

Borges: La palabra silenciosa

María Zorraquín*

Universidad de Buenos Aires

Palabras clave: presencia, lenguaje, expresión, palabra, ausencia

I.

El cometido del presente ensayo atiende una lectura de determinados relatos de Jorge Luis Borges que, considero, trazan la pregunta acerca de los límites y superación del lenguaje. Los intrincados avatares suscitados por la cuestión lingüística superan mi capacidad argumentativa, pero intentaré sumergirme en las profundidades de los textos y, desde allí, concebir una exégesis acerca de la relación existente entre la palabra, el arte y el sentido. Me entrego, pues, a la aventura de leer: “El espejo y la máscara”, “Undr”¹ y “La escritura del dios”.²

En *Borges: Una estética del silencio*,³ Gabriela Massuh afirma que, ante la insuficiencia del lenguaje para reproducir una experiencia determinada, se abre el ámbito del silencio que trasciende la palabra en el éxtasis. La búsqueda de la palabra absoluta culmina en el silencio, en un espacio mudo abierto al final de los

* mzorraquin@hotmail.com

¹ Jorge Luis Borges, *El libro de arena*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

² Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

³ Gabriela Massuh, *Borges: Una estética del silencio*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1980.

relatos que, lejos de ser una estructura vacía, es un triunfo sobre la incapacidad verbal para expresar la multiplicidad de sentidos posibles. El silencio no aniquila la palabra: engendra la posibilidad de la polisemia. La apertura al silencio determina el acontecimiento estético. El silencio habla de la inminencia de una revelación no producida. La palabra escrita es una prisión laberíntica porque pertenece al mundo fenoménico y se encuentra ligada a un significado único. El arte tiene la misión de trascenderla, ubicándola en un espacio de significaciones plurales. De esta manera, el no explicitar cuál es aquella palabra anhelada por los protagonistas de los textos se convierte en una manera más radical de decir. La sugerencia es, desde esta perspectiva, el único modo de crear sentidos múltiples superando, en el silencio de la palabra, los límites a los cuales nos somete la estructura inherente al lenguaje. *Fuera de las concatenaciones de tiempo y espacio, la palabra manifestada en el éxtasis se vuelve sobre sí misma, se anula, y mediante esta anulación logra expresar infinitamente.* “El hecho de insinuar se convierte en una manera más eficaz de decir [...] mediante un camino que culmina en el éxtasis Borges logra romper las barreras de la ficción y acceder a un espacio más eficaz que la palabra escrita”.⁴

Sigo los pasos de Massuh en la interpretación del silencio, no como una estructura vacía, sino como la superación del presunto fracaso lingüístico. Pero sostengo que esta apertura a la ausencia del verbo gira más allá de las múltiples significaciones, pues expresa la presencia de un sentido imposible de ser englobado y contenido dentro de las estructuras racionales de la conciencia. El silencio póstumo es la mano que rasga el velo y descubre, por un lado, la insuficiencia del lenguaje entendido como reproductor del pensamiento lógico discursivo y, por otro, se enfrenta con lo infinito o lo absolutamente otro, que es preparación para una reflexión ubicada más allá del pensamiento tradicional y de los usos corrientes de la mente. El silencio alumbrá nuevas formas de pensamiento de la conciencia desposeída de sí, aniquilada, trascendida, eyectada sobre lo otro de sí misma; incapaz de absorber eso *otro* dentro de sus propios límites. Existe un encuentro con una “presencia real”⁵ perpetrado en los relatos. Pero, como la presencia no puede ser poseída y transformada en discurso, deviene silencio, recorte, sugerencia, polisemia, arte.

⁴ *Ibid.*, p. 221.

⁵ George Steiner, en *Presencias reales* (traducción de J. G. López Guix, Barcelona, Destino, 1992), sostiene que hay una presuposición de presencia en el acto artístico y en su recepción. Concibe la existencia de la irreductible autonomía de la presencia, la otredad. La tarea de lo estético es activar, en

II.

