magnitud (un acto) no puede ser infinita, por lo que solo queda por evaluar la posibilidad de que el infinito sea potencial.

Aristóteles también menciona en este apartado que no hay un infinito que después sea acto. El filósofo dice que no se debe tomar al infinito como un individuo particular porque esto sería referirnos a una sustancia. El infinito es un ser que no llega a ser sustancia, sino algo que está siempre en generación y destrucción. En las magnitudes, es decir en la materia, pueden quedar residuos, fragmentos, retazos, pero en lo infinito no quedan partes, fragmentos o residuos. Estos residuos o fragmentos que se le quitan a lo infinito son posibles siempre que se esté hablando de un infinito actual, cosa que Aristóteles no ve posible. Pero, dice el filósofo, la adición de fragmentos o partes al conjunto infinito no es viable porque lo infinito es potencial y su afectación se puede dar por reducción. En otras palabras, puede haber una sustracción de partes de ese infinito que se extiende de modo potencial. El infinito, según el filósofo, “no es aquello fuera de lo cual no hay nada, sino que el infinito es aquello fuera de lo cual siempre hay algo” (Aristóteles, 1995, p. 99).

1.4.3 Síntesis argumental: Borges como punto de fuga de la antinomia

Para concluir este apartado, se debe recordar la implicación conceptual, que reside en la constatación de que la causa de la restricción aristotélica es la fidelidad a la realidad sensible. Borges, al ubicar objetos infinitos (el aleph) en la realidad cotidiana (un sótano de Buenos Aires), está forzando la violación aristotélica. El *objeto mágico*, por su naturaleza, es un cuerpo limitado que contiene lo ilimitado, realizando lo que la filosofía de la naturaleza clásica consideraba imposible, y esto es lo que produce el efecto de lo maravilloso literario, o en su defecto, esto es una característica fundante del *objeto mágico*.

El estudio del infinito en Borges debe ser articulado no como la suma de las teorías de Aristóteles y Cantor, sino como la solución estética a la antinomia generada por ambos

pensadores. La idea de un *objeto mágico* permite que la ficción explore el territorio de lo imposible.

Todos los teóricos y críticos mencionados en páginas anteriores han ayudado a dar luces a esta investigación, pero tienen en común que no cuentan con un concepto como el de *objeto mágico*, ya que deben usar expresiones como “alucinación”, “símbolo”, “una causalidad distinta”, “metáfora”, “infinito”, “conjunto”, y demás conceptos con los que tratan de dar a entender lo mismo, pero al no existir un referente teórico cada quien lo expresa con sus palabras de la mejor manera posible.

Por ejemplo en el artículo titulado “Visiones del multiverso: microcosmos y totalidad en El Aleph de Jorge Luis Borges” (Universidad Nacional Autónoma de México) la autora Angélica Cabrera estudia los relatos “El Aleph”, “La biblioteca de Babel”, “El Zahir”, entre otros, y analiza la postura física y matemática de ellos, pero cuando se refiere a los objetos mágicos simplemente los llama “objetos” a falta de mejor nombre:

Uno de los temas matemáticos más recurrentes en la obra de Borges es la cuestión acerca del estado de los objetos. (...) De tal forma, tenemos varios ejemplos dentro de la cuentística de Borges: los libros que componen “La Biblioteca de Babel” (1941) cambian su posición de manera constante; el céntimo o “El Zahir” (1949) ha pasado “de mano en mano” a lo largo del tiempo; las páginas de “El libro de arena” (1975) no cesan a no ser que este permanezca cerrado (Cabrera, 2003, p. 6).

Lllamarlos “objetos” no es un error, pero esto es bastante amplio al tratarse de “objetos” muy diferentes a los demás, ya que cuentan con características que en la presente investigación se han mostrado y han ayudado a que la categoría problema esté mucho más nutrida.

Otra investigación que pudo haberle sacado provecho a la categoría *objeto mágico* es “Acerca del libro de arena de Jorge Luis Borges” escrito por Miquel Albertí Palmer, en la que el investigador se refiere a los *objetos mágicos* Aleph y Libro de arena como Conjuntos

infinitos: “Trabajo razonablemente aplicable a los conjuntos finitos de cardinal pequeño, pero del todo absurdo en el caso de un conjunto infinito” (Albertí, 2001, p. 87).

En general las investigaciones sobre la literatura borgeana que carecen de la categoría *objeto mágico* han tenido que apañárselas para referirse a esas cosas infinitas que Borges presenta en algunos de sus relatos, es por esto que la nueva categoría aquí construida desde el diálogo entre la semiótica y la fenomenología brinda claridad conceptual frente a lo que han dicho otros teóricos.

1.4.4 Formalización ontológica del *objeto mágico*: El acto en la ficción

En el marco de la filosofía de la matemática, el *objeto mágico* puede equipararse a un objeto trascendente. Los estudios sobre paradojas como “Retornando al hotel de Hilbert” del año 2021 sugieren que la dificultad de aprehender el infinito radica en la coordinación de procesos iterativos infinitos, como ocurre con el infinito potencial (Vásquez, 2021, p. 18). El Aleph, el zahir, y El Libro de arena son justamente los elementos narrativos que convierten esos procesos (la sucesión interminable de números, o de páginas, o de percepciones) en un objeto estable y aprehensible. Vásquez dice que “la cantidad de formas de realizar estas particiones de los naturales es no numerable, existe mayor cantidad de estas particiones, bautizadas doblemente numerables, que números naturales” (Vásquez, 2021, p. 19).

Esta paradoja de un hotel con infinitas habitaciones es otra forma con la que se puede pensar desde la ficción (o desde la suposición) al infinito potencial que por medio de la categoría *objeto mágico* se vuelve un acto dentro de un relato.

El *objeto mágico* es, por ende, el locus material de la realización de la teoría de Cantor en la ficción. Es una unidad finita que contiene una multiplicidad infinita que se equipara con sus partes, cumpliendo la definición canónica del conjunto transfinito. Esta realización es la clave de la subversión narrativa, pues impone una realidad matemática sobre la realidad sensible de Buenos Aires. *El objeto mágico* constituye la forma literaria mediante la cual Borges representa la coexistencia de lo finito y lo infinito. Además esta categoría también es una entidad narrativa que, al romper las leyes naturales, pone en evidencia la

infinitud del universo, la cual se suma a la causalidad mágica que pone en movimientos las tramas de los cuentos borgeanos.

Estos *objetos mágicos* que además de ser herramientas literarias son también símbolos que median entre el lector y el fenómeno de la infinitud del sentido, son elementos narratológicos que desde el secretismo, la fantasía y la semiosis brinda incontables posibilidades de abordar el paradigma del acto y la potencia infinita. Habiendo hecho la teorización del *objeto mágico*, se debe estudiar cómo cada uno de ellos está presente en los 3 cuentos de Borges y cómo de forma particular generan diferentes lecturas, tanto desde sus puntos de convergencia como desde sus puntos de divergencia.

CAPÍTULO 2. LA PRESENCIA DEL OBJETO MÁGICO EN LOS CUENTOS “EL LIBRO DE ARENA”, “EL ALEPH” Y “EL ZAHIR”

En este capítulo se analiza la presencia del *objeto mágico* en los cuentos “El Aleph”, “El libro de arena” y “El Zahir”, entendidos como objetos de carácter semiótico, mágico e infinito. Este estudio se hace específicamente en los momentos en los que el *objeto mágico* entra en acción en cada cuento, por lo tanto no hay un análisis pormenorizado de los tres relatos, solo de los momentos en los que brilla la categoría borgeana. El análisis busca demostrar de qué manera estos objetos se ajustan a las definiciones presentadas en el capítulo anterior y cómo dialogan con los planteamientos teóricos de Gérard Genette y Julio Cortázar. El enfoque comparativo adoptado en el presente capítulo permite mostrar las dimensiones puestas en funcionamiento del *objeto mágico*. Este proceso permitirá también finalizar el rastreo del *objeto mágico* en la literatura de Borges para llegar a una caracterización más profunda en la ontología y aplicación de dicho objeto, estudiándolo dentro de cada uno de sus universos literarios.

2.1 El *objeto mágico* como signo icónico-simbólico y dinámico-inmediato

El *objeto mágico* de “El libro de arena”, “El Aleph” y “El Zahir” es un signo icónico y simbólico. Es icónico porque estos signos creados literariamente por Borges son similares al objeto con el que comúnmente están relacionados. Por ejemplo en “El libro de arena” se dice del *objeto mágico* que “Era un volumen en octavo, encuadernado en tela. Sin duda había pasado por muchas manos. Lo examiné; su inusitado peso me sorprendió” (Borges, 1975, p. 182). Esta descripción permite a los lectores relacionar al libro de arena con la idea de un libro.

Con el Aleph ocurre lo mismo, ya que el lector puede asociar la descripción de “una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor” (Borges, 1945, p. 193) con su propia realidad, ya que seguramente conoce lo que geométricamente se entiende por esfera, por esto solo resta agregarle a su representación mental los adjetivos de tornasolada y de intolerable fulgor para obtener el signo icónico que el autor del cuento quería representar en su obra.

Finalmente, el Zahir es un objeto sencillo de representar. En el relato se describe como una moneda corriente que: “nada tenía de particular, salvo unas rayaduras” (Borges, 1945, p. 57) pero es más interesante lo que Borges dice sobre los signos icónicos de las monedas, ya que por medio del protagonista expresa esta idea: “Pensé que no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula.” (Borges, 1945, p. 58) Con la cual reafirma la idea de que toda cosa conocida en la sociedad puede ser representada en la ficción por medio de un símbolo y de un lenguaje que describa lo mejor posible dicho símbolo.

El *objeto mágico* también es simbólico, porque en términos borgeanos es una creación que busca mostrar al lector algo más que unos objetos literarios icónicos. En sus cuentos, Borges no se limitan a contar la historia de un libro o una moneda comunes y corrientes, más bien muestra unos objetos únicos que son entendidos por los lectores en un principio desde la simbología icónica, pero también simulan una lectura simbólica desde las cualidades mágicas e infinitas.

Desde la perspectiva semiótica desarrollada por Charles Sanders Peirce, y que se abordó en el primer capítulo, los *objetos mágicos* borgeanos pueden ser comprendidos como signos complejos que articulan dimensiones icónicas y simbólicas. En su nivel icónico, el libro, la esfera y la moneda conservan rasgos reconocibles de los objetos cotidianos a los que remiten, lo que permite al lector construir una imagen mental estable. Sin embargo, esta semejanza inicial no agota su función significativa, pues dichos objetos adquieren progresivamente un valor simbólico al remitir a realidades que exceden su materialidad como ocurre en el caso del infinito, la totalidad o la obsesión.

En este sentido, el *objeto mágico* opera simultáneamente como objeto dinámico y como objeto inmediato. Como objeto dinámico, remite a una realidad culturalmente reconocible, por ejemplo un libro cuya descripción muestra: “Un volumen en octavo, encuadernado en tela. Sin duda había pasado por muchas manos” (Borges, 1975, p. 182); como objeto inmediato, presenta una realidad ficcional que reconfigura las leyes de lo posible dentro del relato, como ocurre en “El Aleph” donde se entiende a la esfera como “la ilimitada y pura divinidad” (Borges, 1945, p. 195). Esta doble condición activa un proceso de

interpretación que no se clausura, pues cada aproximación al objeto genera nuevos sentidos, lo que permite vincular el *objeto mágico* con la noción peirceana de semiosis potencialmente infinita.

Pero para que una lectura simbólica exista debe haber un grupo de personas que acepten este simbolismo, pues así como la sociedad acepta que una paloma blanca representa la paz, también en esta monografía se busca que un libro de páginas sin fin pueda ser a su vez una de las tantas representaciones que se le da culturalmente al infinito. De esta manera, el libro de arena que protagoniza un cuento es en un principio un signo icónico que los lectores pueden imaginar, pero acto seguido se vuelve un signo simbólico que a pesar de no tener una relación con lo que popularmente se entiende por “infinito”, puede llegar a representarlo en una obra literaria.

Siguiendo la perspectiva peirceana previamente desarrollada, todo signo, sea icónico o simbólico, puede comprenderse en relación con un objeto dinámico o con un objeto inmediato. En el caso de los objetos borgeanos aquí analizados, esta distinción resulta especialmente importante. El objeto dinámico remite a la referencia efectiva (un libro, una esfera, una moneda) en cuanto entidades reconocibles dentro del orden de la experiencia. No obstante, en el ámbito de la ficción, dicha referencia se ve tensionada por la irrupción del objeto inmediato, es decir, por la configuración del objeto tal como es presentado por el signo mismo. Así, Borges desplaza esos referentes ordinarios hacia una dimensión imaginaria donde el libro deviene legible infinitamente, la esfera susceptible de una contemplación inagotable y la moneda capaz de una memoria perpetua. En consecuencia, la operación literaria no anula la referencia, sino que la reconfigura semióticamente, haciendo que el objeto inmediato expanda las posibilidades ontológicas del objeto dinámico dentro del universo narrativo.

Asimismo, el *objeto mágico* borgeano puede ser analizado a la luz de las categorías triádicas de Peirce. La primeridad es según Peirce “la experiencia inmediata, la cualidad del sentimiento en sí misma sin relación con ninguna otra cosa” (Peirce, 2004, p. 46). En concreto con la obra de Borges es la posibilidad literaria de hablar de algo inmenso que sobrepasa la razón humana; la segundidad es el *objeto mágico* que Borges creó para acercarse

simbólicamente a esa inmensidad; la terceridad sería la capacidad de interpretación que cada lector tiene del relato borgeano y de sus respectivos *objetos mágicos* (Peirce, 2004, p. 50).

