

DECIR LO INDECIBLE. LA IMAGINACIÓN COMO ÚLTIMO RECURSO¹

Juan Manuel Ramírez Rave
Universidad Tecnológica de Pereira (Colombia)
rave@utp.edu.co

Recibido: 14/08/2020 - **Aprobado:** 09/10/2020

DOI: doi.org/10.17533/udea.lyl.n79a26

Resumen: Este artículo plantea antecedentes de la estética del silencio como necesidad del ser humano de decir lo indecible y atestiguar las limitaciones e insuficiencias del lenguaje. Primero, rastrea la herrumbre de los signos como marca del escritor al que le faltan o no le alcanzan las palabras. Luego, plantea la crisis del lenguaje como fenómeno en el que la imagen del mundo ya no se puede aprehender solo a través del código lingüístico. Como conclusión, se concibe a la sociedad contemporánea como una «tribu» enmudecida y ensordecida que tiene a la imaginación como último recurso para poder decir lo indecible.

Palabras clave: silencio; estética; poética; indecible; inefable.

SAY THE UNSPEAKABLE. IMAGINATION AS A LAST RESOURCE

Abstract: This article presents antecedents of the aesthetics of silence as a human need to say the unspeakable and testify to the limitations and the insufficiency of language. First, it traces the rust of signs as the mark of a writer who lacks words, or whose words are insufficient. Then, it states the crisis of language as a phenomenon in which the image of the world cannot be grasped through the linguistic code. As a conclusion, contemporary society is conceived as a muted and deaf tribe for whom the imagination is the last resource to say the unspeakable.

Keywords: silence; aesthetics; poetics; unspeakable; ineffable.

1. El artículo hace parte del proyecto titulado *Decir lo indecible. Poéticas del silencio en la narrativa breve de Felisberto Hernández, Efrén Hernández y Francisco Tario*, el cual se presentó como requisito para optar al título de Doctor en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira (Colombia). Proyecto aprobado en la Convocatoria para financiar proyectos de grado de estudiantes de posgrado año 2016 de la VIIE de la UTP.

1. A manera de introducción

En un célebre soneto de Francesco Petrarca (2004), el poeta se enfrenta al imposible reto de cantar en versos la belleza de su amada. Intenta hacerlo pero fracasa, siente que las palabras solo pueden silenciar su belleza en rima, dado que «no es obra que su lima pulir pueda» (p. 169). El poeta insiste sin obtener un resultado que lo convenza. Al final, queda la insatisfacción porque «la pluma y la mano y la cabeza / vencidas fueron al primer asalto» (p. 169). En el soneto xx del *Cancionero* se plantea la ambivalencia hacia el lenguaje. En otras palabras, quien escribe debe afrontar los bordes del lenguaje, el silencio. ¿Por qué razón? Quizá porque las palabras «están más allá, siempre más allá, deshechas apenas las roza» (Paz, 2013, p. 177).

El soneto xx se inscribe en una rica tradición que hunde sus raíces en la necesidad humana de nombrar una realidad desconocida, hacerla parte suya. En este sentido, el poeta moderno no es la única figura desgarrada con el consecuente resultado de una creación habitada por esta tensión. Esta marca se puede extender a la condición humana en general, porque la palabra y el silencio son el mismo hombre. El ser humano está hecho de palabras y silencios. No obstante, son los artistas quienes con mayor frecuencia han asumido el reto de «decir lo indecible», por lo que han padecido el fracaso mil veces, dejando testimonio en el papel de la gran confianza que los lectores depositan en la palabra, al tiempo que se ven devastados por su insuficiencia, todo lo cual desemboca en la angustia que se produce ante los límites del lenguaje.

Retomando: Petrarca es un referente más que memorable en la historia de esta angustia compartida por un sinnúmero de artistas. La poesía constituye un capítulo fundamental de dicha historia, por cuanto en palabras de Ramón Xirau (1993) «muestra, en sus experiencias más álgidas, que en buena parte se ha perdido la palabra y, al mismo tiempo, que la poesía es una de las rutas para encontrar la palabra perdida» (p. 147). Lo mismo ocurre con la narrativa. No podría excluirse, pues dicha experiencia se ha hecho aún más presente en la reciente tradición literaria de Occidente, con mayor énfasis a partir de las primeras décadas del siglo xx.

2. La herrumbre de los signos

Las palabras convertidas en signos mueren. Endurecidas por el concepto, se petrifican: se concentran en el «decir», no en «mostrar»². Esto sucede porque el hombre necesita aclarar el mundo, pero en su «noble» empeño termina cristalizando las palabras al volverlas meros signos que, según Jaspers (1995), «representan la magnitud mínima del lenguaje» (p. 118). La voluntad del entendimiento por definir y aclarar «tiende a transformar las palabras ambiguas llenas de contenido en signos fijos e insignificantes» (p. 118). Estos son, de acuerdo con Jaspers, «la expresión unívoca y definitiva de un concepto. De ahí que el entendimiento los prefiera a las ambiguas palabras fluctuantes» (p. 118).

2. Joan-Carles Mèlich (2010), en su obra *Ética de la compasión*, presenta lo que a su juicio podría ser la diferencia entre el «decir» (*sagen*) y el «mostrar» (*zeigen*) en el *Tractatus* de Wittgenstein, así: el primero se relaciona con aquello que puede ser pensado y dicho con sentido lógico, y el segundo se refiere a lo que se puede mostrar, mas no decir (*lo místico*).

Condición ambigua la del sujeto que debe vivir entre el silencio y el empalabramiento³, entre el límite del signo —su función metódicamente tiranizadora y el carácter «insustituible y esencialmente intraducible de la palabra. Auténtico misterio» (Jaspers, 1995, pp. 119-120). Por ello el mundo cae rendido ante el grito fantasmagórico de una *lingua franca* que busca homogeneizar; acechada por una lengua concreta, la humanidad pierde la capacidad de escuchar el susurro del lenguaje. «Nuestra lengua vernácula habita tópicos prefabricados» (Steiner, 2016, p. 208). Pierde la palabra, gana el reducido signo; el imperio de un lenguaje económico, lógico, ¿inhumano?; se impone hasta convertirse en expresión única y reductiva.

En su discurso inaugural para tomar posesión de la presidencia del Ateneo Barcelonés, en 1903, el poeta catalán Joan Maragall (1914) denunció la pérdida de sacralidad de la palabra y el desprecio del hombre por el «poeta pequeño o grande que hay en cada uno de nosotros» (p. 11). En *Elogio de la palabra*, se anticipa a Barthes, Steiner, Sontag, entre otros, al denunciar la inflación de la palabra. Su propuesta consiste en hacer notar que, por lo general, los seres humanos «hablamos interminablemente sin inspiración, sin luz» (p. 11). Por consiguiente, «nuestras palabras fluyen insignificantes y fatigosas, como planta que se disipa en hojas innumerables ignorando la maravilla de las flores que estaban en su seno inexpresadas» (p. 11).