En los relatos que he mencionado, los tres protagonistas emprenden la búsqueda de la *Palabra* capaz de expresarlo todo y finalizan con la revelación del componente lingüístico anhelado, pero, paradójicamente, dicho elemento no es pronunciado por ellos. El poeta de “El espejo y la máscara” dice la única línea de su tercer poema y se da muerte al salir del palacio; Ulf Sigurdarson, después de escuchar la palabra *maravilla*, canta con una palabra distinta que no es revelada al lector; y Tzinacán se hunde en la oscuridad de sus días sin develar la fórmula dueña de los ardientes designios del Universo. Si, como asume Massuh, el protagonista real de todos estos cuentos es el poeta en el momento de componer una obra y, además, la tarea artística es concebida como una peregrinación cuyo propósito es vencer el sometimiento a la contingencia espacio-temporal en la revelación de un lenguaje capaz de articular una totalidad de percepciones simultáneamente; y si esta peregrinación culmina en el develamiento de una sentencia incommunicable —en el silencio más radical—, entonces cabe preguntarse: ¿hay algo, un sentido, real detrás del silencio? ¿Es la mudez de la palabra solamente la posibilidad de la polisemia? ¿El silencio abre un vacío posible de colmar con infinitos significados o expresa un sentido existente aunque indecible? Tal vez el artista halla para sí mismo un sentido, algo que no consigue materializar y, por eso, la obra de arte se nutre del silencio —de la incapacidad de traducir materialmente todas las percepciones del poeta—; y dentro de este silencio navega el receptor de la obra adquiriendo únicamente la insinuación de aquel sentido inarticulable. Tan profunda es esa verdad que no puede ser dicha, y no puede serlo porque, en el momento de su aproximación, el artista se ha superado a sí mismo; él ha quebrado, en la peregrinación, sus propios límites. La penosa y lenta tarea del artista es, quizá, la transformación de lo *Uno* (sí mismo) en lo *Otro*.

presencia iluminada, *el continuum entre la temporalidad y eternidad, entre materia y espíritu, entre el hombre y El Otro*. Desde esta concepción, el arte es una apertura a lo religioso y lo metafísico. En lo que decimos hay una presencia real, divina. Mi interpretación versa acerca del sentido anunciado por una presencia ajena al yo, al *cogito*; pero no identifico la otredad con la presencia efectiva de la sustancia divina. Me inclino a pensar que todo aquello que me trasciende y, al mismo tiempo, me contiene es una presencia real en tanto se manifiesta a mi conciencia en una aparición que la excede. Este *exceso* o resto de algo indecible es lo que no puede parcializarse materialmente; pero es, paradójicamente, el sustento vital del arte.

“El mundo no puede contener a Dios. La relación con lo infinito no es conocimiento sino proximidad que preserva la desmesura de lo que no puede ser englobado y aflora” señala Emmanuel Levinas.⁶ Puedo extrapolar sus palabras para afirmar que, en los relatos, la revelación a la cual acceden los protagonistas es la presentación de un sentido inasimilable. No es la manifestación de la sustancia divina, sino la trascendencia de la conciencia cuando descubre algo más allá de sí misma, algo completamente ajeno que la engloba y la supera. Quizá esto otro sea el sentido que su voz —que ella— no puede decir, porque decir la palabra es tornarla inmanente, identificarla, poseerla. Es comprender la magnitud de todo lo que yo no soy (el universo) y descubrir en esa diferencia la imposibilidad de ordenarlo, pensarlo, decirlo, pero, aún así, sentir su proximidad como una fuerza latiendo desde el fondo de lo que si puede decirse y aparecer. O comprender, quizá, que lo más real no puede articularse en el lenguaje, en las expresiones de la conciencia, en mí, pero está como una presencia ineludible. Detrás de las cosas y las palabras habita el sentido; a él acceden, con la forma del alumbramiento místico, el mago Tzinacán y los poetas de “El espejo y la máscara” y “Undr”.

EL ESPEJO Y LA MÁSCARA

El protagonista del relato es un poeta, quien debe rendirle tributo, cantando su victoria, a un rey. El poeta se aventura en dicha empresa constituida por tres diferentes intentos de exaltar con las letras de una loa las hazañas del rey. El primer poema es literariamente perfecto, afirma el rey, pero carece de algo. Como recompensa, le ofrece al rapsoda un espejo de plata, el cual, a su vez, expresa la necesidad de continuar la búsqueda. El poeta retorna un año después y proclama las líneas de su oda. El rey asombrado sentencia: “De tu primera loa pude afirmar que era un feliz resumen de cuanto se ha cantado en Irlanda. Esta supera todo lo anterior y también lo aniquila. Suspende, maravilla, y deslumbra”.⁷ Aunque el primer poema le atribuía con genial destreza a cada vocablo su genuina acepción, éste *no era una descripción de la batalla, era la batalla*. La oda supera los parámetros de la ficción, pues reproduce el acontecimiento descrito en el primer poema. El

⁶ Emmanuel Levinas, *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, traducción de J. L. Pardo, Valencia, Pre-textos, 1993, p. 75.