En términos de primeridad, se presenta como una posibilidad estética que despierta el asombro ante lo ilimitado “Si todos los lugares de la tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los venenos de luz” (Borges, 1945, p. 190); en la segundidad, se manifiesta como una presencia material que irrumpe en la experiencia del personaje “Antes de 1948, el destino de Julia me habrá alcanzado. Tendrán que alimentarme y vestirme, no sabré si es de tarde o de mañana, no sabré quién fue Borges” (Borges, 1945, p. 61); y en la terceridad, se consolida como un símbolo regido por una lógica interna que organiza el sentido del relato “Sentí que era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad” (Borges, 1975, p. 184). De este modo, el *objeto mágico* no es un elemento accesorio, sino una estructura semiótica que articula percepción, experiencia y significado.

2.2 La magia de los *objetos mágicos* dentro de los cuentos

Desde la concepción de la magia como causalidad distinta, es posible distinguir dos modos de funcionamiento del *objeto mágico* en la literatura, por un lado, están aquellos que permiten intervenir activamente en la realidad diegética y por otro, aquellos cuya función consiste en revelar una dimensión oculta del mundo. Esta distinción, de carácter analítico, no pretende establecer una tipología cerrada, sino ofrecer una herramienta interpretativa que permita comprender las diferencias funcionales entre diversos *objetos mágicos* en la tradición literaria.

En los relatos de Borges, el *objeto mágico* no se orienta al control de la realidad, sino a su revelación. El Aleph, el libro de arena y el Zahir no conceden poder de decisión sobre el mundo, sino que exponen al sujeto a una experiencia que excede sus capacidades cognitivas y emocionales. En este sentido, el *objeto mágico* borgeano actúa como un dispositivo mostrador, cuya eficacia no depende de la voluntad del protagonista, sino de su capacidad, siempre limitada, para soportar la revelación de lo infinito: “Sentí que era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad” (Borges, 1975, p. 184).

Un *objeto mágico* tiene estas características porque el autor decidió tomar una cosa común y corriente y dotarla de una causalidad distinta dentro de su respectivo universo, permitiendo así que dicho objeto pueda alterar las realidades y las lógicas de los personajes que interactúan con él. Pero un *objeto mágico* puede dividirse en dos tipos: controlador y mostrador.

El *objeto mágico* controlador es aquel que dentro de sus posibilidades mágicas le permite a su dueño dominar algún aspecto de la realidad. Abundan los ejemplos literarios: *La pata de mono* (cuento de W. W. Jacobs), la cual le cumple tres deseos a quien la posea; *El diablo de la botella* (cuento de R. L. Stevenson) la cual también cumple deseos; *La Death Note* (manga de T. Obata) que permite matar a cualquier ser humano con solo escribir su nombre en una libreta o *Cementerio de animales* (S. King) en el que revive cualquier animal o persona que sea enterrado en dicho espacio. Estos objetos, cada uno a su manera, permiten al usuario decidir qué elemento quiere modificar de la naturaleza diegética de su universo.

La magia del objeto se vuelve el fin de sus actos y pensamientos, se vuelve el fin de la trama de sus relatos y se torna en un objeto detonante de terribles consecuencias. Si bien este aspecto corruptor está presente en los *objetos mágicos* borgeanos, estos no son controladores sino mostradores ya que la magia pervierte las leyes naturales de un relato para mostrar o manifestar de alguna manera información que sin este aspecto fantástico no podría saber el protagonista del cuento (Hernández, 2006, p. 74). Revelando al protagonista una información o una realidad imposible para las leyes naturales de su universo.

El *Borges* de “El libro de arena” no podría haber visto tan de cerca la inmensidad del infinito de no ser por su *objeto mágico*; el *Borges* de “El Zahir” experimentó una semiosis infinita al tener contacto con su moneda y el *Borges* de “El Aleph” entró en contacto con los elementos de un conjunto infinito gracias a la pequeña esfera de un sótano oscuro. Estos objetos actuaron independientemente de la voluntad del protagonista, le enseñaron cosas que tal vez el personaje no quería ver o que se escapaban de sus posibilidades de entendimiento y por esto son mostradores.

El libro de arena es un objeto que desde la terceridad semiótica de Peirce muestra símbolos, palabras e ideas tan eternas como el mismo universo, y esto es algo que no puede comprender el *Borges* que protagoniza el relato. La infinitud vuelta acto en un objeto que está en sus manos es algo tan antilógico que casi lo lleva a la locura y le sobrecoge hasta el punto de tener que deshacerse del objeto para reencontrarse con la calma de un mortal que acepta su finitud, como dice al final del cuento: “Siento un poco de alivio” (Borges, 1975, p. 185).

El Aleph es también un objeto que muestra al protagonista una infinidad de lugares, objetos y situaciones que lo llevan a dudar de haberlo visto todo en el mundo y no tener nada nuevo para experimentar. Este objeto también le reveló que su amada Beatriz Viterbo tenía amores con otro hombre, así que en el caso particular de este cuento se observa un daño personal e íntimo al protagonista, ya que dentro de la infinidad de cosas por mostrar, el objeto fue agente clave para afectar sentimentalmente al protagonista: “(...) sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural” (Borges, 1945, p. 193).

El Zahir, por su parte, fue el *objeto mágico* que más caló en el subconsciente del protagonista, ya que vivió en su mente por un tiempo prolongado e intenso, llevándolo a sumirse en la locura. Este *Borges* comparado con los de los otros cuentos fue el que peor destino sufrió, pues no tuvo la fortuna de poder librarse mentalmente de la magia del objeto.

Tanto el *Borges* de “El libro de arena” como el *Borges* de “El Aleph” se vieron libres del objeto físico que los atormentó, el primero ocultándolo en una biblioteca y el segundo gracias a la fortuna de la demolición de la casa, pero este último protagonista, a pesar de haberse librado de la moneda, no pudo deshacerse con prontitud del influjo mágico que esta dejó en él: “no sabré si es de tarde o de mañana, no sabré quién fue Borges” (Borges, 1945, p. 56). Al ser el protagonista que más tiempo tuvo en su mente el poder mostrador del *objeto mágico* fue el que más posibilidades tuvo de caer en el desenlace que siempre un *objeto mágico* genera en su poseedor.

La eficacia del *objeto mágico* se caracteriza por su dimensión coactiva, es decir, no se limita a estar disponible, sino que opera conforme a una lógica propia, ya sea ejerciendo dominio o revelando aquello que permanece oculto. En los relatos analizados, el *objeto*

mágico no se presenta como instancia pasiva ni instrumental. Aunque en un primer momento parece subordinado a la voluntad de quien lo posee, el desarrollo narrativo evidencia una inversión progresiva de esta relación, es el objeto el que termina por condicionar, e incluso determinar, el destino de su usuario.

Esta estructura de inversión explica, en parte, la asociación recurrente entre lo mágico y categorías como lo profano, lo maldito o lo prohibido, tanto en la ficción como en los imaginarios sociales. La percepción de una fuerza que desborda el control humano genera desconfianza y rechazo, lo que conduce a las comunidades a privilegiar marcos simbólicos considerados más estables o normativamente regulados, como el religioso, en el que la experiencia de lo extraordinario se integra dentro de un orden trascendente legitimado.

2.2.1 Cómo alteran los *objetos mágicos* la vida y la mente de quienes interactúan con ellos

Teniendo claro qué es el *objeto mágico*, hay que ver de qué manera influye en los personajes de las obras, ya que como se verá más adelante, la magia en estos tres cuentos de Borges tiende a generar obsesión, insomnio, miedo, misantropía, soledad y enfermedad, al ser un agente “profano” (Hernández, 2006, p. 89).

En “El libro de arena” se evidencia una obsesión por el *objeto mágico*, pues el protagonista asegura que no puede dormir bien por culpa de su nuevo objeto “Me acosté y no dormí. A las tres o cuatro de la mañana prendí la luz. Busqué el libro imposible, y volví las hojas” (Borges, 1975, p. 185).

A este aspecto se le suma el hecho de sentir miedo por perder su objeto, cosa que desencadena en la aversión al trato con otras personas: “A la dicha de poseerlo se agregó el temor de que lo robaran, y después el recelo de que no fuera verdaderamente infinito. Esas dos inquietudes agravaron mi ya vieja misantropía” (Borges, 1975, p. 185).

Esto finalmente desembocó en un aislamiento de *Borges*: “Me quedaban unos amigos; dejé de verlos. Prisionero del Libro, casi no me asomaba a la calle” (Borges, 1975, p. 185).

Este insomnio, miedo y misantropía se verían también reflejados en el *Borges* del Aleph, ya que asegura que: “al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido” (Borges, 1945, p. 195). En este mismo párrafo se muestra el miedo del protagonista: “(...) Me parecieron familiares todas las caras. Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver.” (Borges, 1945, p. 195) y también el protagonista se mostró fastidiado por el hombre que le mostró el Aleph y por la ciudad en la que vivía:

En ese instante concebí mi venganza. Benévolo, manifiestamente apiadado, nervioso, evasivo, agradecí a Carlos Argentino Daneri la hospitalidad de su sótano y lo insté a aprovechar la demolición de la casa para alejarse de la perniciosa metrópoli, que a nadie ¡créame, que a nadie! perdona (Borges, 1945, p. 195).

Finalmente en “El Zahir” se muestra un *Borges* que desde un principio se siente enfermo al tener contacto con el objeto: “lo miré un instante; salí a la calle tal vez con un principio de fiebre” (Borges, 1945, p. 55) para posteriormente revelar que tuvo problemas psicológicos: “Dormí tras de tenaces cavilaciones, pero soñé que yo era las monedas que custodiaba un grifo.” (Borges, 1945, p. 56) El protagonista tomó la decisión que han tomado todos los otros *Borges* que se relacionaron con un *objeto mágico*: “(...) resolví librarme de la moneda que tanto me inquietaba” (Borges, 1945, p. 56).

Pero el influjo de la moneda estuvo tan presente en la mente del protagonista que tuvo que ir a un psiquiatra: “le dije que el insomnio me atormentaba y que la imagen de un objeto cualquiera solía perseguirme; la de una ficha o la de una moneda, digamos...” (Borges, 1945, p. 57) y esto llevaría al protagonista a una frustración al no poder pensar en otra cosa:

Recuerdo la desesperación cuando comprendí que ya nada me salvaría, el intrínseco alivio de saber que yo no era culpable de mi desdicha, la envidia que me dieron aquellos hombres cuyo Zahir no fue una moneda sino un trozo de mármol o un tigre (Borges, 1945, p. 57).

Borges, rendido ante el poder del Zahir, se pregunta “¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir?” (Borges, 1945, p. 58) y el lector se queda con la incógnita de qué le ocurrió, si su destino fue fatal o si logró librarse de la perversa magia del objeto. Este fue probablemente el *Borges* que más sufrió, pues a pesar de que todos tuvieron alteraciones negativas en su vida y en su mente a causa del *objeto mágico*, este *Borges* perdió la calidad de vida tanto física como mental gracias a la moneda. Esta alteración física (insomnio-ansiedad) y mental (miedo-misantrópia) fue experimentada por los otros dos protagonistas pero ellos sí lograron deshacerse del *objeto mágico* y de sus fatales poderes.

Estas alteraciones no deben interpretarse como consecuencias accidentales, sino como efectos estructurales de la coactividad del *objeto mágico*. Al imponer una experiencia infinita a una conciencia finita, el objeto genera una disonancia insuperable que conduce al deterioro psíquico.

En este sentido, el *objeto mágico* borgeano no actúa como instrumento de poder, sino como una prueba ontológica que expone los límites del sujeto humano “el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito” (Borges, 1945, p. 191). La imposibilidad de clausurar el sentido, característica de la semiosis infinita, se traduce narrativamente en la imposibilidad de recuperar una vida ordinaria tras la experiencia de lo infinito.

Además, retomando el tema de lo profano del *objeto mágico*, este genera una nueva lectura diferente a la del aspecto infinito, ya que puede entenderse a cada *objeto mágico* también como metáfora del pecado, la tentación, la avaricia, la obsesión, y otros vicios que no están relacionados con el aspecto infinito.

2.3 Los *objetos mágicos* infinitos

El tratamiento del infinito en la obra de Borges exige distinguir entre diferentes niveles de análisis. Por un lado, el infinito matemático, asociado a la teoría de los conjuntos transfinitos de Georg Cantor; por otro, el infinito filosófico, desarrollado desde Aristóteles en la distinción entre infinito actual e infinito potencial; y finalmente, el infinito literario, entendido como una construcción simbólica que se manifiesta a través del lenguaje narrativo.

Los *objetos mágicos* analizados funcionan como mediadores entre estos niveles. El libro de arena encarna una progresión potencialmente infinita de páginas donde “ninguna es la primera; ninguna la última” (Borges, 1975, p. 184), mientras que el Aleph se presenta como una totalidad simultánea que remite al infinito actual: “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe” (Borges, 1945, p. 191). No obstante, la imposibilidad de expresar esa simultaneidad mediante el lenguaje obliga al relato a desplegarse de forma sucesiva, lo que revela la tensión entre experiencia y representación, como dice *Borges* al iniciar la descripción del *objeto mágico* Aleph “¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” (Borges, 1945, p. 192). En este punto, *Borges* hace explícita la limitación del lenguaje humano frente a la totalidad, integrando el problema filosófico del infinito a la estructura misma del relato.