Desdichado el hombre, según Maragall (1914), que con un grano de inspiración sagrada quiere levantar el edificio de su razón vanidosa con palabras que sobrenadan muertas en la superficie de las cosas. Igual de desdichado que el descrito por Rilke (1999), que quiere abarcar el mundo con sus simples manos. Con sus fugaces y terrestres manos, tratando de decir lo indecible cuando vive aquí el tiempo de lo decible, su patria. Henchido el discurso, termina por aniquilar la palabra que podría ayudar a esclarecer el mundo. Todo queda envuelto en un «enjambre de palabras sin vida que ofuscaron aquella divina luz, sepultándola otra vez en la confusión y en las tinieblas» (Maragall, 1914, p. 13).

¿Qué hacer ante tal incertidumbre? ¿Se trata de una *pérdida absoluta*? La opción que da el poeta catalán a principio del siglo xx es escuchar el canto que entrañan las palabras, aquellas palabras auténticas que nacen en la rítmica palpitación del universo (p. 16). Se debe escuchar al pueblo «inocente» que sabe decirlas, pero también escuchar al poeta que puede decirlas «con otra inocencia más intensa y mayor canto: con luz más reveladora» (p. 16). O como advierte Rilke (1999):

Quizá estemos aquí solo para decir: casa, puente,
manantial, puerta, cántaro, árbol frutal, ventana,
todo lo más: columna, torre... pero para decir, compréndelo,
ay, para decirlo así como las cosas mismas en su intimidad
nunca creyeron ser (p. 97).

3. En una revisión que se hace al pensamiento antropológico de Lluís Duch, Joan-Carles Mèlich (2011) plantea que «El *empalabramiento del mundo* está íntimamente relacionado, pues, con el *trabajo con el símbolo*. De hecho, podría decirse que, en definitiva, *es el símbolo el que posibilita que el mundo pueda ser empalabrado*. A veces —en Duch no puede olvidarse que la ambigüedad desempeña un papel fundamental— hay símbolos que salvan, y a veces los hay que matan. A diferencia del *signo*, caracterizado por su *univocidad* (porque el signo significa lo que significa y nada *más* que lo que significa), el símbolo es *equivoco*, el símbolo siempre significa más. Mientras que el signo apunta al *significado*, el símbolo se refiere al *sentido*» (pp. 15-16).

Tal vez se deban «lavar a fondo» las viejas palabras antes de pretender usarlas. O tal vez se deba aprender otra lengua, desaprender la aprendida, para comprender al otro «allí donde empieza a palpar la vida de lo hondo» (Maragall, 1914, p. 17), porque, lo dice Maragall, antes de la crisis general del lenguaje que fue producto de las Grandes Guerras: «cada tierra comunica a las más sustanciales palabras de sus hombres un sentido sutil que no hay diccionario que lo explique ni gramática que lo enseñe» (p. 17).

Tres años antes del *Elogio de la palabra* de Maragall, Hugo von Hofmannsthal había escrito *Carta de Lord Chandos*, epístola en la que un joven que se había dedicado a la poesía declara la renuncia total a la actividad literaria y que, en palabras de Enrique Vila-Matas (2015),

sintetiza lo esencial de la crisis de la expresión literaria que afectó a la generación del fin del siglo XIX vienés y habla de una crisis de confianza en la naturaleza básica de la expresión literaria y de la comunicación humana, del lenguaje entendido como universal, sin distinción particular de lenguas (p. 101).

Para Lord Chandos la universalidad del concepto produce significados unívocos y claros, lo que hace que se pierda «la epifanía irreplicable de la palabra» (Magris, 2008, p. 48). Dos importantes aspectos se pueden evidenciar en este analizado texto dirigido al filósofo Francis Bacon. En primer lugar, Lord Chandos se encarga de hacer evidente su malestar frente a la falta de palabras cuando intenta describir el mundo. En segundo, exalta las virtudes de este desbordamiento de la experiencia que no puede ser atrapado la palabra, verbal o escrita, en la medida que se siente invadido por una riqueza y profundidad que antes no había experimentado.

En síntesis, Lord Chandos reniega de la palabra, aun siendo consciente de que debe usarla. Su silencio, en lugar de ser oclusivo⁴ (de acallamiento o renuncia), se acerca a lo epifánico, y si no es una revelación, al menos podría ser una suerte de transición en la que se tiene la «esperanza de encontrar una nueva expresión» (Moreno Márquez, 2016, p. 35). Lord Chandos no quiere renunciar a decir; su malestar lo conduce al abandono, a la aniquilación del lenguaje que produce su dolor y lo acerca a un abismo insalvable en el que ya no distingue ni sus propias palabras en su obra.

Los conceptos terrenales se le escapan, sus pensamientos pasan raudos al vacío, por lo que, según confiesa, pierde «por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre ninguna cosa» (Hofmannsthal, 2008, p. 17). En palabras de Vila-Matas (2015) sobre la *Carta de Lord Chandos*, «se nos dice que el infinito conjunto cósmico del que formamos parte no puede ser descrito con palabras y por lo tanto la escritura es un pequeño equívoco sin importancia, tan pequeño que nos hace casi mudos» (p. 35). En consecuencia, ¿cómo tejer un tema, profundo o general, si las palabras «se deshacen en la boca»? No se puede. La tribulación aumenta, se extiende, dice el autor, «como herrumbre que corroe todo lo que tiene alrededor» (p. 18). La *herrumbre de los signos*, para Magris (2008) es, pues, un hongo que crece, y se extiende en las palabras y las cosas del poeta hasta que se ve obligado a abandonarlas: (p. 19). Fragmentado el ser humano, fragmentado el mundo, fragmentado el lenguaje.

¿Pérdida absoluta?

4. En *El silencio primordial*, Santiago Kovadloff (1993) resalta dos tipos de silencio que se oponen. Por un lado, para el autor, el silencio de la oclusión «puede nombrar algo de cierto modo sólo a condición de que acalle algo, también de cierto modo» (p. 22); su virtud es el encubrimiento, silenciar. Por otro lado, el silencio de la epifanía es altivo, «sin rehusarnos su contacto, se resiste a dejarse encasillar por los recursos de nuestra lógica usual» (p. 23); es a su vez palpable e inasible, «tangibles y, sin embargo, informe» (p. 23). En conclusión, el silencio de la epifanía es revelación y el de la oclusión es encubrimiento.