⁷ Jorge Luis Borges, “El espejo y la máscara”, en *El libro de arena*, *op. cit.*, p. 59.

lenguaje se aleja de su función mimética. La obra creada suspende y maravilla porque no es la copia de una realidad, sino la forma misma de ésta: la batalla. La máscara que el rey otorga al rapsoda como tributo de su agradecimiento sugiere la pretensión de una obra más alta. Pues la máscara se torna en símbolo de la segunda loa: su perfección aún no ha develado el verdadero rostro. El espejo copia una imagen, es pura apariencia evanescente; la máscara de oro es sólida, pero oculta el rostro. El tercer poema consta de una sola línea y supone la superación de los anteriores. Con él, el rapsoda trasciende el orden establecido por el lenguaje. Concibe una forma absoluta de expresión: vislumbra la *Belleza*: “el rey lo miró; casi era otro. Algo, que no era el tiempo, había surcado y transformado sus rasgos. Los ojos parecían haber mirado muy lejos o haber quedado ciegos”.⁸ La búsqueda estética del poeta, del poema absoluto, aquel capaz de decirlo todo, deriva en una suerte de transcendencia. En busca de la *Palabra* el artista entrevé *algo* distinto al tiempo y que, en su esplendor eterno y secreto, consume sus rasgos transformándolo en casi otro. La cercanía a este *algo* —la *Belleza*— es terrible e infame. Es la cercanía de un *logos* o sentido inconmensurable. Y esta *maravilla* es un escándalo para la razón.

—En el alba —dijo el poeta— me recordé diciendo unas palabras que al principio no comprendí. Esas palabras son un poema. Sentí que había cometido un pecado, quizá el que no perdona el Espíritu [...] El que ahora compartimos los dos —el Rey musitó—. El de haber conocido la Belleza, que es un don vedado a los hombres. Ahora nos toca expiarlo.⁹

¿Por qué es un pecado imperdonable haber conocido la *Belleza*? Y, ¿por qué deviene en la aniquilación? ¿Cuál es la profanación de la mirada extendida demasiado lejos? El poeta ha entrevistado la *Belleza*. Ha *objetivado* verbalmente la forma más pura de la *Belleza* en un poema y ha compartido la revelación con el rey. Ahora ambos deben expiar la culpa de haber nombrado lo innombrable, de haber rasgado el velo con la palabra para descubrir en ella, y por ella, el fondo crudo, insoportablemente real, de la *Belleza*. La sugerencia del pecado y la culpa no denuncian la irresponsabilidad moral, sino la imposibilidad de traspasar ciertos

⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁹ *Ibid.*

límites —acaso los del lenguaje— sin verse destituido de sí, convertido en otro; fulminado. ¿Por qué el éxtasis sugiere la muerte? ¿Por qué esta presencia no debe aparecer? La disolución de la identidad individual (la muerte del poeta, el rey convertido en mendigo) expresan que la revelación supera las estructuras del pensamiento discursivo. La ordenación espacio-temporal efectuada por el aparato lingüístico queda fracturada frente a la plenitud de eso que, en su aparecer, despliega un sentido fugitivo. La palabra del poeta dice la *Belleza* y en su atroz encarnación liquida la estructura lógico-discursiva. La muerte del poeta es la expresión de la insuficiencia del lenguaje para tejer un pensamiento absoluto. La palabra total se dice, pero ello conduce a la muerte. La búsqueda estética, en su momento más álgido, encuentra un sentido cuyo eco lingüístico dilapida la identidad del buscador, pues se enfrenta en esta cima con lo otro de sí mismo: demasiado otro como para ser objetivado, identificado. La última instancia de la búsqueda culmina en el esplendor de un sentido inasible. Y, como si los ojos se hubieran cerrado después de haber visto la luz incandescente del sol y guardado bajo la oscuridad de los párpados, queda ahora el silencio.