Si bien el *objeto mágico* ha sido estudiado desde la semiótica con *Pierce* y desde la magia con *Raquel Martínez*, el aspecto filosófico del infinito no se queda atrás, pues es muy relevante a la hora de pensar en el *objeto mágico*. *Borges* implementó el tema del infinito desde sus textos literarios y buscó la forma de metaforizarlo en sus cuentos. Este proceso de metaforización contó en un principio con el uso simbólico de un *objeto mágico* que sirve como mediador entre un lector y la idea del infinito. *Borges* dotó de magia al objeto para finalmente dar cabida a un dilema filosófico como el del *objeto mágico* en su creación artística.

En la literatura borgeana hay un infinito tanto matemático como filosófico. Matemático porque hace uso de la teoría de los conjuntos de *Cantor*, como se lee en la última página del cuento “(...) es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes.”; y filosófico porque está presente la teoría aristotélica sobre infinito actual y potencial.

Un *objeto mágico* es un conjunto transfinito porque contiene en un mismo tiempo a varios otros conjuntos de elementos visibles y enumerables. En “El libro de arena” se dice de las páginas del libro que “Ninguna es la primera; ninguna la última. No sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número” (Borges, 1975, p. 84). El libro de arena es un conjunto de

varias páginas, páginas que a su vez son conjuntos de palabras, grafías, ideas, historias, etc. Como cada página es un conjunto, y el libro es infinito, se concluye que es un conjunto que contiene infinitos conjuntos.

En “El Aleph” también hay presencia matemática sobre el *objeto mágico*, ya que *Borges* se propone narrar de manera numérica todo lo que vio en la esfera: “Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña (...)” (*Borges*, 1945, p. 190) y este ejercicio lo hace treinta y siete veces en su texto, y si bien podría haber continuado hasta el infinito, su situación mortal de escritor le obligó a no alargar más la lista de objetos mostrados por el Aleph.

En este mismo cuento hay una cita en la que *Borges* menciona la teoría del matemático ruso: “(...) para la Mengenlehre, es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes” (*Borges*, 1945, p. 194).

Finalmente, el Zahir también es un *objeto mágico* matemático, primero porque *Borges* enumera aquí también a los posibles “Zahires” del pasado: “Pensé que no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula. Pensé en el óbolo de Caronte; en el óbolo que pidió Belisario; en los treinta dineros de Judas (...)” (*Borges*, 1945, p. 189) y en esta lista menciona casi veinte posibles Zahir, pero la enumeración no crece ya que el escritor decide enfocarse para evitar que el cuento se vuelva una enumeración infinita.

En el plano filosófico, el análisis del *objeto mágico* se articula a partir de la distinción entre infinito actual e infinito potencial. El infinito potencial, entendido como aquel que no se presenta como totalidad consumada, sino como una serie indefinidamente prolongable cuya realización acontece de modo progresivo (Ochoviet, 2014, p. 3), ofrece una clave hermenéutica decisiva. En los relatos borgeanos, el *objeto mágico* no instituye un infinito clausurado y ontológicamente dado, sino que activa un régimen de proliferación incesante, es decir, despliega una virtualidad que se actualiza sin agotarse, convirtiéndose en dispositivo narrativo de expansión indefinida más que en la cifra de una totalidad concluida.

El libro de arena, como *objeto mágico*, es el caso más evidente al tratarse de una progresión de páginas que potencialmente llevan a un conjunto infinito, pero gracias a la magia del objeto, a la simbología de la literatura y a la teoría matemática de los conjuntos es posible concebir este eterno proceso como un objeto que en acto existe y puede ser poseído por un personaje en la obra.

Lo mismo ocurre con el Aleph (el objeto esférico), pues este es una representación del infinito actual, ya que es un objeto que permite visualizar el conjunto de todo. Lo que se puede ver en esa esfera llamada Aleph es simultáneo, y esto es algo característico del infinito actual, pero quien ve esa esfera solo puede referirse a todo lo visto en ella de manera sucesiva gracias al lenguaje. Esta sucesión de palabras, oraciones y metáforas usadas por *Borges* no son una totalidad, por lo tanto, encajarían en la definición de infinito potencial. Es así como en los cuentos de *Borges* conviven el infinito actual (ese objeto llamado Aleph) y el infinito potencial (la sucesión lingüística usada para entenderlo). Actual porque son contenidas todas las imágenes del mundo en un solo punto, pero potencial por la enumeración de dichas imágenes. El mismo *Borges* lo aclara en “El Aleph”: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” (*Borges*, 1945, p. 188).

Todos los conjuntos infinitos pueden “(...) ponerse en correspondencia recíproca, uno a uno, con un subconjunto propio de sí mismo” (*Ochoviet*, 2014, p. 11) y esto se refleja en los *objetos mágicos* borgeanos cuando los personajes de los cuentos pueden ver diferentes subgrupos de imágenes como en “El Zahir” cuando el protagonista dice ver en su moneda “un repertorio de futuros posibles” (*Borges*, 1945, p. 59) y hace un recuento de las formas que el *objeto mágico* le representa en la mente. Estas formas pueden ser agrupadas de cualquier forma y no alteran el conjunto transfinito de la moneda, por lo que sus partes se corresponden entre sí.

En síntesis, los *objetos mágicos* en la obra de *Borges* permiten comprender cómo el infinito deja de ser una abstracción puramente matemática o filosófica para convertirse en una experiencia literaria. En cuentos como “El libro de arena”, “El Aleph” y “El Zahir”, el *objeto mágico* actúa como mediador entre la idea de totalidad y su representación sucesiva en el lenguaje. Así, mientras el objeto puede sugerir una forma de infinito actual, como conjunto

simultáneo o transfinito, el relato que lo describe se despliega necesariamente de manera progresiva, acercándose al infinito potencial. De esta manera, Borges no solo tematiza el infinito, sino que lo integra a la estructura misma de sus cuentos, haciendo del *objeto mágico* el punto de convergencia entre matemática, filosofía y literatura.

2.4 Las fronteras del relato de Borges

Para delimitar conceptualmente la noción de “cuento” se tomarán como referencia los planteamientos de Gérard Genette en “Fronteras del relato” y de Julio Cortázar en “Aspectos del cuento”. El primero ofrece una definición estructural y teórica del relato; el segundo, desde su experiencia como cuentista, aporta una reflexión poética sobre sus límites y exigencias formales.

Genette define el relato como “la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito” (Genette, 2017, p. 135). Esta definición permite comprender los cuentos de Jorge Luis Borges como construcciones lingüísticas que organizan acontecimientos dentro de fronteras precisas: extensión limitada, estructura cerrada y economía expresiva. No obstante, cuando en estos relatos irrumpe el *objeto mágico*, dicha estructura se ve tensionada, pues el relato debe representar aquello que, por definición, excede la experiencia ordinaria y los límites del lenguaje.

En esta línea, la reflexión de Cortázar resulta complementaria. Al referirse a lo fantástico, afirma: “Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico, por falta de mejor nombre” (Cortázar, 1971, p. 403). Esta observación pone de manifiesto la insuficiencia de las categorías lingüísticas para abarcar ciertas experiencias narrativas. El propio Cortázar cuestiona el supuesto de que “todas las cosas pueden describirse y explicarse (...) dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes” (Cortázar, 1971, p. 403), señalando así una fractura entre realidad, lenguaje y representación que también atraviesa la narrativa borgeana.

Otro aspecto fundamental es el límite material del cuento. Cortázar sostiene que la novela “se desarrolla en el papel (...) sin otros límites que el agotamiento de la materia

novelada”, mientras que el cuento “parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico” (Cortázar, 1971, p. 406). La brevedad no es un rasgo accidental, sino constitutivo del género. Esta condición resulta decisiva en Borges, cuyos relatos —“El libro de arena”, “El Aleph” y “El Zahir”— condensan en pocas páginas problemas metafísicos de gran complejidad.

La tensión entre representación y exceso aparece explícitamente formulada en El Aleph:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? (Borges, 1949, p. 195).

Aquí se evidencia que el relato, entendido como representación lingüística, encuentra su límite cuando intenta expresar la totalidad infinita. El *objeto mágico* no solo constituye el núcleo temático del cuento, sino que revela las fronteras mismas del discurso narrativo.

Su primera limitación viene desde su origen, ya que los primeros cuentos de los que se tiene noticia son cortos, y esto se ha convertido en su característica principal. Mientras que su segunda limitación, la del lenguaje, responde más a una traba que tienen todos los pensadores, escritores y en general los usuarios de una lengua: no tienen una herramienta lingüística ilimitada, pues su condición de humanos los hace limitados. No hay infinidad de conceptos para referirse a la infinidad de objetos y situaciones presentes en el mundo físico y metafísico que habitan, esta es una situación en la que el abanico de posibilidades conceptuales es más bien pequeño. Estas limitaciones lingüísticas llevarían a Borges a crear un objeto que permita metaforizar el infinito en un cuento.

Volviendo a la diferenciación de novela y cuento, Cortázar dice a modo de ejemplo que la novela es como una película, mientras que el cuento es como una fotografía. La novela, como la película, tiene más tiempo para representar diversas situaciones, mientras que el cuento es más inmediato, por esto debe ser más impactante desde su primera página.

Este impacto inmediato es algo que Borges imprimía en sus cuentos, pues basta leer el primer párrafo de sus relatos para sentir intriga de lo que sucederá.

Por otra parte, el teórico francés brinda otra pauta para entender el relato de forma general gracias a la diferenciación entre “Narración” y “Descripción”. Todo texto literario tiene una narración de situaciones particulares y una descripción de los lugares en los que transcurren esas situaciones. Narración y descripción se complementan para formar un texto más complejo y lleno de detalles, pues un relato sin descripción deja sin contexto imaginativo al lector, y un relato con abundancia en las descripciones pero sin narración es una mera imagen muy detallada de un escenario en el que no transcurre suficiente historia. Es tarea de cada escritor decidir si su relato será más narrativo que descriptivo, o viceversa, pero siempre teniendo en cuenta que el cuento es corto y por esto mismo no pueden abundar las narraciones y las descripciones al mismo tiempo. En el cuento hay que hacer que cada palabra valga la pena y que no sea simplemente un poco más de tinta en el papel.

En resumen, estos son los axiomas más destacados del diálogo entre Cortázar y Genette:

A. Un cuento debe ser corto, aunque está en discusión el límite de páginas (Genette, 2017, p. 135).

B. Un cuento debe tener un inicio atrapante (Cortázar, 1971, p. 400)

C. Un cuento tiene fronteras espaciales y lingüísticas, primero por su límite de extensión en cuanto a páginas y segundo por el límite humano con el lenguaje (Genette, 2017, p. 137).

D. Un cuento tiene narración y descripción, por lo general predomina la narración (Genette, 2017, p. 139).

E. Un cuento debe ser significativo para el lector (Cortázar, 1971, p. 402).

Si un relato es “la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje (...) escrito”. (Genette, 2017, p.

135) con los textos de Borges se ven cumplidos tanto los ámbitos de acontecimientos ficticios como los del lenguaje escrito, ya que estos dos ítems se complementan en la literatura del autor argentino para dar nacimiento a acontecimientos infinitos que solo la fantasía podría representar por medio de un lenguaje escrito que es la limitada herramienta de los seres humanos para expresar ideas. Esto mismo lo refiere *Borges* cuando quiere describir al Aleph:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? (Borges, 1949, p. 195).

Esta dificultad de expresar lingüísticamente la naturaleza de un conjunto transfinito demuestra que si la literatura estuviera atada al realismo, no se podría llegar de igual manera a los dilemas filosóficos que enfrentaron los tres protagonistas de los cuentos, ya que estos individuos afrontaron el hecho de creerse dominadores de un objeto que físicamente pertenecía a su cotidianidad para posteriormente ser dominados por una magia inexplicable que los llevó de golpe a ver una eterna progresión de elementos.

Si la literatura tiene narración y descripción, la de Borges específicamente se enfoca más en la descripción, ya que hay gran énfasis en la caracterización de los pensamientos, los lugares, los personajes y en especial las descripciones de todo lo relacionado con el *objeto mágico* que protagoniza el cuento, como se muestra con estas citas primero de “El libro de arena”, después de “El Aleph” y finalmente de “El Zahir”:

Descripción del *objeto mágico* en “El libro de arena”:

“Era un volumen en octavo, encuadernado en tela. Sin duda había pasado por muchas manos. Lo examiné; su inusitado peso me sorprendió. En el lomo decía Holy Writ y abajo Bombay.” (Borges, 1975, p. 185).

“Lo abrí al azar. Los caracteres me eran extraños. Las páginas, que me parecieron gastadas y de pobre tipografía, estaban impresas a dos columnas a la

manera de una biblia. El texto era apretado y estaba ordenado en versículos. En el ángulo superior de las páginas había cifras arábigas.” (Borges, 1975, p. 185).

Descripción del *objeto mágico* en “El Aleph”:

“El lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos.” (Borges, 1949, p. 190).

“Si todos los lugares de la tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz.” (Borges, 1945, p. 190).

“El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo.” (Borges, 1945, p. 192).

Descripción del *objeto mágico* en “El Zahir”:

“La miré: nada tenía de particular, salvo unas rayaduras.” (Borges, 1945, p. 57).

“una cara no se superpone a la otra; más bien ocurre como si la visión fuera esférica y el Zahir campeara en el centro.” (Borges, 1945, p. 59).