Las palabras faltan, todas parecen demasiado pobres. No obstante, Lord Chandos las busca y su actitud no es de absoluta renuncia. Insiste, busca comunicar la experiencia de su existencia trivial e irreflexiva, pero no logra ni siquiera explicar a grandes rasgos en qué consisten algunos buenos momentos de su vida. ¿Por qué? Porque las palabras le vuelven a faltar; confiesa que «es algo completamente *innominado* y tal vez apenas *nominable* lo que se anuncia en tales momentos llenando como un recipiente cualquier aparición de mi entorno cotidiano con un caudal desbordante de vida superior» [las cursivas son del autor] (Hofmannsthal, 2008, p. 21).

La herrumbre se extiende y corroe, al punto de que el acallamiento parece llegar, producto de la falta de palabras:

Pero cuando me abandona este extraño embelesamiento, no sé decir nada sobre ello; y entonces no podría describir con palabras razonables en qué había consistido esa armonía que me invade a mí y al mundo entero ni cómo se me había hecho perceptible, del mismo modo que tampoco podría decir algo concreto sobre los movimientos internos de mis entrañas o los estancamientos de mi sangre (Hofmannsthal, 2008, p. 26).

Lo innombrable salta cuando Lord Chandos trata de expresar y apresar el mundo con palabras. El lenguaje bulle, para encaminar al poeta, no hacia un «fondo sin límites», sino «hacia sí mismo, al más profundo seno de la paz» (p. 30). Fracasa, pues, la palabra para que triunfe el silencio que muestra el porvenir de la palabra auténtica, la que permite que hablen las cosas mudas

[...] porque la lengua, en que tal vez me estaría dado no solo escribir sino también pensar, no es ni el latín, ni el inglés, ni el italiano, ni el español, sino una lengua de cuyas palabras no conozco ni una sola, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que quizá un día, en la tumba, rendiré cuentas ante un juez desconocido (2008, p. 31).

No es abandono del lenguaje, es la espera de una lengua *por-venir*. No es renuncia ni pérdida absoluta, es reacción-acción producto de un malestar del que surge una respuesta a la crisis. Acaso una esperanza. El malestar, su reconocimiento, su escritura, es ya el comienzo de la sanación. Se abre un umbral con la mirada maravillada, extrañada y a la vez poética que desvela las cosas más pequeñas⁵. Un mundo mudo que, insignificante para la mayoría y oculto para los que solo ven, adquiere voz y sentido.

Lord Chandos contempla y las cosas sencillas se le revelan; a continuación confiesa: «Una regadera, un rastrillo abandonado en el campo, un perro tumbado al sol, un cementerio humilde, un lisiado, una granja pequeña, todo eso puede convertirse en el recipiente de mi revelación» (Hofmannsthal, 2008, p. 21). La palabra busca recuperar el resplandor opacado desde el origen, recuperar «lo sencillo, eso que configurado de generación en generación / vive como algo nuestro junto a la mano y en la mirada» (Rilke, 1999, p. 99).

5. Muñoz Martínez (2006) plantea cuatro tipos de silencio en la obra de Heidegger. Uno de ellos se denomina «silencio poético», el cual se encuentra vinculado a la noción de creación artística con la que el pensador opera. En este orden de ideas, propuso que «el artista más que crear belleza lo que hace es desvelarla en su obra. El arte, entendido de esta manera, sería un modo de desvelamiento del ser en su modo trascendental de belleza y no un modo de creación de belleza tal y como es entendido en el sentido habitual» (p. 78). Es gracias al denominado «silencio poético» que el poeta logra hacer vivir a los lectores la presencia de las cosas. Una suerte de mirada pura ante las cosas que produce que, en el habla del poeta, las cosas mismas vengan a las palabras en «“una presencia resguardada en la ausencia”, presencia de las palabras que resguardan la ausencia presente de lo aludido sin nombrarlo» (p. 79).

Al parecer, la enfermedad del lenguaje que padece Lord Chandos mejora cuando se da el salto del «ver» al «mirar» (Vásquez Rodríguez, 2004), y percibe, como décadas después lo hará el poeta Chang Soo Ko, que todas las cosas tienen ojos y oídos. Es decir, se convierte en un mirador que «revela lo que el mirón apenas reconoce» (p. 33). Por ese camino el poeta coreano logra invertir lo presupuesto por Steiner (2016) en *La poesía del pensamiento*, cuando dice que «las relaciones comunes y corrientes del lenguaje con los fenómenos, con nuestro contexto cotidiano, se han vuelto casi infantiles» (p. 208).

Por el contrario, lo cotidiano, las cosas apenas reconocibles por la visión superficial, por el limitado oído y por la precariedad de las relaciones humanas contemporáneas, alcanza la magnitud de la palabra que se revela —y se rebela— desde y gracias al silencio. Este le permite superar

la incapacidad de la palabra para expresar el sentido completo de algo, ya que la totalidad del sentido queda retenida en el silencio que da origen a la palabra. Solo en el silencio se encuentra la totalidad del sentido de las cosas (Muñoz Martínez, 2006, pp. 58-59).

Lord Chandos, el que mira, el que convierte y transforma lo inmediato, asume la distancia entre el mundo y la palabra que lo nombra, pero con la esperanza de recuperar el valor perdido del lenguaje:

Cada uno de esos objetos, y los otros mil similares sobre los que suele vagar un ojo con natural indiferencia, puede de pronto adoptar para mí en cualquier momento, que de ningún modo soy capaz de provocar, una singularidad sublime y conmovedora; *para expresarla todas las palabras me parecen demasiado pobres*. Es más, también puede ser la idea determinada de un objeto ausente, a la que se depara la increíble opción de ser llenada hasta el borde con aquel caudal de sentimiento divino que crece suave y súbitamente (Hofmannsthal, 2008, p. 22).

Para apresar el contingente mundo, todas las palabras «parecen demasiado pobres». No obstante, en la carta ficticia de Hofmannsthal —que puede considerarse «uno de los primeros y más conspicuos ejemplos de la denominada crisis de la conciencia lingüística finisecular» (Cairol, 2008, p. 372)—, el lenguaje y la palabra están lejos de la indigencia. La pobreza de la que habla se acerca más a la humildad, a la misma fragilidad de la que surge. La cortedad del lenguaje, en buenas manos —si se permite la expresión—, se convierte en virtud, en revelación de la palabra merecida y pura propuesta por Rilke (1999): «Es verdad que tampoco el caminante trae el valle / desde la ladera de la montaña un puñado de tierra a todos indecible, / pero sí una palabra merecida, pura: la genciana amarilla / y azul» (p. 97).