UNDR

El relato consiste en la búsqueda de la *Palabra* absoluta escondida en la poesía del país de los Urnos. Ulf Sigurdarson se inserta en tierras extrañas a las suyas para encontrar la única *Palabra* capaz de decirlo todo. El enigma se oculta detrás de ciertas imágenes: es un poste rojo y la figura negra de un pez. Muda y oculta, espera ser cantada. En su primera aproximación, el protagonista roza la palabra sin penetrarla: la voz de otro poeta entona la palabra impenetrable. Alguien advierte: “Ahora no quiere decir nada”.¹⁰ Cantar la palabra, tornarla inmanente, someterla al tiempo y el espacio, es dilapidar su sentido. He aquí un problema: si la palabra una vez formulada no significa nada porque explicitarla es limitar y agotar su eventual multiplicidad semántica a una sola, entonces el silencio, al cual se la debe subyugar, es de carácter puramente estético. Sin embargo, considero que el silencio supera el plano estético: es un silencio necesario y total como la palabra innombrable. No se anula la voz de la palabra para obtener, en su misterio, infinitos

¹⁰ Jorge Luis Borges, “Undr”, en *El libro de arena*, op. cit., p. 66.

significados, sino que ella misma es infinitos significados convergentes en un sentido único imposible de recortarse en materia verbal. En la palabra cantada yace el intento del poeta de traducir materialmente la forma de su sentido interno. Y éste trasciende los límites espacio-temporales: no es una cosa en un tiempo: es todas a la vez y esa totalidad no puede ser cantada en una sola palabra y, cuando lo es, no significa: su sentido real palpita atrás de la voz, en el silencio de la voz, pero está. Por eso la peregrinación hacia la palabra es solitaria: “nadie puede enseñar nada. Debes buscarla solo”.¹¹

Cuando el protagonista regresa al país de los Urnos, ya arrebatado por el paso del tiempo y la experiencia de haber sido muchos, conversa con el moribundo poeta:

Dijo la palabra “Undr” que quiere decir maravilla [...] Me sentí arrebatado por el canto del hombre que moría, pero en su canto y en su acorde vi mis propios trabajos, la esclava que me dio el primer amor, los hombres que maté, las albas de frío, la aurora sobre el agua, los renos. Tomé el arpa y canté con una palabra distinta.¹²

La *maravilla* es que la palabra, el sentido, siempre es diferente y depende de una búsqueda personal. El poeta encuentra la *Palabra* al descubrir su propio sentido en el canto del otro: la maravilla de su propia vida. En el sentido de la voz ajena halla su propio canto, pero éste no es revelado al lector. El silencio póstumo abre un espacio vacío que debe ser llenado por el receptor. La palabra “Undr” revela al protagonista el sentido de su canción; a los lectores se nos abre el texto como una pluralidad de significaciones. La palabra no se solidifica en concepto, permanece en el ámbito de un sentido trascendente. Aquello que el poeta intenta expresar en sus palabras jamás aparece explicitado por ellas. El sentido no se actualiza, porque su realidad traspasa las categorías verbales, pero yace bajo ellas como una presencia próxima. Esta es la profunda soledad del artista y su abismo: la forma de su sentido (su más profunda verdad) no se materializa nunca, pero se insinúa. Y el silencio es la insinuación de esta trascendencia.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 68.

LA ESCRITURA DEL DIOS

Hablamos en el tiempo porque somos en él. Si se consideran las estructuras de nuestro pensamiento ligadas al lenguaje, queda imposibilitada la liberación del sometimiento a la sucesión temporal. Somos tiempo y finitud. ¿Existe, en nosotros, algo más que la finitud? ¿Podemos, desde la imperfección a la cual nos constriñe la temporalidad, comprender un sentido infinito? ¿Lo eterno, es? ¿Podemos detener las palabras en una sola que lo exprese todo, aferrarnos a un instante de gloria eterna? ¿La palabra de la eternidad es la que no se dice, es silenciosa?

Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom, prisionero y destituido de su magia, persigue la escritura divina cuya fórmula contiene todos los diseños del universo. Intuir esa escritura es acceder al privilegio de comprenderlo todo y superar los condicionamientos a los cuales se encuentra sometido. La búsqueda de un elemento lingüístico capaz de abarcar una totalidad instantánea, es la búsqueda de la liberación, de la trascendencia del pensamiento discursivo limitado por el tiempo y el espacio.

¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construiría una mente absoluta? [...] Consideré que en el lenguaje de un dios toda la palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato [...] Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas voces humanas, todo, mundo, universo.¹³

El dilema borgiano versa acerca de la capacidad del lenguaje para significar absolutamente y critica la pretensión humana de intentar acceder a ello mediante estériles vocablos: pues son voces vacías, meras sombras de una plenitud ausente. Las palabras *mundo*, *todo*, *Universo*, en su voraz intento de expresarlo todo, son apenas simulacros, nada. El lenguaje humano no es absoluto ni puede acceder a él. La *Palabra* total es concepción de una mente cuya sintaxis supera las restricciones de la voz humana. En su exactitud comprende, de modo inmediato y explícito, la infinita concatenación de hechos que en el discurso temporal aparecen recortados en forma progresiva.

¹³ Jorge Luis Borges, "La escritura del dios", en *El Aleph*, *op. cit.*, pp. 137 y 138.

El relato se cierra en una paradoja. Tzinacán descubre la sentencia, pero en la cúspide de esta alucinante aventura queda aniquilado:

Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla para ser todopoderoso [...] Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán [...] Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto el Universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del Universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquél otro, si él, ahora es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad.¹⁴

La sentencia revelada en el éxtasis se pierde en el misterio. Decirla es ser todopoderoso. Pero Tzinacán no la comunica, pues él ahora es nadie. El éxtasis fulmina la identidad individual. El silencio en la oscuridad de los días (del tiempo) es la respuesta a la conquista del instante extático. El sentido del universo deambula en los umbrales de una conciencia aniquilada. Tzinacán no posee la *Palabra*, la posee quien ya no recuerda su nombre. El mago, olvidado de sí, sacrifica su voluntad y su pensamiento a una voz que, superándolo, lo elimina.

III. PENSAMIENTO MÁS ALLÁ DEL PENSAMIENTO

Susan Sontag, en su ensayo “La estética del silencio”, escribe: “la plenitud —el experimentar que todo el espacio está completo, de modo que no pueden entrar en él ideas— significa impenetrabilidad”.¹⁵ En Borges, la impenetrabilidad se expresa en el silencio final al cual arriban los relatos. La detención del tiempo en el instante eterno, en el éxtasis de la *Palabra* total, es síntoma de plenitud. Frente a ella, Borges destaca la imposibilidad de urdir mentalmente un concepto capaz de identificarla. Sostengo que el sentido hallado por los buscadores de la *Palabra* es esta sensación de plenitud cuyos símbolos literarios son el descubrimiento de los designios del *Universo*, la *Belleza* y la *Palabra* distinta del cantor. No es un

¹⁴ *Ibid.*, pp. 139 y 140.

¹⁵ Susan Sontag, “La estética del silencio”, en *Estilos radicales*, traducción de E. Goligorsky, Buenos Aires, Taurus, 1985, p. 31.

sentido externo, sino interno pero que, paradójicamente, es hallado en la trascendencia de la identidad individual. Es descubrir internamente un sentido imposible de ser poseído por el aparato lógico-racional. Los principios lógicos dirigentes de nuestro pensamiento son excedidos por la presencia de un sentido *Total*: “Vi una rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo”.¹⁶ El *cogito* descubre *algo* más allá de sí. Lo finito se enfrenta con lo infinito. La tarea artística alumbrada bajo esta luz es la incesante búsqueda de superar las fronteras de la propia individualidad para penetrar en un ámbito pleno de sentido. La trascendencia estética es la ruptura de la identidad, la liberación total del artista respecto de sí mismo. Es el intento de liberarse de la sujeción temporal, de la materia, de lo finito y acceder al plano de lo otro: lo infinito y atemporal. Sin embargo, la búsqueda no puede finalizar en esa trascendencia absoluta, pues ésta implica la aniquilación. La metáfora borgiana es el suicidio del rapsoda de “El espejo y la máscara”: vislumbrar la *Belleza* es un acontecimiento que vitupera —en su pecaminoso éxtasis— la identidad individual. Quizá esta posibilidad imposible (hallar la plenitud anhelada en la destrucción de sí) refiere las restricciones de una específica forma de conocimiento. Interpreto la disolución de la identidad de los protagonistas como la ruptura de un estado de conciencia y la apertura a un ámbito en donde ésta, fuera de sí, logra penetrar otras maneras de comprensión. Acceder a la *Palabra* total es la posibilidad de un pensamiento que trasciende los usos de la mente tradicionales; y la ruptura de la identidad de los protagonistas indica la impotencia de estos usos para acceder a las profundas y contradictorias regiones del sentido.