Estos objetos pueden parecer en un principio algo mundano, pero son tan relevantes para la trama que cada uno de sus respectivos cuentos lleva por nombre al *objeto mágico*. Como ya se dijo, un cuento tiene fronteras espaciales y lingüísticas, en cuanto al primer aspecto Borges no tenía problema porque sus cuentos se desarrollaban perfectamente en pocas páginas: cuatro páginas “El libro de arena”, en once páginas “El Aleph” y en siete páginas “El Zahir”; pero en cuanto al límite lingüístico sí notamos que Borges tuvo la necesidad de crear y caracterizar tres *objetos mágicos* diferentes, para poner en escena diferentes dilemas filosóficos: El eterno mundo de las cosas materiales, el infinito mundo de las palabras y conceptos y la infinidad de recuerdos.

La infinitud de un objeto contra la finitud de la existencia humana lleva a pensar de manera existencialista sobre el *objeto mágico* borgeano, ya que el lector reflexiona sobre la finitud de la vida, lo marcescible que puede ser su cuerpo y la insignificancia de las situaciones cotidianas de la vida. Todo aquello que no sea un *objeto mágico* está condenado a desaparecer en el olvido y en la magnitud del universo, pues como dijo el vendedor de Biblias en “El libro de arena”: “Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo.” (Borges, 1975, p. 184).

Para finalizar, una pequeña comparación entre los *objetos mágicos* borgeanos permite tenerlos más caracterizados y definidos antes de pasar al capítulo final:

Los tres *objetos mágicos* tienen en común que se extienden hacia el micro universo, que son protagonizados por *Borges*, además transcurren en Buenos Aires y le traen desgracia a quien los posee. Son objetos adictivos, que tienen el poder de mostrar algo de manera sucesivamente infinita, pero no de controlar ese conjunto infinito de elementos. El *objeto mágico* borgeano cumple con mostrar un conjunto infinito de elementos de una manera que un mortal pueda medianamente entender la vasta sucesión de cosas que componen el universo.

No tienen en común los *objetos mágicos*, por ejemplo, que el primer objeto, el libro, muestra el infinito mundo metafísico de las ideas, palabras y posibilidades escritas habidas y por haber en el mundo. El segundo objeto es una esfera, que se diferencia por mostrar imágenes, animales, lugares, cosas, personas y demás, que refieren a un paradigma espacial. El último objeto, la moneda, lleva a pensar en el infinito lazo de personas que han compartido una misma circunstancia en algún momento de lo que llamamos historia, por lo que en este último cuento Borges nos lleva a reflexionar más sobre un paradigma temporal.

El análisis comparativo de estos tres relatos permite concluir que el *objeto mágico* en Borges funciona como una estructura semiótica, mágica e infinita que organiza el sentido del relato y transforma radicalmente la experiencia del personaje. Lejos de ser un mero artificio narrativo, el *objeto mágico* actúa como mediador entre lo finito y lo infinito, entre el lenguaje

y aquello que lo excede. Esta condición ontológica del objeto prepara el terreno para una reflexión más profunda sobre los niveles de realidad y de sentido en la obra literaria, cuestión que será abordada en el capítulo final a partir de la teoría de los estratos de Roman Ingarden.

2.5 Lenguaje sucesivo y fracaso de la totalidad: el infinito como una experiencia narrable imposible

Uno de los núcleos conceptuales más persistentes en la poética borgeana del *objeto mágico* es la tensión entre la simultaneidad constitutiva del objeto y la sucesividad inevitable del lenguaje. Esta tensión no es meramente técnica ni estilística, sino que remite a un problema epistemológico de fondo, la imposibilidad de traducir una experiencia totalizante a un sistema expresivo que opera necesariamente por encadenamiento y diferencia.

En “El Aleph”, esta imposibilidad es tematizada de manera explícita cuando el narrador reconoce que aquello que vio fue simultáneo, mientras que su transcripción solo puede ser sucesiva “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo; lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” (Borges, 1945, p. 191).

El lenguaje, en tanto dispositivo temporal, impone una linealidad que fragmenta la experiencia del infinito y la vuelve narrable solo a costa de su desfiguración. Esta fractura no es un defecto del relato, sino su condición de posibilidad de narrar el infinito lo que implica necesariamente traicionarlo.

El *objeto mágico*, en este sentido, no fracasa como totalidad; quien fracasa es el lenguaje al intentar abarcarlo, como dice *Borges* al iniciar su descripción del *objeto mágico* “empieza aquí mi desesperación de escritor” (Borges, 1945, p. 191). El Aleph no pierde su carácter absoluto por ser narrado de forma fragmentaria; es el narrador quien se ve obligado a seleccionar, ordenar y jerarquizar aquello que, en la experiencia original, carecía de prioridad y de secuencia.

La estrategia narrativa privilegiada para enfrentar esta imposibilidad es la enumeración. *Borges* recurre sistemáticamente a catálogos, listas y acumulaciones que simulan una apropiación exhaustiva de lo visto, y esto lo hace con la forma en pasado del

verbo ver en primera persona: “Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto, vi interminables ojos” (Borges, 1945, p. 191). Sin embargo, esta técnica, lejos de garantizar una representación fiel del infinito, pone en evidencia su carácter ilusorio. La enumeración no totaliza, sino que aplaza indefinidamente la totalidad.

Cada elemento enumerado en “El Aleph” por ejemplo, adquiere sentido solo en relación con el anterior y el siguiente, lo que confirma que el infinito no se presenta como un bloque accesible, sino como una serie potencialmente interminable. La lista se interrumpe no porque el objeto haya agotado sus contenidos, sino porque el narrador, limitado por su condición humana y por las convenciones del relato, debe detenerse.

Este gesto revela una paradoja central, y es que cuanto más se enumera, más evidente se vuelve la imposibilidad de enumerar todo. La enumeración funciona, así, como un mecanismo defensivo del lenguaje frente al exceso del objeto, una forma de domesticar momentáneamente lo inconmensurable sin resolverlo.

Si en “El Aleph” la sucesividad del lenguaje fragmenta una simultaneidad previa, en “El libro de arena” ocurre un fenómeno complementario, la progresión misma de la lectura se vuelve inviable. El libro infinito niega las condiciones materiales y simbólicas que hacen posible la lectura como práctica ordenadora del sentido, principio, fin y repetición controlada.

La ausencia de primera y última página no solo desafía la lógica matemática del infinito, sino que desarticula la temporalidad del acto lector. Cada intento de avanzar en el libro no conduce a un progreso acumulativo, sino a una deriva sin orientación “Ninguna página era la primera, ninguna la última” (Borges, 1975, p. 183). La lectura deja de ser un proceso de apropiación de sentido y se transforma en una experiencia de pérdida continua.

Desde esta perspectiva, el *objeto mágico* no ofrece un contenido infinito a ser descifrado, sino que invalida la lectura como forma de conocimiento. El lenguaje, privado de su función estructurante, se convierte en un simple registro de la imposibilidad de comprender. Por otra parte, el caso del Zahir introduce una variación decisiva de la paradoja. A diferencia del Aleph y del libro de arena, donde el infinito se manifiesta como exceso, la

moneda produce un efecto de clausura. El lenguaje no se ve desbordado por una multiplicidad inabarcable, sino reducido progresivamente a un único referente que coloniza toda posibilidad de pensamiento “procuré pensar en otra moneda, pero no pude” (Borges, 1945, p. 59).

Aquí el fracaso del lenguaje no radica en su incapacidad para decir demasiado, sino en su imposibilidad de decir otra cosa. El Zahir se impone como un significante absoluto que anula la diferencia y suspende la producción de nuevos sentidos. El infinito adopta la forma de la repetición obsesiva, transformando el discurso en un círculo cerrado “¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir?” (Borges, 1945, p. 61).

Este desplazamiento permite comprender que el infinito borgeano no se manifiesta de una única manera, sino que puede operar tanto por proliferación ilimitada como por fijación extrema. En ambos casos, el resultado es el mismo, la desarticulación del lenguaje como herramienta de comprensión del mundo.

La convergencia de estos tres casos permite formular una conclusión teórica de alcance general, en Borges, el infinito no es una entidad que el lenguaje pueda representar adecuadamente, sino una experiencia que señala el límite de lo decible. El *objeto mágico* no amplía el horizonte del discurso; lo conduce a su frontera.

Desde esta perspectiva, la literatura borgeana no intenta resolver el problema del infinito, sino exhibirlo. El relato se convierte en el espacio donde el lenguaje ensaya estrategias como es el caso de la enumeración, la descripción, y la repetición, que fracasan de manera productiva. Ese fracaso no es un defecto estético, sino el núcleo mismo de la experiencia literaria propuesta por Borges.

Así, el *objeto mágico* funciona como un operador crítico que revela la precariedad del lenguaje humano frente a la totalidad, reafirmando que toda tentativa de decir el infinito es, en última instancia, una aproximación siempre incompleta y necesariamente sucesiva.

El *objeto mágico* es un objeto totalizador, inmerso en una estructura de relato fantástico, en el que se supera la experiencia ordinaria de narración al poner en tela de juicio

los límites del lenguaje. En estos relatos el infinito deja de ser una abstracción filosófica o matemática para convertirse en una experiencia literaria en donde se tematiza y se agrega el infinito. A esto se suman las consecuencias negativas que implica tener contacto con el objeto gracias a su capacidad mostradora. Todo esto hace del *objeto mágico* una categoría que actúa desde la semiótica brindando al lector una semiosis infinita de percepción, experiencia y significado.

Estas posibles interpretaciones hacen de esta categoría una unión de diversas teorías que desde un solo conjunto funcionan como base interpretativa en algunos cuentos de Borges, como se evidencia en el capítulo 3.

CAPÍTULO 3, FENOMENOLOGÍA DEL OBJETO MÁGICO EN LOS CUENTOS “EL LIBRO DE ARENA”, “EL ALEPH” Y “EL ZAHIR”

En el capítulo anterior se abordó el concepto de *objeto mágico* desde una perspectiva semiótica con la teoría de Charles Sanders Peirce para establecer su estatuto como signo complejo, así como sus dimensiones mágicas y matemáticas en la poética de Jorge Luis Borges. Allí se respondió fundamentalmente a la pregunta por su definición categorial, es decir ¿qué es el *objeto mágico*? y ¿cómo puede conceptualizarse dentro del sistema de significación borgeano? En el presente capítulo se introduce un desplazamiento analítico complementario, en lugar de centrarse en su estructura sígnica, se examina su modo de operación en la obra literaria concreta. Para ello se adopta la fenomenología de Roman Ingarden, cuya teoría de los estratos permite describir cómo el *objeto mágico* se constituye progresivamente en el texto, cómo se inserta en el mundo ficcional y cómo su presencia transforma la experiencia de lectura. De este modo, la investigación no abandona el marco conceptual previamente establecido, sino que lo amplía al pasar de una definición semiótica del objeto a un análisis fenomenológico de su funcionamiento ontológico en los cuentos seleccionados.

Desde una perspectiva metodológica, la elección de la teoría fenomenológica de Roman Ingarden (explicada ya entre las páginas 16-19) resulta particularmente pertinente para el estudio del *objeto mágico* en la narrativa de Jorge Luis Borges, dado que dichos objetos no funcionan únicamente como motivos argumentales o símbolos alegóricos, sino como núcleos ontológicos que alteran la estructura misma del mundo ficcional. El Aleph, el Zahir o el libro infinito no solo “significan” algo dentro del relato, sino que modifican las condiciones de percepción, conocimiento y realidad de los personajes y del lector. Si bien la fenomenología de Ingarden es considerada algo aplicable a la literatura realista, la obra de Borges, ubicada dentro de la categoría de literatura fantástica a falta de mejor nombre, también puede ser estudiada desde Ingarden al tener un modo de ser dentro de su universo literario que no dista mucho con el realismo exceptuando los momentos en los que aparece el *objeto mágico*.

De hecho, la teoría de los estratos permite examinar cómo estos *objetos mágicos* se constituyen progresivamente: desde su materialidad verbal hasta su configuración como entidades intencionales que desestabilizan el orden representado y activan zonas de indeterminación. En este sentido, la fenomenología no se limita a interpretar el *objeto mágico* como tema, sino que indaga en su modo de aparecer y en su estatuto ontológico dentro de la obra literaria, de ahí la importancia de Ingarden en el presente capítulo.

Existen dos tipos de ontologías, una realista y una trascendental. La primera asegura que la realidad existe objetivamente, la segunda defiende que debe existir un sujeto pensante que la interprete. Por lo tanto con Borges y sus tres cuentos se defiende que hay una base ontológica realista, el infinito, que existe sin importar si existen personas que intenten entenderla o no. Es así como se parte de la base de que existe el infinito para llegar a una fenomenología literaria que estudia cómo Borges en sus tres cuentos crea *objetos mágicos* metafóricos para llegar a esa eterna realidad.

La fenomenología literaria es un enfoque crítico que estudia la literatura analizando la conciencia del escritor y la experiencia subjetiva del lector siempre enfocándose en cómo los fenómenos se dan a la luz. Este capítulo tomará específicamente la teoría del filósofo polaco Roman Ingarden (1893-1970), ya que su propuesta fenomenológica de los cuatro estratos permite explicar el origen fenomenológico de la categoría *objeto mágico*, la cual se centra en la ontología de la obra de arte literaria, buscando establecer su "modo de ser" real e independiente de la conciencia subjetiva (Ingarden, 2004, p. 103).

Los cuatro estratos aportan al análisis literario de Borges distintas capas de lectura crítica para estudiar el origen fenomenológico de cada *objeto mágico* presente en sus cuentos. Por ejemplo, el primer estrato es el de la capa más básica, que incluye las palabras, la fonética, la puntuación y los sonidos que componen el texto escrito, la base material de la obra (Ingarden, 2004, p. 63).