Paradójicamente, dijo Valente (1994) que «lo indecible busca el decir» (p. 66). En este orden de ideas, pensar que Hofmannsthal anunció exclusivamente la ruina del lenguaje es obviar una de las mayores virtudes de su propuesta y, por qué no, de buena parte de la literatura que lo precede: decir lo indecible. Pensar esto sería no reconocer que, por ejemplo, para Valente el tópico de la infabilidad se puede convertir en tópico de la eficacia radical del decir. En Lord Chandos se encuentra la posibilidad y la esperanza de decir aquello que no se puede decir:

En efecto, la cortedad del decir, la sobrecarga de sentido del significante es lo que hace, por virtud de éste, que quede en él alojado lo indecible o lo no explícitamente dicho. Y es ese resto acumulado de estratos de sentido el que la palabra poética recorre o asume en un acto de creación o de memoria (Valente, 1994, p. 67).

Por esta razón, Valente formuló de manera inversa lo que escribió Juan Ramón Jiménez: «el poeta, en puridad, no debiera escribir, puesto que su mundo, lo inefable, le condena al silencio» (como se citó en Valente, 1994, p. 69). Por el contrario, el poeta que busca decir lo indecible mantiene la esperanza de una nueva expresión, porque el silencio abre, no cierra; porque no puede ser condena, sino vocación, virtud. Sufre lo indecible el poeta, pero no huye; se enfrenta al límite, al deseo y, por tanto, debe escribir, tiene que hacerlo. Dice Valente, en contravía del gran Juan Ramón Jiménez, «El poeta, en puridad, solo puede escribir, puesto que su mundo, lo inefable, le condena a la palabra» (p. 69).

En el continente americano, dos autores pueden servir de referencia al respecto: Felisberto Hernández y Josefina Vicens. En *Fulano de tal* (1925), más que «decir lo que sabe que no podrá decir» (Hernández, 2010, p. 15), el propósito del narrador va más allá. El mismo título del texto, «Prólogo de un libro que nunca pude empezar», deja entrever una intención o, al menos, un vacío o imposibilidad. Esto permitiría proponer que Hernández, a la corta edad de 23 años, ya era consciente de las dificultades que entraña la literatura y de las limitaciones que el lenguaje como herramienta de trabajo le traería; tanto así, que el solo hecho de procurar decir algo sobre alguien ya representa un significativo «dolor»:

Pienso decir algo de alguien. Sé desde ya que todo esto será como darme dos inyecciones de distinto dolor: el dolor de no haber podido decir cuánto [*sic*] me propuse y el dolor de haber podido decir algo de lo que me propuse. Pero el que se propone decir lo que sabe que no podrá decir, es noble, y el que se propone decir cómo es María Isabel hasta dar la medida de la inteligencia, sabe que no podrá decir no más que un poco de cómo es ella. Yo emprendí esta tarea sin esperanza, por ser María Isabel lo que desproporcionadamente admiro sobre todas las casualidades maravillosas de la naturaleza (p. 15).

En contraste, el personaje de *El libro vacío* (1958) de la mexicana Josefina Vicens quiere encontrar una primera frase, fuerte, precisa e impresionante, que le permita llegar a una segunda, y luego a una tercera. Mientras esto sucede, escribe en un cuaderno su vida anodina, la cotidiana existencia de hombre común; es decir, deja caer todo lo que piensa, sin alíño y sin orden, con la esperanza de pasar a un segundo cuaderno el texto definitivo. No obstante, para José García todo parece inservible; por esa razón, el cuaderno número dos permanece vacío. La historia construida alrededor del personaje de Vicens presenta similitudes con la vida de Joseph Joubert — escritor recogido en la nota 18 de *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas, un libro sobre escritores reales y ficcionales que han dejado de escribir—, quien «nunca escribió un libro. Sólo se preparó para escribir uno, buscando decididamente las condiciones justas que le permitieran escribirlo» (Vila-Matas, 2015, p. 58).

José lucha contra la página en blanco, contra su imaginación, contra el paso de los días; lucha con su penosa existencia, pero su mayor lucha es contra la obsesión de culminar una obra que sea digna de ser leída. No quiere defraudar al otro, pero es conecedor de su situación desdichada por querer ir en busca de la palabra. Esta misma situación, la advertiría años después Susan Sontag (1985), en la que se encuentran las artes en la contemporaneidad como producto de la naturaleza dual del lenguaje; es decir, por su condición abstracta y su «degradación en la historia». José sabe, al igual que Sontag (1985), que el lenguaje es el más impuro, el más contaminado, «el más agotado de todos los materiales que componen el arte» (p. 23). A propósito, el narrador dice:

Mi hijo, claro, cree que cada nuevo renglón es un adelanto. No puedo decirle que cada nueva palabra es un machacante retroceso a la primera y que ésta es tan intrascendente e insegura como la última. Que ninguna tiene un sentido importante que la justifique y que todas juntas, las que ya están escritas y las que faltan por escribir, serán únicamente el burdo contorno de un hueco, de un vacío esencial (Vicens, 2013, p. 53).

El testimonio del personaje es claro: cada vez que se sienta frente a sus cuadernos vive la experiencia de los límites del lenguaje, porque las palabras no son más que el burdo contorno de un vacío esencial. Un absoluto arrepentimiento, cada página escrita es la marca del fracaso. Este personaje es un digno representante de aquella sentencia inolvidable de Juan Ramón Jiménez (1990): «mi mejor obra es mi constante arrepentimiento de mi Obra» (p. 185). En conclusión, José debe someterse a una vida de inconmensurable lucha de sus voes por decir aquello que se resiste a ser dicho; su necesidad incesante de escribir así se lo exige:

Yo quisiera, naturalmente, darle la razón al que opina que no debo escribir. Y se la daría si lo dijera con lo único que eso puede decirse: con el silencio. Pero como quiere hacerlo oír, cae en el procedimiento del otro, solo que sin su humildad. Entonces es el otro al que me acerco, conmovido, porque comprendo que por lo menos usa su voz para decir lo que no sabe hacer, no para decir que no lo dice porque no sabe (Vicens, 2013, p. 51).

El libro vacío es un claro ejemplo de aquello planteado por Calvino (2010) a propósito de Francis Ponge: «la obra verdadera consiste no en su forma definitiva sino en la serie de aproximaciones para alcanzarla» (p. 84). Contrasta lo anterior con su planteamiento sobre la exactitud como una suerte de antídoto —por no llamarlo cura— para aquello que él llama «epidemia pestilencial que azota a la humanidad en la facultad que más la caracteriza, es decir, el uso de la palabra» (p. 68). Para esta peste del lenguaje que azota a la literatura, receta exactitud como un valor para contrarrestar el uso del lenguaje de manera aproximativa, casual y negligente. Recomienda que «la literatura (y quizá solo la literatura) pueda crear anticuerpos que contrarresten la expansión de la peste del lenguaje» (p. 68).