Sontag postula al silencio de la eternidad como iniciador de un pensamiento situado más allá del tradicional. Ella afirma que “ha de aparecer algo totalmente ajeno al pensamiento —aunque tal vez sea el emblema de un pensamiento nuevo, difícil”.¹⁷ Levinas sostiene que “lo infinito es alteridad inasimilable, diferencia absoluta en relación a todo lo que se muestra, se señala, se simboliza, se anuncia y se rememora, en relación a todo lo que se presenta y se representa”.¹⁸ La proximidad con esta alteridad es “un pensamiento que piensa infinitamente más de lo que piensa”.¹⁹ En Borges asoma la presencia de un infinito inasible. Quizá sea este un

¹⁶ Jorge Luis Borges, “La escritura del dios”, en *El Aleph*, *op. cit.*, p. 139.

¹⁷ Susan Sontag, “La estética del silencio”, *op. cit.*, p. 33.

¹⁸ Emmanuel Levinas, *Entre nosotros...*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁹ *Ibid.*, p. 75.

estado dado a la conciencia, presente, pero incapaz de someterse a una articulación pública. La *Palabra* no dicha es el sentido que, siendo presente —vivo—, no logra recortarse, aparecer. Pues las categorías racionales no lo sostienen, ya que éstas, sujetas al tiempo, sólo admiten la confección de elementos aplicables al fluir temporal. El sentido hallado en el encuentro estético no aparece: la *Palabra* absoluta se revela a quien la busca, pero el silencio póstumo que luego la encubre indica que, acaso, tal sentido supera los límites discursivos. Tales restricciones son también los del sujeto y, por ello, el pensamiento nacido en el silencio de la eternidad se erige como un modo de pensamiento superador de la capacidad discursiva del sujeto lógico.

El pensamiento más allá del pensamiento tradicional es, quizá, todo aquello que sugiere el arte. Lo que la obra no dice, lo no dado, pero aun así presente. Es, como supone Borges, la inminencia de una revelación que no se produce.²⁰ Es el sentido que el artista ha descubierto en el fondo de las cosas pero que no logra apresar. Por eso, la búsqueda estética es personal, única y no refiere un sólo significado sino todos a un tiempo. Y los dice en el no decir, los sostiene sin presentarlos, pero otorgándolos como presencia intangible, silenciosa. Y las interpretaciones del receptor son infinitas como también lo es ese sentido inmaterializable. El sentido late atrás del velo que el lenguaje no consigue rasgar. El silencio habla del latido, de lo otro del lenguaje. Habla, en todo caso, de lo otro del sujeto; pues éste, en su condición de ente finito, descubre en él y más allá de él un sentido infinito (indecible). La *Palabra* no está perdida ni gastada, es en y por el silencio “la Palabra sin palabra, la Palabra dentro del mundo y para el mundo”.²¹

²⁰ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 635: “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación que no se produce es, quizá, el hecho estético”.

²¹ T. S. Eliot, “Miércoles de ceniza”, en *Poesía reunida 1909/1962*, traducción de J. M. Valverde, Madrid, Alianza Editorial, 1978, p. 114.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Borges

Borges, Jorge Luis, *El libro de arena*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

—————, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

—————, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

Bibliografía acerca de Borges

Massuh, Gabriela, *Borges: Una estética del silencio*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1980.

Rest, Jaime, *El laberinto del Universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1976.

Sucre, Guillermo, *Borges el poeta*, Caracas, Monte Ávila, 1967.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Steiner, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, traducción de M. Ultorio, Barcelona, Gedisa, 1982.

—————, *Presencias reales*, traducción de J. G. López Guix, Barcelona, Destino, 1991.

Sontag, Susan, *Estilos radicales*, traducción de E. Goligorsky, Buenos Aires, Taurus, 1997.

Levinas, Emmanuel, *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, traducción de J. L. Pardo Torío, Valencia, Pre-textos, 1993.