El segundo, estudia al texto como un agente formado por las palabras y oraciones que, al combinarse, adquieren significado, formando el esqueleto del contenido (Ingarden, 2004, p. 73). El tercero, estudia cómo se construye el mundo que la obra describe (personajes,

escenarios, eventos), un mundo que no existe en la realidad pero que es creado por el texto (Ingarden, 2004, p. 80). El último estrato se compone de los puntos de indeterminación del texto que el lector debe completar activamente, creando su propia versión de la obra (la concretización), lo que genera múltiples lecturas posibles (Ingarden, 2004, p. 94).

La aplicación de estos cuatro estratos fenomenológicos se dará en los siguientes apartados de este capítulo, analizando cada *objeto mágico* con la teoría de Ingarden de la siguiente manera:

Para el Estrato 1 — Palabras–sonidos (materialidad verbal, ritmo y cadencia) se describe cómo suenan las secuencias del cuento: ritmo, pausas, repeticiones, aliteraciones y su efecto sensorial, buscando responder la pregunta ¿Cómo se construye el *objeto mágico* desde lo sonoro?

Para el Estrato 2 — Unidades de significado (semántica y figuras), se explica cómo las elecciones léxicas de Borges configuran una red de sentido alrededor del objeto.

En el Estrato 3 — Objetos representados (mundo ficcional), se realiza una descripción del *objeto mágico* en el mundo del cuento y se responde ¿Quién lo posee? ¿Dónde aparece? ¿Qué acciones provoca? ¿Qué función cumple?

En el Estrato 4 — Aspectos esquematizados (concretización del lector), se realiza una lista de espacios vacíos, ambigüedades, zonas sugeridas en los cuentos, en los que hay una concretización del lector, con la cual se explica cómo el lector puede completar esos vacíos.

3.1 Palabras y sonidos del *objeto mágico* borgeano

La categoría *objeto mágico* será examinada a partir de la ontología de la obra de arte literaria propuesta por Ingarden, la cual busca establecer su modo de ser propio, es decir, ni puramente material ni exclusivamente psicológico, sino como entidad intencional estructurada en distintos niveles. En “La obra de arte literaria” (2004), Ingarden sostiene que la obra posee una estructura estratificada que posibilita su actualización en la lectura (2004, p. 103).

La categoría *palabras-sonidos* analiza el ritmo y el tempo que utilizó Borges en su texto. La fenomenología de Ingarden requiere una relectura del texto para analizar la cadencia, el ritmo, la aliteración y cómo la fonética de la prosa contribuye a la experiencia estética del *objeto mágico*. Para esto hay que tener presentes las categorías gramaticales que aparecen en los tres cuentos cuando el *objeto mágico* está siendo mencionado. Habiendo realizado el conteo en los relatos, se han encontrado varias palabras recurrentes a la hora de referirse al *objeto mágico*, a continuación, se muestra una lista en la que se menciona el concepto y la respectiva cantidad de veces que es mencionado en cada relato:

Infinito: se menciona 9 veces en “El libro de arena”, 6 veces en “El Aleph”, 5 veces en “El Zahir”. Total: 20.

Sin fin: se menciona 1 vez en “El libro de arena”, 1 vez en “El Aleph”, 4 veces en “El Zahir”. Total: 6.

Número: se menciona 3 veces en “El libro de arena”, 0 veces en “El Aleph”, 2 veces en “El Zahir”. Total: 5.

Monstruoso: se menciona 2 veces en “El libro de arena”, 0 veces en “El Aleph”, 1 vez en “El Zahir”. Total: 3.

Ilimitado: se menciona 1 vez en “El libro de arena”, 1 vez en “El Aleph”, 1 vez en “El Zahir”. Total: 3.

Hablando propiamente del *objeto mágico*, **el libro de arena** es mencionado un total de 7 veces en su respectivo relato. Por su parte, **el Aleph** es referido por el autor 21 veces y esto es algo que no sorprende porque “El Aleph” es el relato más largo de los 3 investigados con un total de 11 páginas, dando como promedio 2 menciones al Aleph por página. Pero **el Zahir** es el objeto más mencionado de todos, con un total de 23 veces a lo largo de todo el relato.

Con “El libro de arena” y “El Aleph” ocurre algo especial y es que durante las primeras páginas de sus respectivos relatos no son mencionados. El libro de arena aparece por primera vez en la segunda página de su texto (lo que viene siendo la mitad del cuento),

cuando el vendedor dice que “se llama el Libro de arena, porque ni el libro ni la arena tienen principio ni fin” (Borges, 1975, p. 183) y de forma similar, el Aleph no es mencionado hasta la página 6 de su cuento (también la mitad del texto) cuando Carlos Argentino le confiesa a *Borges* que: “en un ángulo del sótano había un Aleph. Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos” (Borges, 1945, p. 192) y esto permite creer que Borges buscaba dejar un contexto claro de los personajes y el escenario de la trama antes de que apareciera el objeto que lo cambiaría todo.

Finalmente, el Zahir es mencionado un total de 23 veces en un cuento de solo 7 páginas de extensión, es decir más de 3 veces por página, siendo el *objeto mágico* más referido de todos los relatos. Pero esta no es su única característica, ya que a diferencia de los otros dos, el Zahir aparece desde el principio del relato y las menciones a él son constantes a lo largo de toda la fábula. Borges no ocultó este *objeto mágico* en ningún momento, fue el más mostrado y el más reiterado. Esto se debe a que el Zahir es el *objeto mágico* más particular de los 3, ya que si bien se muestra en la trama como una moneda, *Borges* descubre que esta es solo una de todas las infinitas formas que puede tomar, mientras que el libro y la esfera de los otros cuentos son lo que son y no pueden mutar. De hecho, sintió envidia de los que percibieron al Zahir de otra forma que no fuera una moneda: “envidia me dieron aquellos hombres cuyo Zahir no fue una moneda sino un trozo de mármol o un tigre” (Borges, 1945, p. 58).

En “El Aleph” se evidencia que en los párrafos que anticipan el descenso al sótano por parte del protagonista la prosa adquiere una cadencia contenida en la que predominan cláusulas breves: “Bajé con rapidez, harto de sus palabras insustanciales”, (Borges, 1945, p. 191) “El sótano, apenas más ancho que la escalera, tenía mucho de pozo” (Borges, 1945, p. 191). También abundan las pausas marcadas por comas que ralentizan el avance: “la oscuridad, pese a ser una hendidura que después distinguí, pudo parecerme total” (Borges, 1945, p. 192). La repetición del término Aleph en secuencias cercanas genera un golpe fónico que fija la atención del lector en un mismo punto articulatorio y auditivo, como si la voz narrativa se anclara en el nombre. Esta martilleante reiteración convive con aliteraciones suaves en palabras como “esfera de intolerable fulgor” (Borges, 1945, p. 192) y en las que se utilizan consonantes como /s/ y /f/ que amortiguan la escena y sugieren recogimiento; no hay

estridencia, sino suspensión. El efecto sonoro no comunica aún un concepto, sino que prepara la escucha, instala una tensión expectante y organiza la experiencia como acumulación de pulsos hacia un centro verbal único que en este caso es el Aleph.

En “El libro de arena”, Borges usa reiteraciones de frases cortas y directas que juegan con la intriga y el misterio “Lo abrí al azar. Los caracteres me eran extraños” (Borges, 1975, p. 183) y este misterio también se ve alimentado por las frases del vendedor en las que el *objeto mágico* se va haciendo cada vez más palpable gracias a las palabras categóricas y amenazantes: “Mírela bien. Ya no la verá nunca más” (Borges, 1975, p. 183). Este cuento no tiene abundantes repeticiones de la palabra libro de arena; en su lugar se encuentran muchos efectos sonoros vocálicos, en especial el de la /i/ haciendo de esta lectura una experiencia muy enfocada en el suspenso, ya que el *objeto mágico* se siente oculto al lector “las pequeñas ilustraciones distaban dos mil páginas una de otra. Las fui anotando en una libreta alfabética, que no tardé en llenar. Nunca se repitieron” (Borges, 1975, 184).

En “El Zahir” se evidencian más los sonidos sibilantes que hacen de la narración una construcción fonética estéticamente enfocada en la cadencia auditiva del suspenso: “En Buenos Aires el Zahir es una moneda común de veinte centavos; marcas de navaja o de cortaplumas rayan las letras N T y el número dos” (Borges, 1945, p. 57) “Muchas veces leí la monografía de Barlach. Yo desentraño cuáles fueron mis sentimientos; recuerdo la desesperación cuando comprendí que ya nada me salvaría” (Borges, 1945, p. 57). Estos sonidos sibilantes, mezclados con las frases cortas que generan pausas inquietantes permiten al lector entrever que la angustia, la obsesión y la soledad son aledañas al *objeto mágico*.

En los tres relatos el *objeto mágico* se reitera constantemente ya que El libro de arena, desde que es mencionado en la mitad del cuento, no deja de aparecer hasta el final de la trama, por lo que se roba el protagonismo del texto. Lo mismo ocurre con el Aleph, el cual si bien es cierto demora en aparecer en la fábula, tan pronto aparece se vuelve el centro de toda la historia. Incluso se llega a mencionar durante cuatro párrafos seguidos:

Párrafo 1:

Vaciló y con esa voz llana, impersonal, a que solemos recurrir para confiar algo muy íntimo, dijo que para terminar el poema le era indispensable la casa, pues en un ángulo del sótano había un **Aleph**. Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos (Borges, 1945, p. 192).

Párrafo 2:

Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el **Aleph** (Borges, 1945, p. 192).

Párrafo 3:

¿El **Aleph**? –repetí. (Borges, 1945, p. 192).

Párrafo 4:

No me despojarán Zunino y Zungri, no y mil veces no. Código en mano, el doctor Zunni probará que es inajenable mi **Aleph** (Borges, 1945, p. 192).

“Zahir” también es una palabra reiterada frecuentemente, con especial atención en cada uno de los ocho párrafos finales de su respectivo relato, siendo incluso usada para la frase final: “Quizá yo acabe por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo y de repensarlo, quizá detrás de la moneda esté Dios” (Borges, 1945, p. 60). Por lo tanto este es el cuento en el que la prosa cuenta con más repeticiones del *objeto mágico*, creando una lectura en la que las palabras, la fonética, la puntuación y los sonidos son un tejido que de principio a fin se desenvuelve en el relato, brindando en cada página nuevas visiones de lo que es el Zahir.

Gracias al estrato de palabras-sonidos se pudo determinar que Borges usa en sus textos en veinte ocasiones el adjetivo “infinito”, siendo estas las repeticiones de una característica de su *objeto mágico*; además sus cuentos tienen un ritmo pausado y misterioso, ya que sus oraciones no están compuestas con una gran longitud, que hace que el lector sienta intriga por el objeto que da nombre al relato, principalmente en los cuentos “El Libro de arena” y “El Aleph”. Finalmente en los tres cuentos existe una secuencia sonora sibilante cuando aparece el *objeto mágico*, el cual es acompañado por sustantivos como, soledad,

temor, obsesión, enfermedad: “Esas dos inquietudes agravaron mi ya vieja misantropía. Me quedaban unos amigos; dejé de verlos. Prisionero del Libro, casi no me asomaba a la calle” (Borges, 1975, p. 183).

Como cierre de este apartado, puede afirmarse que, en el primer estrato ingardeniano, el *objeto mágico* no emerge únicamente como entidad temática, sino como acontecimiento fónico que reorganiza la economía rítmica del relato. La reiteración nominal “Aleph”, “Zahir”, “Libro de arena”, no cumple solo una función referencial, sino que produce un efecto de fijación auditiva que concentra la atención del lector en un núcleo verbal reiterado hasta volverse casi hipnótico. Desde la perspectiva de Roman Ingarden, esta insistencia pertenece al nivel de las formaciones lingüísticas que fundan los estratos superiores porque la sonoridad prepara la constitución del objeto representado (Ingarden, 2004, p. 63). Así, antes de desplegar plenamente su dimensión ontológica o simbólica, el *objeto mágico* se instala en la experiencia estética como ritmo, pausa, repetición y cadencia.

La prosa borgeana construye, en consecuencia, una atmósfera de expectación mediante cláusulas breves, sibilancias y repeticiones estratégicas que intensifican la percepción de infinitud, obsesión o misterio. En este sentido, el estrato de palabras-sonidos revela que el *objeto mágico* comienza a operar no cuando es interpretado, sino cuando es oído o por lo menos cuando su nombre se convierte en centro acústico del relato, anticipando en el plano fónico la perturbación ontológica que desarrollarán siguientes estratos.

3.2 Unidades con significado del *objeto mágico* borgeano

En el segundo estrato, *unidades de significado*, se debe analizar la estructura gramatical de las oraciones o los recursos retóricos que construyen activamente estos significados en la mente del lector (Ingarden, 2004, p. 91). Esto quiere decir que se debe prestar mucha atención al sentido que Borges intenta plantear en sus conceptos y oraciones. Este estrato permite determinar cómo los conceptos que Borges implanta en los tres cuentos son reiterativos, relevantes y significativos para la experiencia del lector.

En “El libro de arena” se observa cómo el *objeto mágico* se vuelve una obsesión para el protagonista: “Me acosté y no dormí. A las tres o cuatro de la mañana prendí la luz.

Busqué el libro imposible, y volví las hojas” (Borges, 1975, p. 185). Pero esta obsesión se combina con el miedo: “No mostré a nadie mi tesoro. A la dicha de poseerlo se agregó el temor de que lo robaran, y después el recelo de que no fuera verdaderamente infinito” (Borges, 1975, p. 186).