No obstante, el escritor italiano reconoce que su propuesta oscila entre la exactitud y la indeterminación. A pesar de que su intención sea exponer su «fidelidad a la idea de límite, de medida» (p. 77), no se puede sustraer de la idea que evoca la contraria: «aquella de lo que no tiene fin» (p. 77). He ahí la dificultad, confiesa, no de contar cómo ha escrito lo que ha escrito, sino aquello que ha quedado en sus márgenes, sin escribir; al respecto, dice:

A veces trato de concentrarme en el cuento que quisiera escribir y veo que lo que me interesa es otra cosa, es decir, no algo preciso sino todo lo que queda excluido de lo que debería escribir; la relación entre ese argumento determinado y todas sus variantes y alternativas posibles, todos los acontecimientos que el tiempo y el espacio pueden contener. Es una obsesión devoradora, destructora, que basta para paralizarme (pp. 78-79).

Relación entre lo indeterminado y lo exacto (determinado). Tensión entre lo empalabrado y aquello que queda excluido. Tal vez sea la incapacidad propia del lenguaje para poder reproducir con fidelidad la experiencia, es decir, la imposibilidad de alojar en el seno de la palabra la abundancia y esplendor del mundo. En su búsqueda del valor de la exactitud, Calvino reconoce al mismo tiempo, dado los límites del material con el que trabaja, el valor de la inexactitud. La importancia de lo que no puede ser expresado, que al mismo tiempo se halla contenido

en lo expresado: «Por eso para mí el uso justo del lenguaje es el que permite acercarse a las cosas (presentes o ausentes) con discreción y atención y cautela, con el respeto hacia aquello que las cosas (presentes o ausentes) comunican sin palabras» (p. 85).

3. Crisis del lenguaje: la palabra decadente

Para Steiner, el mundo de las palabras se encoge. Por tanto, la imagen del mundo ya no se puede aprehender solo por medio del código lingüístico. Es probable que esto se deba al trauma que produce la Gran Guerra, que aumenta⁶ la desconfianza hacia el lenguaje. Las preguntas respecto a este se convierten en un motor creativo y en un estado de incertidumbre. Los lenguajes ya no ayudan a conocer, comprender y, menos aún, a expresar la realidad social que se desborda en los múltiples rostros de la barbarie. Al tiempo que crece el impacto emocional de la guerra, aumenta la implicación de la noción de silencio en las expresiones culturales.

La carta de 1902 de Hofmannsthal y el discurso de Maragall de 1903 se anticipan al período de decadencia de la palabra, producido por la deshumanización del lenguaje en Europa y Rusia durante la Gran Guerra. Entre 1914 y 1945, en la medida que el hombre desciende y se aproxima a la bestialidad —la Shoá y el infierno del Gulag son ejemplo de esto—, más se aleja de la posibilidad de articular inteligiblemente lo que allí sucede. Tal como lo advierte Steiner (2016), «ni los relatos documentales ni la ficción, ni la poesía, con la excepción de Celan, ni los análisis histórico-sociales han sido dotados de poder para comunicar la esencia de lo inhumano. De lo que es inefable en estricto sentido» (p. 209).

En 1904, Giovanni Pascoli (1855-1912) escribe un largo poema titulado «L'ultimo viaggio», reunido en el libro *Poemi conviviali*. En este, parece anticiparse a la crisis en la que van a sumirse algunos escritores cuando sienten que la palabra ha naufragado. En el segmento xxiii, titulado «Il vero» —uno de los veinticuatro segmentos menores en los que se divide la obra (es decir, tantos como cantos tiene la *Odisea* homérica)—, Pascoli presenta el naufragio de Ulises ante la isla de las sirenas. Se encuentra con dos silenciosas (¿silenciadas?) sirenas de mirada fija. Es el héroe, como bien lo recuerda este poeta, quien ahora las interroga, anhelando escuchar su voz, y preguntando por sí mismo:

6. El motivo del brillo engañoso de las palabras se puede rastrear a partir de la desconfianza platónica que ya se encuentra presente en el *Fedro*. Para una mayor ilustración de la presencia de este motivo en la obra platónica, se puede consultar la obra de Ramón Pérez Parejo titulada *Metapoética y crítica del lenguaje: de la generación de los 50 a los novisimos*, publicada en el 2002 por la Universidad de Extremadura.

Sirene, io sono ancora quel mortale
 che v'ascoltò, ma non poté sostare.
 E la corrente tacita e soave
 più sempre avanti sospingea la nave.
 E il vecchio vide che le due Sirene,
 le ciglia alzate su le due pupille,
 avanti sé miravano, nel sole
 fisse, od in lui, nella sua nave nera.
 E su la calma immobile del mare,
 alta e sicura egli inalzò la voce.
 Son io! Son io, che torno per sapere!⁷ (Pascoli, 1905, pp. 91-92).

Ulises es quien se ata de pies para contener su deseo. Es quien extermina la voz primigenia de las sirenas al no escuchar su silencio. En el poema de Pascoli, el héroe muere de manera distinta a la profetizada por Tiresias en el Hades. El héroe concluye su existencia tratando de interrogar a las petrificadas sirenas, quiere que por lo menos lo reconozcan; desea que lo escuchen, pero estas solo le devuelven más silencio. El constante navegar y trasegar no lo traen más sabio de vuelta a ellas. Su mayor fracaso es no saber quién es, no conocer una sola verdad: «Ma dite un vero, un solo a me, tra il tutto, / prima ch'io muoia, a ciò ch'io sia vissuto!»⁸ (p. 92). El héroe, cuyo afán de saber y explorar el mundo no conocido le confiere fama, termina tratando de interrogar dos altas esfinges mudas.

Son io! Son io, che torno per sapere!
 Ché molto io vidi, come voi vedete
 me. Sì; ma tutto ch'io guardai nel mondo,
 mi riguardò; mi domandò: Chi sono?⁹ (p. 92).

Fracasa Ulises cuando quiere repetir el antiguo itinerario marino, deseoso de escuchar el canto de las sirenas, el mismo canto que él ayudó a petrificar, porque huyó, porque no logró detenerse: «Sirene, io sono ancora quel mortale / che v'ascoltò, ma non poté sostare» (p. 91). Desea un segundo encuentro, como dice Carlos García Gual (2014), para verlas y escuchar su «dulce y misteriosa voz sin escapar apresurado de ellas. Va a interrogarlas para saber la verdad sobre sí mismo, ansioso de conocerse al fin. Mas las sirenas no hablan. Silenciosas atisban, como esfinges mudas, su naufragio y muerte» (p. 167).