Este par de citas muestran cómo el protagonista es prisionero de su *objeto mágico*, y esto es algo que se notará en los otros dos cuentos, por ejemplo en “El Aleph”, *Borges* dice “sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo” (Borges, 1945, p. 20). Mezclando obsesión y miedo, también es notable la siguiente frase: “Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver” (Borges, 1945, p. 20).

Finalmente, en “El Zahir”, *Borges* también se enfrenta con el miedo al *objeto mágico*: “También resolví librarme de la moneda que tanto me inquietaba” (Borges, 1949, p. 593) ya que su nivel de obsesión llegó a ser tan grande que no pudo pensar en otra cosa que no fuera el Zahir, motivo por el cual se deshizo de la moneda cuando tuvo la oportunidad.

Las elecciones lingüísticas también son importantes en este apartado porque revelan cómo *Borges* buscaba transmitir ideas sobre el *objeto mágico*. Por ejemplo, cuando se dice que “El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última” (Borges, 1975, p. 185) se siente cercano a la realidad del lector, ya que todo el mundo ha tenido un libro en sus manos, así que recrear la imagen de un volumen que por más que se pasen sus páginas jamás se llegue al final es una significación diferente a la que por lo general se tiene del universo. Es una significación más lúdica y hace que se sienta más cercana la idea de tener un objeto infinito en las manos, y esto explica por qué *Borges* decidió no narrar su historia de forma matemática: “No, decididamente no es éste, more geométrico, el mejor modo de iniciar mi relato” (Borges, 1975, p. 182).

Pasa lo mismo con el Aleph, ya que las elecciones lingüísticas de *Borges* al escribir sobre la esfera demuestran un interés en construir con el lenguaje una herramienta literaria para un acercamiento al infinito matemático: “el problema central es irresoluble: la

enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. (...) Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” (Borges, 1945, p. 195). Gracias a estas aclaraciones, *Borges* tiene vía libre para describir lo que vio en el sótano de una casa, y así los lectores tienen la posibilidad de entender lo infinito en una esfera gracias a los sustantivos y adjetivos usados por el narrador.

En “El Zahir”, la estructura gramatical de las oraciones también revela una construcción de significado para el lector a la hora de transmitir la naturaleza inconcebible del infinito y del *objeto mágico*. Por ejemplo con referencias literarias de otras historias con otros Zahires, como la del astrolabio de Shiraz, el cual había sido “construido de tal suerte que quien lo miraba una vez no pensaba en otra cosa y así el rey ordenó que lo arrojaran a lo más profundo del mar, para que los hombres no se olvidaran del universo” (Borges, 1945, p. 58) o con la referencia a la historia de la pintura de un tigre infinito pintado en la pared de una celda:

Ese tigre estaba hecho de muchos tigres, de vertiginosa manera; lo atravesaban tigres, estaba rayado de tigres, incluía mares e Himalayas y ejércitos que parecían otros tigres. (...) el Todomisericordioso no deja que dos cosas lo sean a un tiempo, ya que una sola puede fascinar muchedumbres” (Borges, 1945, p. 58).

En estas citas se puede notar cómo Borges toma una cosa existente como un astrolabio o un tigre y les otorga la característica de infinito que tienen sus *objetos mágicos*, y es que como ya se dijo, el concepto de infinito es vital en estos tres cuentos, no solo por la cantidad de veces que figura como adjetivo del *objeto mágico*, sino por la connotación filosófica que conlleva, la cual es la imposibilidad humana de abarcarlo y entenderlo. Por ejemplo en “El libro de arena”, el vendedor de biblias dice: “El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última. No sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número.” (Borges, 1975, p. 183) Por su parte, en “El Aleph”, *Borges* se pregunta “¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” (Borges, 1945, p. 18).

Por su parte, en “El Zahir”, el protagonista dice: “Noches hubo en que me creí tan seguro de poder olvidarla que voluntariamente la recordaba. Lo cierto es que abusé de esos ratos; darles principio resultaba más fácil que darles fin.” (Borges, 1949, p. 59) Con estas expresiones se nota el problema principal del *objeto mágico* en la obra borgeana: la complejidad de referirse desde el idioma a algo tan lejano como el infinito, ya que no se enfoca en detallar en el relato todas las ocasiones en que *Borges* recordó lo relacionado a su moneda.

El campo léxico que rodea al Aleph se organiza en tres núcleos: totalidad (todo, universo, conjunto); simultaneidad (a la vez, en un punto, contener); y cognición límite (inconcebible, vértigo, memoria temerosa). Los verbos de visión (ver, mirar, percibir) se intensifican y subrayan la paradoja “se ve todo” pero lo visto rebasa la capacidad de transcripción; lo simultáneo se vuelve irreducible al discurso sucesivo. En este nivel, el Aleph se significa como foco de hipervisibilidad y, a la vez, como obstáculo lingüístico porque su sentido emerge de la fricción entre un exceso de contenido y los límites del lenguaje. El resultado es una unidad semántica estable en donde el objeto es “todo-en-un-punto” y, por ello, difícilmente decible.

El campo léxico del Libro de Arena se compone de examinación (extraño, amenaza, desconcierto, infinita); teorización (curiosa, imposible, misantropía); y comprensión (pesadilla, monstruoso, prisionero,). Abundan los verbos sensoriales (examiné, abrí, fijé, apoyé) con los que Borges otorga la característica especial a este *objeto mágico* de ser palpable (como ocurre también con el Zahir) a diferencia del Aleph, el cual solo puede ser visto. En este nivel, el Libro de Arena se vuelve una imposibilidad física en la que un volumen que contiene infinitas páginas se torna no solo en un obstáculo lingüístico para el narrador, sino también una incongruencia para las reglas físicas del mundo.

El campo léxico del Zahir se compone de recuerdo (referir, memoria, historia); fatalidad (muerte, fatal destino, velorio) e insomnio (terrible, locura, repensar). Dichos campos léxicos connotan una preocupación más que lingüística, filosófica, pues están relacionados directamente con la forma de existir en un mundo concreto para este *Borges*. A diferencia del libro de arena, la moneda no se relaciona con conceptos racionales

(examinación-teorización-comprensión) sino con aspectos más vivenciales, más humanos. Además, esta construcción gramatical hace del Zahir el *objeto mágico* más metafísico de los tres, ya que no hace falta su presencia material para que *Borges* reflexionara sobre él: “Quizá yo acabe por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo y de repensarlo” (Borges, 1945, p. 61).

Finalmente, hay que decir que el campo semántico dominante vinculado al *objeto mágico* borgeano en los tres cuentos es el infinito, ya que con numerosas menciones (directas e indirectas) es siempre el tema recurrente de estos relatos, y esto configura una unidad de significado que orienta al lector a percibir al *objeto mágico* como una de las tantas formas posibles de referirse a lo eterno, a lo innumerable, a lo interminable.

3.3 *Objetos representados en los cuentos de Borges*

En el tercer estrato, *objetos representados*, se examina cómo se construyen los personajes, la trama y los escenarios (Ingarden, 2004, p. 59), los cuales son objetos intencionales dentro de la creación literaria de Borges con los cuales, al ser hilados, se crea un efecto mágico en el relato. En palabras de Ingarden:

El estrato de los objetos representados es aquel con el cuál el lector está más familiarizado; con el que se relaciona al realizar una lectura simple de la obra. En la medida en que el lector sigue las intenciones de sentido del texto, los objetos representados siempre son lo primero que le llega a la atención (Ingarden, 2004, p. 259).

Los primeros objetos representados en los tres cuentos de Borges que llaman la atención son los personajes y el escenario, y con ellos se puede afirmar si un objeto o una situación tiene cierto atributo u otro. Mientras que a los objetos que no están determinados, Ingarden los denomina "punto de indeterminación" (Ingarden, 2004, p. 71).

Personajes: Los tres cuentos tienen en común que la narración es en primera persona por parte de un tal *Borges*, quien relata de manera analéptica los sucesos relevantes del cuento. No es siempre el mismo *Borges*, sino más bien una representación metafórica de lo que Borges autor vivió o pensó en algún momento de su vida. Estos personajes tienen en común que es alguien ajeno a sí mismos quien les entrega el *objeto mágico*, además de que se

obsesionan con él hasta el punto de llegar a la infelicidad, que los lleva finalmente a desprenderse de cualquier manera del objeto.

Pero esta narración en primera persona genera una aproximación más personal al relato, haciendo que sea a su vez un texto más “significativo para el lector” (Cortázar, 1971, p. 406) porque es *Borges* quien cuenta de manera personal sus desventuras con un objeto que le generó insomnio, miedo y aversión por la sociedad, la cual es el escenario de sus desdichas. En cada uno de los cuentos hay un segundo personaje relevante para la trama. En “El libro de arena” es el vendedor de biblias, ya que este personaje es la herramienta con la que el lector se puede sentir familiarizado y con la que el autor logró poner en contacto al protagonista con el *objeto mágico* que le generaría pesares, como dice el mismo *Borges*: “El hombre tardó un rato en hablar. Exhalaba melancolía, como yo ahora” (Borges, 1975, p. 183).

En “El Aleph” el segundo personaje relevante es Carlos Argentino, el cual intentaba representar en un poema todas las cosas existentes en el mundo, actividad que ponía en marcha gracias al *objeto mágico* de su sótano: “El poema se titulaba La Tierra; tratábase de una descripción del planeta, en la que no faltaban, por cierto, la pintoresca digresión y el gallardo apóstrofe” (Borges, 1945, p. 194).

Finalmente en “El Zahir” se menciona que Julia, una mujer que había tenido contacto con un Zahir “se había puesto rarísima y la internaron en el Bosch: “Cómo las postrará a las enfermeras que le dan de comer en la boca” (Borges, 1945, p. 60) y es por esto que el protagonista teme tener el mismo futuro: “Antes de 1948, el destino de Julia me habrá alcanzado. Tendrán que alimentarme y vestirme, no sabré si es de tarde o de mañana, no sabré quién fue Borges” (Borges, 1945, p. 61).

Escenarios: Estos tres textos comparten un mismo espacio geográfico: Buenos Aires, Argentina. Es en esta ciudad en donde se desarrollan por completo las fábulas narradas por Borges. Esta ciudad es un *objeto representado* que es bastante accesible para la imaginación del lector al tratarse de una de las ciudades más famosas del mundo, cosa que genera que Borges no tenga que enfocarse en describirla y contextualizarla mucho al lector, cosa que sí tendría que hacer si su escenario fuera completamente novedoso e inventado por él. Buenos

Aires es un punto de partida ya establecido para que el lector pueda realizar en un principio una apropiación más sencilla de lo que va a transcurrir en el cuento.

Por otra parte, lo que sí hace Borges con sus escenarios es describir aspectos específicos de la ciudad que ya conoce el lector para darle una resignificación, como pasa con “El libro de arena” cuando se mencionan las calles Belgrano y México. La calle Belgrano es mencionada para presentar al lector el lugar en el que transcurrirá la historia y de paso recalcar la situación solitaria en la que vive el protagonista: “Yo vivo solo, en un cuarto piso de la calle Belgrano” (Borges, 1975, p. 182).

La calle México por su parte es mencionada al final del cuento para mostrarle al lector el lugar en el que es escondido el *objeto mágico* (La Biblioteca Nacional de Buenos Aires, una de las más grandes e importantes de Suramérica) y la tranquilidad de *Borges* al poderse librar de él: “Siento un poco de alivio, pero no quiero ni pasar por la calle México” (Borges, 1975, p. 182). Dejando al lector con la duda de qué pasó después, si el *objeto mágico* fue encontrado por algún otro desafortunado o si el mismo *Borges* no resistió la tentación y fue por su tesoro, dado que la calle Belgrano y la calle México están relativamente cerca, pero esta incógnita queda dentro de lo que Ingarden llama “punto de indeterminación” (2004, p. 71), ya que si los personajes de un cuento son agentes intencionales estructurados por el texto, es válido teorizar sobre una futura acción del Libro de arena con alguien que lo encuentre en la biblioteca.

En “El Aleph”, Buenos Aires se vuelve un espacio muy importante también, ya que desde el primer párrafo *Borges* narra cómo una ciudad con gran población y situaciones olvida con prontitud la muerte de cualquiera de sus habitantes, como ocurrió con Beatriz Viterbo:

Noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita (Borges, 1945, p. 187).

La serie infinita de cambios en el universo también está presente en la demolición de la casa de Beatriz, ya que *Borges* al enterarse de la destrucción de esta casa dice que: “todo cambio es un símbolo detestable del pasaje del tiempo; además, se trataba de una casa que, para mí, aludía infinitamente a Beatriz” (Borges, 1945, p. 189). Estas dos citas anteriores muestran cómo un *objeto representado* tan sencillo en un principio como una ciudad se vuelve una forma más de reflexionar frente a las infinitas situaciones y cambios de la existencia. Cabe recordar que el mismo Borges sucumbe al paso del tiempo y del olvido incluso con su amada Beatriz, tal como lo refiere en la oración final de su narración: “yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz” (Borges, 1945, p. 195).

Por su parte, en “El Zahir”, el *objeto mágico* también estaba deambulando por todos los rincones de la ciudad, al ser algo tan sencillo y portable como una moneda: “En Buenos Aires el Zahir es una moneda común de veinte centavos; marcas de navaja o de cortaplumas rayan las letras N T y el número dos” (Borges, 1945, p. 57). Y al igual que los otros cuentos, *Borges* también pensó en deshacerse del *objeto mágico*, por lo que consideró “Enterarla en el jardín o esconderla en un rincón de la biblioteca (...) pero yo quería alejarme de su órbita” (Borges, 1945, p. 60) pero terminó comprando algo para que la moneda ahora esté con otro, siendo este un final igualmente abierto para el *objeto mágico*, ya que ser perdido en un lugar aleatorio en una biblioteca o quedar enterrado por una casa derrumbada es un cierre que puede dejar espacios indeterminados en los que el lector puede complementar desde sus posibilidades.

La concretización de los objetos representados en la obra borgeana permiten que el lector conecte más fácilmente con la idea de un objeto que tiene una cualidad eterna, y esto se logró gracias a escenarios palpables y bien conocidos como los son los sitios mencionados de Buenos Aires y con pocos pero muy relevantes personajes secundarios que entregaron a cada uno de los *Borges* un *objeto mágico* que sería el detonante de toda una intención de sentido por parte del escritor para mostrar con tres cuentos diferentes cómo el infinito está presente en la existencia filosófica, literaria y matemática del mundo.

En el mundo narrado, el Aleph aparece localizado en un punto fijo del sótano de la casa de Daneri, su acceso exige descenso por una escalera angosta y la posición del observador en un lugar preciso. Intervienen dos figuras centrales, el narrador y Carlos Argentino, quien administra el contacto con el objeto y le atribuye una función poética totalizante. Las acciones ligadas al Aleph son mirar, nombrar, describir, recordar y disputar su propiedad. Quedan indeterminados su origen, su mecanismo y la razón por la cual habita ese sitio, el texto no fija causalidades externas, solo constata su presencia. Así, el objeto representado funciona como dispositivo de visión incrustado en la trama doméstica, con efectos narrativos de revelación y conflicto.

Esta misma trama doméstica está presente en los otros dos cuentos, ya que *Borges* tiene como escenario para su narración el pequeño espacio en el que habita en su cotidianidad, dando una vez más la muestra de que en lo pequeño y sencillo puede estar contenido al tiempo lo eterno y lo sublime. El mundo narrado de estos cuentos no necesita grandes escenarios ni abundantes personajes, ya que con pocos de estos recursos logra hacer del relato un texto significativo y reflexivo para el lector. Igualmente, en “El libro de arena” y “El Zahir” quedan indeterminados aspectos como su origen, su mecanismo, su verdadera capacidad de acción o control y la razón por la cual existen.

En el estrato de objetos representados, el *objeto mágico* aparece siempre de una manera inesperada a causa de un tercero que hace que *Borges* tenga contacto con él; el objeto en manos de dicho personaje causó algún tipo de desgracia o molestia y por eso se deciden a abandonarlo, realizando la función narrativa de ser un objeto especial, conflictivo y protagonista en cada uno de sus relatos. Y en los cuentos algunos aspectos quedan indeterminados: su origen, su verdadero poder, su razón de ser y sus posibles sentidos de interpretación. Finalmente cabe recordar que el fenómeno imaginacional como fundamento teórico de la obra en Ingarden es la clave para entender la estructura en la que el *objeto mágico* se desarrolla, a diferencia de los demás objetos literarios de los cuentos que no entran en las lógicas mágicas o fantásticas y hacen del cuento un texto realista más, de ahí la importancia y la novedad del *objeto mágico* borgeano.

3.4 Aspectos esquematizados en los cuentos de Borges

En el cuarto estrato, *aspectos esquematizados*, se da vía libre para la interpretación y la imaginación del lector. En cuanto a la interpretación literaria que se puede hacer de estos tres cuentos, se han mencionado varios puntos importantes, como el de los límites lingüísticos que el humano tiene para expresarse, además del inherente deseo de buscar lo prohibido en la magia y la consecutiva obsesión a la que se puede llegar con un *objeto mágico* que permita ver lo infinito. Hablando de esto último, ya se mostró cómo Borges intentó reflexionar literaria y filosóficamente en sus cuentos sobre el infinito, que no es más que otro concepto del que no pueden dar cuenta realmente los seres humanos, ya que solo se puede hablar de él de manera metafórica, comparativa o artística, pero nunca acertando en su esencia o su naturaleza.

En palabras de Ingarden, los aspectos esquematizados “exigen una percepción concreta por parte del sujeto para ser experimentados de modo concreto y efectivo. Solo cuando se da esta experiencia cumplen su función, la de hacer aparecer un objeto determinado que se percibe en ese momento” (Ingarden, 1989, p. 41), por lo tanto es muy importante que haya participación del lector para completar los espacios vacíos de la obra.

Es por esto que al *objeto mágico* se le podría entender y leer metafóricamente como una forma de reflexionar literariamente sobre Dios, ya que Dios es la representación máxima del poder, la fuerza, lo infinito y lo eterno. Esta interpretación explicaría por qué en “El libro de arena” se le presenta como un texto sagrado que un vendedor de biblias busca emancipar de sí mismo: “No sólo vendo biblias. Puedo mostrarle un libro sagrado que tal vez le interese” (Borges, 1975, p. 69).

Por su parte, El Aleph se relaciona con Dios, y de hecho el mismo Borges lo recuerda al final del cuento: “Para la Cábala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad;” (Borges, 1945, p. 22) y de manera muy directa en “El Zahir” se lee en los renglones finales:

Para perderse en Dios, los sufíes repiten su propio nombre o los noventa y nueve nombres divinos hasta que éstos ya nada quieren decir. Yo anhele

recorrer esa senda. Quizá yo acabe por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo y de repensarlo, quizá detrás de la moneda esté Dios (Borges, 1949, p. 595).

También es importante en los *lugares de indeterminación* pensar el origen del *objeto mágico*, ya que este no es detallado por el autor, así que se puede presumir que existe de manera reciente o no reciente, pero los tres cuentos dan señales con las que se puede creer que el *objeto mágico* es bastante antiguo. Por ejemplo, en “El libro de arena” *Borges* pregunta al vendedor si el libro es del siglo XIX a lo que le responden “No sé. No lo he sabido nunca” (Borges, 1975, p. 183); en “El Aleph” nunca se señala el origen de la esfera, pero *Borges* se pregunta si Carlos Argentino fue quien nombró así a la esfera, o si por el contrario fue una influencia cultural la que le llevó a poner ese nombre, pero ya que los *lugares de indeterminación* permiten al lector teorizar e imaginar respuestas, tal vez el Aleph, al igual que el Zahir son un poder mágico-infinito que ha existido siempre y que toma rostro o forma física dentro de cada universo mostrado en los relatos.

Esto explicaría las innumerables menciones de los protagonistas de “El Aleph” y “El Zahir” a otros objetos que en el pasado actuaron como el *objeto mágico* que ahora ellos tienen en sus manos, por lo que se citarán a continuación algunas menciones que le dan fuerza a esta teoría:

Posibles Aleph del pasado:

Para la Mengenlehre, es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes (Borges, 1945, p. 195).

Pedro Henríquez Ureña descubrió en una biblioteca de Santos un manuscrito suyo que versaba sobre el espejo que atribuye el Oriente a Iskandar Zú al-Karnayn, o Alejandro Bicornio de Macedonia (Borges, 1945, p. 195).

En el Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central... Nadie, claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie, declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor (Borges, 1945, p. 195).

Posibles Zahires del pasado:

En Guzerat, a fines del siglo XVIII, un tigre fue Zahir (Borges, 1945, p. 57).

En las prisiones de Mahdí, hacia 1892, una pequeña brújula que Rudolf Carl von Slatin tocó, envuelta en un jirón de turbante (Borges, 1945, p. 57).

La creencia en el Zahir es islámica y data, al parecer, del siglo XVIII (Borges, 1945, p. 59).

Hubo un astrolabio de cobre, “construido de tal suerte que quien lo miraba una vez no pensaba en otra cosa y así el rey ordenó que lo arrojaran a lo más profundo del mar, para que los hombres no se olvidaran del universo (Borges, 1945, p. 60).

Estas citas permiten teorizar sobre la existencia de más *objetos mágicos*, tanto dentro de la obra de Borges como en obras de literatura universal, dando cabida a la posibilidad de que esta categoría tenga mucho más alcance dentro de la teoría literaria.

Volviendo al Aleph, el texto no determina su estatuto ontológico (artefacto, accidente, milagro), ni por qué se adhiere a ese sótano y a ese propietario. Ese vacío invita al lector a figurarlo como nodo cosmológico (un pliegue del espacio), como alegoría de la memoria total o como símbolo teológico de la omnipresencia. La lectura también completa el margen afectivo, a través del vértigo y el llanto del narrador se abren interpretaciones que van desde el deslumbramiento estético hasta la angustia ante lo absoluto. La experiencia del lector, entonces, oscila entre la fascinación por lo “todo–visible” y la sospecha de que ese exceso anula el sentido (pues lo indecible invade el lenguaje). El Aleph se actualiza así como posibilidad interpretativa más que como objeto definible.

Con El libro de arena tampoco queda claro su estatuto ontológico, y este vacío permite al lector teorizar si este objeto es una alegoría a la infinita sabiduría, o si es una muestra teológica de la omnisciencia de un ser superior. El contacto con el libro también significó para *Borges* un recordatorio de su finitud, ya que si las páginas son infinitas, sus ojos, sus manos, su lenguaje y su memoria no darán mínimo abasto para ellas, haciendo de la

tarea de lectura un sin sentido, por lo que se puede interpretar con este texto que el hombre jamás entenderá la totalidad de la creación de Dios.

En el *Zahir* se encuentran los mismos vacíos en cuanto a ontología e interpretación del *objeto mágico*, pero al igual que con los otros dos cuentos también es válido pensar que ontológicamente el *Zahir* está relacionado con el infinito poder divino, ya que en el cuento no son pocas las menciones a las mezquitas, los ritos, el islam, y a Dios: “*Zahir* (...) es uno de los noventa y nueve nombres de Dios” (Borges, 1945, p. 60).

Si el *objeto mágico* es un símbolo que dentro de un relato ejerce un tipo de magia, con Ingarden se suma que el lector debe completar aspectos como: su origen, su poder, su duración, sus límites (si los tiene) y sus posibles interpretaciones filosóficas. Una de las tantas lecturas de estos textos es la que se ha brindado en esta investigación, en la que se entiende al *objeto mágico* como un símbolo semiótico dinámico e inmediato que permite dentro de los límites de un cuento metaforizar un aspecto complicado de la filosofía como lo es el infinito, el cual para que funcione en su universo es dotado de una magia de la cual no se explica el origen ni su máximo potencial, ya que el *Borges* respectivo de cada cuento se enfrenta a los poderes del *objeto mágico* desde su finito ser físico y metafísico.

Cada *objeto mágico*, tanto en Borges como en otros autores, es una posibilidad interpretativa, no un objeto definible y caracterizable, ya que cada escritor dentro de sus diégesis narrativas puede implementar esta categoría para metaforizar sobre muchos otros temas que no estén ligados directamente con lo que Borges planteó en su literatura. Si bien el *objeto mágico* en Borges es una puerta de entrada a reflexionar sobre la omnipresencia y omnisciencia divina, también podría serlo hacia una forma de pensar en el sin sentido de la vida desde una postura existencialista, también podría llevar al lector hacia una crítica de la lingüística que se tiene para pensar el mundo, incluso en una forma de problematizar la avaricia de poseer un objeto poderoso al cual se le puede sacar algún provecho. Todo depende del enfoque que cada autor decida darle a su *objeto mágico* y los espacios indeterminados que los lectores rellenen con sus interpretaciones.

3.5 Síntesis comparativa de los cuentos de Borges

Los cuatro estratos de la fenomenología de Ingarden permiten de manera novedosa comprender el *objeto mágico* como fenómeno literario en Borges desde diferentes niveles, partiendo de una experiencia estética en donde la reiteración de sonidos y conceptos llevan a lector a adentrarse en un contexto de misterio que presenta poco a poco al objeto protagonista del relato. Este primer acercamiento estético se ve complementado por un campo léxico que Borges implementa para mostrar cómo el *objeto mágico* es en un principio un acercamiento a la totalidad, a la simultaneidad y a la fatalidad, haciendo que los personajes que entran en contacto con dicho objeto hagan esfuerzos banales de teorización y comprensión de un *objeto mágico* que de una u otra manera conlleva a la desgracia, al insomnio, la desesperación y la fatalidad.

Todo esto se desarrolla en un escenario específico, Buenos Aires, pero siempre en una casa, ya sea la del protagonista en los cuentos “El Zahir” y “El libro de arena”, o la de Carlos Argentino en “El Aleph”, y esto brinda al lector una percepción de encierro, tanto literal como metafórico. No obstante *Borges* no es el único que se relaciona con el *objeto mágico*, pues en cada relato distintos personajes como Carlos Argentino, el vendedor de biblias y Julita Abascal se obsesionan hasta el punto de la infelicidad o la locura, por ejemplo se dice de esta última: “se había puesto rarísima y la internaron en el Bosch” (Borges, 1945, p. 61).

Es así como la teoría de análisis literario fenomenológico de Ingarden permitió avanzar de solo un estudio semiótico hasta llegar a detallar al *objeto mágico* borgeano desde diferentes puntos de vista para poder determinar cómo el autor argentino construyó esta categoría y la insertó en sus relatos. Es así como Ingarden (a diferencia de Peirce, Cantor, Hernández y Aristóteles) permitió estudiar esta categoría desde adentro de la obra, midiendo su implementación y su impacto en cada relato. El marco teórico del primer capítulo fue una caracterización del *objeto mágico*, que permitió en el segundo capítulo ver cómo dicho objeto estaba presente en los tres cuentos borgeanos. El capítulo tercero fue por lo tanto en el que se puso en práctica la teoría fenomenológica que permitió ver cómo desde tres cuentos con puntos de vista diferentes, Borges construyó una categoría que desde los espacios de indeterminación del lector puede brindar infinitas semiosis interpretativas.