En el segmento xxxiv titulado «Calypso», el cadáver del héroe, tras nueve días y noches sobre las olas, llega a la isla de la diosa que le ofreció otrora la inmortalidad, quien lo toma en sus brazos, lo envuelve en sus cabellos y, finalmente, llora sobre el cuerpo del fugaz Ulises. Él, una vez, solo una. Una vez y nada más. La imagen es hermosa: Calipso recupera el cadáver del héroe que, arrastrado por la *la corrente tacita*, yace envuelto en el silencio de las sirenas.

7. Los versos aquí referenciados son traducidos en *Sirenas. Seducciones y metamorfosis* (2014) por Carlos García Gual de la siguiente forma: «¡Sirenas, yo soy aún aquel mortal / que os escuchó, pero no pudo detenerse!» Y la corriente, silenciosa y suave, / siempre adelante impulsaba la nave. / Y el viejo vio que las dos sirenas/ las cejas alzadas sobre las dos pupilas, miraban / frente a sí, fijadas en el sol o en su oscura nave. / Y sobre la calma inmóvil del mar, / alta y segura alzó él la voz: «¡Soy yo, soy yo, que vuelvo para saber!» (Pascoli, como se citó en García Gual, 2014, pp. 166-167).

8. «¡Decid una verdad, una sola para mí, entre el todo, / antes de que yo muera, de lo que yo he vivido!» (Pascoli, como se citó en García Gual, p. 166).

9. «¡Soy yo, soy yo, que vuelvo para saber! / Cuán mucho he visto, como vosotras me veis. / Sí, pero todo lo que yo vi en el mundo, / me devolvió la mirada y preguntó: «¿Quién soy?»» (p. 167).

4. Entre la tribu enmudecida o la tribu ensordecida

En este orden de ideas, la pregunta que hace Walter Benjamin (2009) en 1936 es crucial: «¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos» (p. 34). El narrador enmudece. La barbarie de la guerra se metamorfosea: tinta roja y negra. La imprenta arroja pruebas de lo inhumano, según Benjamin, pero no experiencias que se transmiten de boca en boca.

¿Qué palabras se deben usar para transmitir las experiencias de la Guerra? ¿Las palabras de una «tribu» enmudecida? El lenguaje, ya de por sí fracturado, entra en crisis. Rota la palabra, no logra comunicar la hondura y el hedor de una experiencia que no consigue aflorar plenamente en las bocas. Luego de que las personas regresan de la guerra, el lenguaje retorna afectado, gastado, deteriorado, más disminuido que antes. A propósito, declaró Henry James (1915) en *The New York Times*: «La guerra ha agotado las palabras, estas se han debilitado, se han deteriorado» (s. p.)¹⁰. De tal suerte que la narración agoniza con el artesano de la comunicación: el narrador. La narración no propone

[...] transmitir, como lo haría la información o el reportaje, el «puro» asunto en sí. Más bien lo sumerge en la vida del comunicante, para poder luego recuperarlo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro (Benjamin, 2009, p. 40).

Por tanto, la huella que es imborrable en quien ha padecido los horrores de la guerra es apenas una marca superficial en aquellos que tan solo han oído de ella.

Las palabras no logran penetrar en lo más profundo de la experiencia. Hay un lugar que no logra ser expresado y recuerda a los lectores la pérdida de la capacidad de «empalabramiento» del mundo, porque hay una desproporción entre la «experiencia» y el «relato» (Mèlich, 2001). El lenguaje, propone Le Breton (2006), no posee las palabras adecuadas para dar testimonio de la Shoá,

[...] pues se ve proyectado a los límites más lejanos de lo pensable. Se necesitarían unas palabras portadoras de todo el horror del mundo, que tuvieran tal virulencia expresiva que no dejasen a nadie indiferente. Hasta las palabras más duras no alcanzan esos límites, expresan una realidad a la medida del hombre, en los confines de su entendimiento. Cuando lo que hace falta es ir más allá, despojarse de toda ilusión, desprenderse de toda razón, y romper el lenguaje para abrirlo a unos significados terribles y nuevos (p. 83).

Por su parte, Semprún (1997) hizo referencia al fracaso del lenguaje. El infranqueable obstáculo que supone buscar las palabras precisas para dar cuenta de lo vivido. ¿Se puede o se podrá contar

[...] lo del humo del crematorio, el olor a carne quemada sobre Ettersberg, las listas interminables bajo la nieve, los trabajos mortíferos, el agotamiento de la vida, la esperanza inagotable, el salvajismo del animal humano, la grandeza del hombre, la desnudez fraterna y devastada de la mirada de los compañeros? (p. 25).

¿Cómo contarlo? Reinventando el lenguaje, descubriendo el modo y la manera de manifestar «lo invivable». Imaginar para poder decir algo. Esa es la respuesta a la pregunta de cómo hablar de una realidad que sobrepasa la imaginación (Mèlich, 2001). A propósito, Antelme (1999) indicó lo siguiente en *L'espèce humaine*:

10. Traducción propia. El fragmento original es el siguiente: «The war has used up words; they have weakened, they have deteriorated.»

Pero recién volvíamos, traíamos con nosotros nuestra memoria, nuestra experiencia viva aún y sentíamos el deseo frenético de decirlo tal cual era. Y, sin embargo, ya desde los primeros días, nos parecía imposible colmar la distancia que íbamos descubriendo entre el lenguaje del que disponíamos y esa experiencia que seguíamos viviendo casi todos, en nuestros cuerpos. [...] Esa desproporción entre la experiencia que habíamos vivido y el relato que era posible hacer a partir de ella se confirmó definitivamente más adelante. Estábamos efectivamente frente a una de esas realidades de las que se dice que sobrepasan la imaginación. Quedaba claro entonces que solo por elección, es decir una vez más, gracias a la imaginación, podríamos intentar decir algo (p. 9).

La imaginación como último recurso para poder decir lo indecible, para intentar empalabrar lo inimaginable e incalificable por el lenguaje. Decir lo indecible para transmitir la herencia, para enseñar a escuchar al otro y sobre lo otro. Enseñar a escuchar el silencio de la víctima que no puede hablar, que no puede decir nada; sin embargo, su grito puede mostrarse en el silencio. Esa es la herencia de Auschwitz —la herencia de todos los holocaustos—. «Hay que aprender a escuchar al *musulmán*, al hundido, al que tiene “la palabra silenciada”, “la palabra arrancada al silencio”» (Mèlich, 2001, p. 27).

Aprender a escuchar supone dar un lugar a todo aquello que pasa desapercibido para la masa informe, pero también estar dispuestos a seguir el camino que se le abre al mundo.