Ahora que se sabe cómo se manifiesta y qué implicaciones tiene la categoría *objeto mágico* en la obra de Jorge Luis Borges, específicamente en “El libro de arena”, “El Aleph” y “El Zahir”, y cómo su conceptualización puede enriquecer el análisis literario borgeano y otras obras, se pueden brindar las conclusiones de la investigación.

CONCLUSIONES

Si bien es cierto que el *objeto mágico* no es real en el sentido empírico de la realidad humana, su existencia como objeto intencional en Borges es determinante para la experiencia artística del lector. Esto es porque un *objeto mágico* puede desafiar las "leyes naturales" dentro del universo ficticio, pero esta magia del objeto está ligada a sus "lugares de indeterminación", ya que su poder no reside en lo que se revela por completo, sino en lo que permanece sin decir, impulsando la imaginación del lector a teorizar sobre las infinitas posibilidades, como se hizo anteriormente con el posible origen del *objeto mágico* y su posible longevidad.

Es importante diferenciar claramente entre el "objeto artístico" (la creación de Borges) y el "objeto estético" (la concretización del lector). Esta distinción es crucial para una discusión matizada del papel del lector y la naturaleza de la interpretación. Como se vio, el *objeto mágico* es más que un signo que media entre el lector de literatura y una realidad que en este caso puede ser el infinito, Dios y la magia. El *objeto mágico* es una metáfora intencional, un catalizador para la cognición estética del lector, la cual debe enfrentarse a conceptos como el infinito y la divinidad. La "magia" no es solo un recurso argumental; es el mecanismo mismo a través del cual el lector experimenta estos conceptos profundos dentro del marco literario.

La teoría de Ingarden, particularmente el concepto de "entidades puramente intencionales" (Ingarden, 1989, p. 81), proporciona una base sólida para comprender la invención fantástica de Borges. El *objeto mágico* es un ejemplo primordial de una entidad que existe únicamente dentro del mundo intencional del texto, lo que permite la ruptura en las lógicas del universo que define lo fantástico. Esto va más allá de simplemente afirmar que Borges escribe literatura fantástica para explicar cómo la propia naturaleza de los objetos literarios, tal como los entiende Ingarden, posibilita tales creaciones fantásticas y sus profundos efectos.

Gracias a la fenomenología de Ingarden se descubrió que una característica de los tres cuentos es que el *objeto mágico* siempre tiene una mención constante en los textos desde que aparecen por primera vez, también que los conceptos y oraciones que Borges eligió para sus

relatos tienen un sentido claro, relevante y significativo para la mente del lector ya que están cerca de su realidad cotidiana. Además, que la concretización de los objetos representados en la obra borgeana permite que el lector conecte más fácilmente con la idea de un objeto que tiene una cualidad eterna haciendo uso de herramientas como escenarios palpables y pocos personajes en cada relato, logrando mostrar con diferentes objetos que el infinito está presente en la existencia literaria, matemática y filosófica del mundo.

El *objeto mágico* borgeano es un símbolo y una metáfora que permite la ficción para representar en la mente del lector una idea mucho más compleja, que en el caso del escritor argentino es el infinito pero que con otros autores podría ser de algún otro tema, ya que esta categoría no es necesariamente exclusiva de la literatura de Jorge Luis Borges. Sus características son hacer parte de un relato limitado, pero tener también las limitaciones lingüísticas de quien escribe y lee; ser mágico al aprovecharse de los lugares de indeterminación que planteó el autor y permitir reflexiones filosóficas y/o matemáticas que enriquezcan la experiencia del cuento.

Esta nueva categoría puede estar presente en muchos otros textos literarios, tanto anteriores a Borges, como todos los posteriores que se han escrito y se escribirán, por lo que la caracterización y teorización del *objeto mágico* es solo un primer paso para un estudio de literaturas que puede llegar a ser mucho más amplio, con diversos autores, tramas y épocas, desde *Las mil y una noches* con sus tantos talismanes y objetos fantásticos, pasando por Oscar Wilde y su novela sobre un retrato que otorga juventud eterna, hasta *Cien años de soledad* con sus pergaminos que tienen escrito el destino de los Buendía.

El *objeto mágico* tiene muchos alcances (como la posibilidad de ser aplicado a otros textos fantásticos de diversos autores y épocas) pero también muchos límites, por ejemplo, el necesario estudio de la obra en su lengua de origen, ya que la aplicación de los estratos de Ingarden tiene como requisito que el investigador conozca la obra literaria desde el idioma en el que fue escrita para estudiar sus morfemas y fonemas con precisión.

En cuanto a límites propiamente investigativos, hay que mencionar dos: primero, la ausencia de diálogo con otros autores literarios, ya que las menciones a otros *objetos mágicos*

en obras fantásticas fueron muy escasas y sin profundización, puesto que siempre el foco estuvo en Borges; la segunda, el número limitado de cuentos seleccionados del escritor argentino, pues habría sido interesante estudiar más relatos borgeanos a la luz de la nueva categoría, pero eso habría extendido demasiado el presente texto.

Muchos textos pueden ser leídos desde el énfasis del *objeto mágico*, pero muchos otros relatos no encajarían en esta nueva categoría, por lo que es importante todo lo que se teorizó en el primer capítulo, ya que ahí se especificaron los límites y las posibilidades del *objeto mágico*. En caso de que el lector encuentre un texto en el que sí encaje la teoría del marco teórico, habría que estudiar ese nuevo *objeto mágico* con las condiciones expuestas en esta monografía, y si se desea ahondar más en esta categoría, la teoría fenomenológica de Ingarden brinda bases sólidas para estudiar cómo el *objeto mágico* se constituye progresivamente en cada texto, cómo se inserta en el mundo ficcional y cómo su presencia transforma la experiencia de lectura.

La teoría de Ingarden es, por lo tanto, el último paso a la hora de estudiar el *objeto mágico* en la literatura, ya que después de haber leído el relato o novela en la que pueda haber una presencia de esta categoría, se debe buscar primero si efectivamente se está hablando de un objeto físico (un libro, un retrato, un pergamino, una moneda) y posteriormente se debe ver si está dotado de magia de alguna manera. Por lo general, este aspecto mágico está ligado al aspecto infinito, ya sea porque muestra una infinidad de información, o porque permite controlar con infinidad de poder las leyes naturales diegéticas del texto.

Aunque lo más importante es el aporte original que en esta investigación se le ha brindado al contenido mágico del relato (ya sea borgeano o de cualquier autor que aplique a esta categoría), el cual debe estar atado únicamente al objeto y no a otras condiciones diegéticas del cuento, ya que esto haría del texto una creación completamente fantástica, y lo que se busca con el *objeto mágico* es un universo mayoritariamente realista en el cual irrumpe un objeto misterioso que altera ese realismo con un dote mágico que genera conflictos en la trama al ser *sui generis*.

Los *objetos mágicos* borgeanos siempre muestran algo, pero en otras literaturas pueden ser una herramienta que plantea otros dilemas, como lo hace Robert L. Stevenson con su cuento “El diablo de la botella” (1891) en donde se puede controlar a voluntad una botellita mágica que cumple deseos a su poseedor y con la cual Stevenson reflexiona sobre la avaricia, el poder y la obsesión por el dinero. También en “Cementerio de animales” (1983) de S. King se puede tener el poder de revivir a todo aquel que sea enterrado en dicho espacio, y esta actividad se puede realizar infinidad de veces, trayendo nefastas consecuencias.

Después de haber identificado al *objeto mágico* del relato, y tras verificar que sus características se acoplan a las definidas en esta monografía, se procede a estudiar cómo estos objetos son signos que representan algo más dentro de sus obras, ya que para el lector no existe el mismo impacto ni la misma relevancia al leer sobre un *objeto mágico* que no tiene diversas interpretaciones filosóficas o matemáticas, a leer sobre un objeto que plantea dilemas sobre el existencialismo, el infinito, la avaricia, la memoria, el narcisismo, la vida, la muerte, etc.

¿Qué es el *objeto mágico*? El *objeto mágico* en este caso específico en el que se tomó un poco de la obra cuentística de Borges es una herramienta para metaforizar lo infinito dentro de la literatura, pero puede ser también una herramienta con muchas otras posibilidades que cada escritor puede moldear según sus intenciones y que cada lector debe rastrear en las obras fantásticas que así lo permitan para realizar una libre interpretación completando espacios indeterminados y generando semiosis infinitas.

Como paso final, aunque se podría considerar opcional, queda aplicar la teoría de los cuatro estratos fenomenológicos de Roman Ingarden para estudiar la ontología de cada *objeto mágico* existente en los relatos que permitan el uso de esta nueva categoría, dependiendo del uso fónico de cada autor a la hora de insertar al *objeto mágico* en su texto, pasando por las unidades de significado con las que acompaña lingüísticamente al objeto y analizando los objetos representados dentro del marco del relato o la novela, si es el caso, para comprender mejor en qué contexto se desenvuelve el *objeto mágico*. Para esto es oportuno leer al autor en su idioma original, así los estratos de Ingarden pueden ser aplicados con precisión sin depender de traducciones.

Estos procedimientos desembocan en el estrato de los aspectos esquematizados y la concretización del lector, siendo esta fase la más libre de ataduras interpretativas, ya que cada lector puede considerar relevante algún aspecto u otro de los *objetos mágicos*, por lo que esta categoría es muy dada a que el lector seleccione y complemente objetivamente las posibles significaciones literarias que brindó el texto y su estructura, ya que la identidad de cada relato no es casual, está insertada en el texto por un motivo y es el lector el que puede realizar las múltiples concretizaciones del *objeto mágico*.

REFERENCIAS

Aleto, C. (2020). Ceremonia de entrega del grado de doctor honoris causa al escritor Jorge Luis Borges en 1978. Pontifica Universidad Católica del Perú. Recuperado el 20 de 08 de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=o2qmxB-AHJM>

Amie, L. (1999) *Fiction and Metaphysics*. Cambridge Studies In Philosophy.

Acosta, G. (1989) *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Cremos, Madrid.

Aristóteles. (1999) *La Metafísica, Libro Noveno*. Editorial Gredos

Aristóteles. (1995) *La Física, Libro Tercero*. Editorial Gredos

Billi, N. (2016) *Blanchot y Borges, Imagen e Infinito*. Universidad de Buenos Aires. CONICET.

Borges, J. (2011) *Obras completas Tomo 1*. Editorial Emecé

Borges, J. (2011) *Obras completas Tomo 2*. Editorial Emecé

Borges, J. (2013) *Obras completas Tomo 3*. Editorial Emecé

Borges, J. (2014) *Obras completas Tomo 4*. Editorial Emecé

Borges, J. *Así escribo mis cuentos*. (1976) Biblioteca del Congreso de la Nación.

Burbage, F. (2002) *Leibniz y el infinito*. Presses Universitaires de France.

Barrenechea, A. (1956) *El infinito en la obra de Jorge Luis Borges*. Nueva Revista de Filología Hispánica.

Cortázar, J. (2008) *Aspectos del cuento*. UNESCO. París.

Cassiner, E. (2010) *Filosofía de las formas simbólicas*. Fondo de Cultura Económica.

Eco, H. (2013) *La estructura ausente*. (3.ª ed.). Editorial Debolsillo.

Eliade, M. (2006) *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama Punto Onega.

Fimiani, C. (2011) *La doble cara de la moneda borgeana en la trilogía de El Aleph: identidad-alteridad, metron-aperion, realidad ficción*. Universidad De Granada.

Franco, G. (2014) *Dos concepciones acerca del infinito. El infinito actual y el infinito potencial*. Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia

García, V. (1989) *Borges y la literatura, textos para un homenaje*. Universidad De Murcia

Genette, G. (2005) *Fronteras del relato*. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Paris

Hernández, J. (2000) *Biografía del infinito: la noción de transfinitud en Georg Cantor y su presencia en la prosa de Jorge Luis Borges*. University of Pittsburgh

Hernández, R. (2006) *El orfismo y la magia*. Universidad Complutense de Madrid.
Recuperado el 23 de 08 de 2022

Ingarden, R. (2004) *La obra de arte literaria*. Universidad Iberoamericana.

Jacobs, W. (2009) *La pata de mono*. Grupo Editorial Norma.

Lefere, R. (2002) *Borges ante la noción de “posmodernidad”*. Universidad Libre De Bruselas.

Peirce, C. (2014) *¿Qué es un signo?* Universidad De Navarra. Traducción castellana de Uxía Rivas.

Rodríguez, E. (1998) *Borges: Una teoría de la literatura fantástica. El lector y la obra*. Teoría de la recepción literaria. Cremos, Madrid.

Sagastume, J. (2006) *«El inmortal» de Jorge Luis Borges: el yo, infinitos, absolutos y vocabularios finales*. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Stevenson, R. (2001) *El diablo de la botella*. Grupo Editorial Norma.

Tada, D. (2006) *Los números transfinitos*. Universidad De Palermo

Todorov, T. (1981) *Introducción a la literatura fantástica*. Premia Editora de Libros.

Tornero, A. (2008) *El Objeto Puramente Intencional Y La Concretización En La Propuesta De Román Ingarden*. Universidad Autónoma Del Estado De Morelos

Vásquez, H. (2000) *Retornando Al Hotel De Hilbert*. Paidós Editorial

Ventura, D. (1985) *Análisis de Borges y otros ensayos*. El Arca, Las Palmas de Gran Canaria.

Wilde, O. (2016) *El Retrato de Dorian Gray*. Grupo Editorial Norma.