Se podría pensar, pues, en una tipología de escritores. 1) Orfeo, el músico que no desea escuchar, el que rechaza el canto. Una negación absoluta del silencio. Ruido que convierte en roca al canto. 2) Ulises, el que se ata de pies y manos para contener su deseo. Extermina la voz primigenia porque no escucha el silencio. 3) Butes, el héroe discreto que se desata para seguir su deseo. El que sigue la estela de silencio que ha dejado la voz primigenia, el único que salta cuando las sirenas cantan.

El escritor *buteano*¹¹ reconoce, como Heidegger¹², «el papel creativo de la audición» (Steiner, 2016, p. 214). Tiene conocimiento «de las complejas artes del oído, que son obligatorias en todo ejercicio responsable (“que responde”) de recepción y dilucidación» (p. 214). Tenemos que aprender a escuchar —proponen Mèlich, Steiner y Heidegger— «las voces de lo no dicho, los profundos ritmos y connotaciones del pensamiento, de las concepciones poéticas antes de que se anquilosen en habla convencional y banal» (p. 214).

Butes se desata para seguir su deseo. Desea escuchar el enigmático canto de las sirenas, la voz primigenia: el silencio. No se trata de Ulises ni Orfeo; Butes es quien quiere encontrar la grieta que le permita mirar un mundo que difiera del que le fue heredado. Quiere acercarse a su origen acuático irrecuperable. Busca la apertura del

11. Se plantea una analogía a partir del encuentro que se da entre Butes (personaje menor de las Argonáuticas) y las sirenas. La relación se justifica en que Butes, en comparación con otros dos importantes héroes —Ulises y Orfeo— siendo el más frágil, es el único que desea escuchar y quien renuncia a la sociedad de los que hablan para ir en busca de la voz antigua de un pájaro con senos de mujer que lo llama para raptarlo y guiarlo al encuentro con la palabra perdida... aquella que se compone con el silencio. Es importante resaltar que la analogía, la posterior tipología de escritores y la denominación de escritores buteanos surgen, en un primer momento, del análisis de algunas obras de Pascal Quignard, entre las que se destacan *Butes* (2012) y *Pequeños tratados* (2016); y *La noche sexual* (2014).

12. Hay quienes advierten una contradicción en este punto: usar a Heidegger para destacar la importancia de la escucha o «el papel creativo de la audición» puede resultar un tanto conflictivo, ya que pocos párrafos atrás se reconoció la importancia de escuchar al silenciado en Auschwitz.

lenguaje: el habla, su habla, la palabra silenciosa; pero primero debe escuchar para ejercer el pensamiento¹³. Escuchar para intentar romper el lenguaje y así abrirlo a nuevos significados. Como Hölderlin, en quien, según lo advirtió Steiner (2016), «todavía se puede distinguir esa audición primitiva, ese oír algo que es “salvaje, oscuro, entretejido” en las fuentes de la palabra» (p. 214). Los escritores buteanos desean saber «lo que hace falta para conseguir esta palabra silenciosa» (Gadamer, 2004, p. 117); por eso se abren a la escucha de las sirenas; van tras su canto porque intuyen un llamado originario; es la voz del decir, del silencio, voz sin sonido; no obstante, voz.

Lo antes expuesto se puede contrastar con la respuesta que Carmen Pardo y Miguel Morey (2011) dan a la pregunta «¿dónde está el oído del que escribe?», en el «Postfacio: las voces del agua» a la obra *Butes*, de Pascal Quignard:

A veces la escritura ocupa el segundo tiempo de un movimiento binario en el que la escucha se entrega al primer tiempo. En ese tiempo anterior a la palabra inscrita, el oído se mece en un espacio sonoro que tensa la lengua y la mano que luego recorrerá el blanco espacio del papel. Antes de sentir la tensión en la lengua y la mano, se percibe en el oído (p. 88).

El oído del escritor es tentado para zambullirse en el agua de Butes. La escritura silenciosa, por tanto, es un salto en busca de un tiempo anterior a la palabra.

Por otro lado, Gadamer (2004) planteó que, en las sociedades actuales —cada vez más dominada por mecanismos anónimos—, la palabra ya no crea comunicación inmediata; por tanto, se hizo la siguiente pregunta: «¿Qué poder y qué posibilidades puede tener aún el arte de la palabra?» (p. 107). Ante este interrogante, el autor presenta varios caminos para responder a esta pregunta: primero, la palabra poética no se puede limitar a un mero indicador que aparta al individuo de sí mismo para llegar a otra parte; segundo, la palabra del poeta tendrá que ser distinta en esta coyuntura; tercero, la expectación que debe vivir el poeta para encontrar la palabra justa; cuarto, el llamado a los lectores para que afinen su oído y se dejen abordar por la palabra.

El último camino es la respuesta mejor acogida por el autor para la pregunta que da título al capítulo «¿Están enmudeciendo los poetas?». A propósito, dijo que: «La cuestión no es saber si los poetas enmudecen, sino si tenemos aún un oído lo suficientemente fino para oír» (Gadamer, 2004, p. 113). Parece que el problema es de escucha, porque el poeta susurra al oído del lector, pero este en muchos casos no se deja abordar, sumergido en una época de potenciación eléctrica de la voz. Cabe recordar que Felisberto Hernández se anticipa al tema en 1947 con su relato «Muebles El Canario», al ver con claridad el comercio de la palabra y al plantear las «fronteras ruidosas» que cada quien debe sortear en su día a día para escuchar al mundo y así poder encontrar la palabra

13. En este punto conviene hacer referencia al esclarecedor trabajo de Muñoz Martínez (2006), quien en el capítulo «La escucha del silencio en Heidegger» propone la escucha como un fenómeno fundamental que subyace a lo largo de toda la obra del autor de *De camino al habla*. Muñoz arguye que, para el pensador alemán, pensar no es otra cosa que escuchar al ser. Un fragmento que ayuda a comprender su propuesta dice: «La disposición a la escucha es la actitud inicial para ejercer el pensamiento, ya que el ser nos *habla* y la única manera de atender a este *habla* es ponernos a su escucha. La escucha es un tipo de ejercicio que aunque es activo —requiere la actuación consciente por parte del hombre—, a su vez es pasivo, no interviene en lo-que-escucha, sino que lo deja ser tal cual. El ser pues *habla*, pero habla desde el silencio, ya que el silencio es el marco originario de residencia del ser. Por lo tanto, hay que ponerse a la escucha del silencio» (p. 58).

silenciosa¹⁴.

Por otra parte, los escritores *buteanos* manifiestan una plena conciencia y escritura del silencio, porque son, entre otros aspectos, la expresión de un doble descontento: la falta de palabras y el hecho de tenerlas en exceso. Cada uno de ellos, a su modo, libra una batalla para poder decir lo que sabe que no podrá decir. Insisten en el poder y las posibilidades del arte de la palabra, tal como lo dejó dicho Rafael Cadenas (2000) en 1977: «La palabra no es el sitio del resplandor, pero insistimos, insistimos, nadie sabe por qué» (p. 209). Debe enfatizarse que ninguno opta por la mordaza que clausura toda posibilidad del decir —como lo hizo *Bartleby*, atrapado por el síndrome del silencio, de la escritura del *no*¹⁵—. Si existe algún tipo de renuncia, puede interpretarse en estos casos como una modalidad del decir, no como una abdicación o enmudecimiento perpetuo.

Al final, la gramática heredada por el escritor contemporáneo conserva los rastros tanto de la tribu enmudecida como de la tribu ensordecida. Este escritor ha heredado una gramática que lo excede al tiempo que lo limita. ¿Qué le queda? La palabra y el silencio. El silencio ontológico del que brota la palabra: aquel que, como estableció Lazo (2012), es un tipo de silencio sin razón lógica, uno que habita en el ser que se debate entre el todo y la nada; un silencio que no dice nada al mundo, pero que lo dice todo. La escritura se plantea, pues, como una forma del autor para silenciarse. Una escritura que descifra ese silencio ontológico que aguarda detrás de una puerta cerrada bajo llave, que escapa a toda capacidad lógica, racional —a toda gramática y sintaxis— pero al mismo tiempo descifra lo que apenas pasa bajo ella.

14. Expresión usada por Hans Georg-Gadamer (2004) al final del capítulo «¿Están enmudeciendo los poetas?» del libro *Poema y diálogo* (pp. 107-117).

15. Entre los casos bien conocidos y documentados de autores que deciden suspender su labor creativa, entregando sus palabras al absoluto silencio, están los siguientes: Arthur Rimbaud, J. D. Salinger, Jean Racine, Pepín Bello, Carmen Laforet, Juan Rulfo, Santiago Davobe, entre otros. Estos *bartlebys* son dignos representantes del denominado síndrome del silencio, de la escritura del *no* que, como salidos del cuento de Melville, prefieren no seguir escribiendo. La obra de Vila-Matas titulada *Bartleby y compañía* rastrea el amplio espectro del síndrome de Bartleby en la literatura: «la enfermedad, el mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizá precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre» (2016, p. 12). Steiner presentó en dos artículos algunos de los más sonados casos en la historia: «El abandono de la palabra» (1961) y «El silencio del poeta» (1966).

Referencias bibliográficas

1. Antelme, R. (1999). *La especie humana*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
2. Benjamin, W. (2009). El narrador. En *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos* (pp. 31-54). México: UNAM.
3. Cadenas, R. (2000). *Obra entera: Poesía y prosa (1958-1995)*. México: Fondo de Cultura Económica.
4. Cairol, E. (2008). Un jardín de estatuas sin ojos: el legado de la antigüedad en la Viena fin-de-siglo. En M. J. Castillo Pascual (Coord.), *Congreso Internacional «Imagines», La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales* (pp. 373-386). Logroño: Universidad de La Rioja.
5. Calvino, I. (2010). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
6. García Gual, C. (2014). *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*. Madrid: Turner Noema.
7. Gadamer, H. G. (2004). *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa Editorial.
8. Hernández, F. (2010). *Obras completas. Vol. 1*. México: Siglo XXI Editores.
9. Hofmannsthal, H. (2008). *Carta de Lord Chandos*. Madrid: Alianza.
10. Jaspers, K. (1995). *Lo trágico. El lenguaje*. Málaga: Editorial Librería Ágora, D. L.
11. James, H. (1915). Noted Critic and Novelist Breaks His Rule of Years to Tell of the Good Work of American Ambulance Corps. *The New York Times*. <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9F06E3D61439EF32A25752C2A9659C946496D6CF>
12. Jiménez, J. R. (1990). *Ideología (1897-1957)*. Barcelona: Anthropos.
13. Kovadloff, S. (1993). *El silencio primordial*. Buenos Aires: Emecé Editores.
14. Lazo, N. (2012). *La luz detrás de la puerta. El silencio en la escritura*. México: Gobierno del Estado de México.
15. Le Breton, D. (2006). *El silencio*. Madrid: Ediciones Sequitur.
16. Magris, C. (2008). La herrumbre de los signos. En H. Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos* (pp. 33-94). Madrid: Alianza Editorial.
- Von Hofmannsthal, H. (2008). Carta a Lord Chandos, seguida de La herrumbre de los signos, Claudio Magris. En A. D. Arenas & M. P. Esterlich i Arce (Trads.). Madrid: Alianza.
17. Maragall, J. (1914). *Elogio de la palabra*. Costa Rica: Colección Ariel.
18. Mèlich, J. C. (2001). *La ausencia de testimonio*. Barcelona: Anthropos.
19. Mèlich, J. C. (2010). *Ética de la compasión*. Barcelona: Herder.
20. Mèlich, J. C. (2011). Introducción al pensamiento de Lluís Duch: el trabajo del símbolo. En *Empalabrar el mundo el pensamiento antropológico de Lluís Duch* (pp. 11-30). Barcelona: Fragmenta Editorial.
21. Moreno Márquez, C. (2016). Márgenes silentes. Palabra excedida y silencio inspirado (Hofmannsthal/Blanchot). *Quaderns de filosofia*, 3(1), 27-49.
22. Muñoz Martínez, R. (2006). *Tratamiento ontológico del silencio en Heidegger*. Sevilla: Fénix Editora.
23. Paz, O. (2013). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

24. Petrarca, F. (2004). *Cancionero I*. Madrid: Cátedra.
25. Pascoli. G. (1905). *Poemi conviviali*. Bologna: Ditta Nicola Zanichelli.
26. Pardo, C. & Morey, M. (2011). «Postfacio: las voces del agua». En P. Quignard, *Butes* (pp. 79-95). Madrid: Sexto Piso.
27. Rilke, R. M. (1999). *Elegías de Duino*. Madrid: Hiperión.
28. Semprún, J. (1997). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.
29. Sontag, S. (1985). La estética del silencio. En *Estilos radicales: ensayos*. Barcelona: Muchnik Editores.
30. Steiner, G. (2016). *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. México: Siruela.
31. Valente, J. A. (1994). *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.
32. Vásquez Rodríguez, F. (2004). Más allá del ver está el mirar. Pistas para una semiótica de la mirada. En *La cultura como texto. Lectura, semiótica y educación* (pp. 75-88). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
33. Vicens, J. (2013). *El libro vacío. Los años falsos*. México: Fondo de Cultura Económica.
34. Vila-Matas, E. (2015). *Bartleby y compañía. La pregunta de Florencia*. Barcelona Seix Barral.
35. Xirau, R. (1993). *Palabra y silencio*. México: El Colegio Nacional, Siglo XXI Editores.