

LO INEFABLE O LA EXPERIENCIA DEL LÍMITE

INEFFABLE OR THE EXPERIENCE OF LIMIT

Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ

Universidad Complutense
agardo@filol.ucm.es

Resumen: Este trabajo trata de definir el concepto de *lo inefable* a través de un recorrido por diferentes tradiciones tanto creativas como de pensamiento, centrándose, de manera especial, en las aportaciones de la mística, las que surgen en el marco de las corrientes posrománticas y en la posmodernidad. Según los casos, *lo inefable* se expresaría a través de diferentes sistemas signícos como la poesía, la música o, simplemente, el silencio.

Abstract: This paper is an attempt to define the concept of *ineffable/un-speakable* through a revision of different traditions —mainly, philosophical, religious and literary ones— along the time with a special attention to the mystic writing and postromantic and postmodern movements. The answer to this question may be found connecting the *unspeakable* to different systems of signs like poetry, music or silence.

Palabras clave: Inefable. Expresividad. Silencio. Límite.

Key Words: Ineffable. Expressivity. Silence. Limit.

1. CONCEPTO Y DESLINDE

El tópico de lo inefable —al que alude Curtius en su famoso libro (1981: 231-235)— es considerado por éste uno más de los núcleos temáticos en torno a los cuales es posible organizar la literatura occidental, aunque el autor lo relaciona preponderantemente con el género epidíctico. Resulta obvio, sin embargo, que es, además de la mística, en la reflexión y creación románticas y posrománticas donde las referencias a lo inefable son más abundantes y sin duda pertinentes. Para evitar equívocos, conviene, me parece, empezar deslindando el campo conceptual de lo inefable; para ello, resulta sin duda pertinente aludir a dos acepciones básicas: una, general, y otra más específica. La primera, se refiere a la literatura (y el arte) como procedimiento único para reflejar contenidos no expresables a través de los lenguajes prácticos; la segunda, en cambio, remite directamente a aquello que incluso la literatura encuentra grandes dificultades o, simplemente, no puede expresar. En ambos casos, la dificultad se asocia a las características del código lingüístico o a los códigos artísticos, pero tiene también otros orígenes: principalmente, la pretensión de acoger en su interior un volumen de sentido que excede ampliamente la capacidad expresiva que le es propia. Todo ello puede relacionarse también con lo que podría denominarse la cuestión del límite, un asunto al que la reflexión filosófica contemporánea ha dedicado no poca páginas (en especial, como se verá, Eugenio Trías).

En un contexto en el que se alude principalmente a la música, V. Jankélévitch establece el deslinde de fronteras entre lo *indecible* y lo *inefable*, afirmando que lo realmente relevante para expresar el misterio es lo inefable:

Lo indecible es la noche negra de la muerte, porque es tiniebla impenetrable y el desesperante no ser, y también porque, como un muro infranqueable, nos impide acceder a su misterio: indecible, pues, porque sobre ello no hay absolutamente nada que decir, y hace que el hombre enmudezca, postrando su razón y petrificando el discurso. Lo inefable, por el contrario, es inexpresable por ser infinito e interminable cuanto sobre ello hay que decir. Éste es el insondable misterio de Dios, en el inexpugnable misterio del amor, que es el misterio poético por excelencia...lo inefable, gracias a sus propiedades fecundadoras e inspiradoras, actúa más bien como un hechizo y difiere de lo indecible tanto como el encantamiento del embrujamiento (2005: 118).

A la cuestión de los límites y al papel de la literatura se refiere, en primer término, F. Schlegel (1800: 48), según el cual la poesía comienza en el punto donde la filosofía encuentra sus límites, aserto más tarde retomado casi literalmente, entre otros, por W. Iser (1997) en relación con la definición de ficcionalidad. Lo que viene a decir Schlegel es que hay realidades a las que no es posible acceder por otro camino que no sea el artístico, el cual se convierte por tanto un recurso fundamental para la expresión de lo inefable. Es también lo que se esconde tras el famoso axioma de uno de los miembros más destacados del *New Criticism*, C. Brooks (1973: 96-97): «el poema es el único medio capaz de comunicar la ‘cosa’ particular que comunica». El testimonio de J. Ángel Valente va en la misma dirección cuando afirma, como se verá, que la poesía arranca precisamente allí donde el decir se vuelve imposible.

Iser —para quien la ficcionalidad es una realidad presente en numerosas actividades de la existencia como el sueño, el conocimiento científico, los deseos, los temores y, por supuesto, la literatura— esas áreas de lo real sólo aprehensibles a través de la ficción literaria se relacionan directamente con las grandes preguntas respecto del origen y destino del ser humano sobre la tierra. El autor sostiene que la ficción permite al ser humano proyectarse en el espejo de sus posibilidades y constituye, en definitiva, la única manera con que cuenta para saber quién es realmente:

[...] no es necesario inventar lo que se puede conocer y por eso las ficciones siempre contribuyen a salvar lo impenetrable. Hay realidades de la vida humana que experimentamos, pero que, a pesar de todo, no podemos conocer. El amor quizá sea el ejemplo más llamativo... Sabemos que hay cosas que existen, pero también sabemos que no podemos conocerlas, y éste es el punto ante el que despierta nuestra curiosidad y por eso empezamos a inventar (1997: 62).

De ahí la importancia de la ficción: revelar lo que está oculto porque, se entiende, se muestra renuente a ser aprehendido a través del conocimiento ordinario (incluido el científico). Para lograrlo, la ficción instauro mundos alternativos al mundo real, mundos habitados por personajes que nos permiten asomarnos y participar de las vidas y experiencias ajenas, ser otros —y ser más, diría Vargas Llosa (1992: 19)— sin dejar de ser nosotros mismos. En suma, la ficción representa un formidable ensanchamiento de la existencia haciendo nuestras las vidas y experiencias de unos seres que habitan otros mundos, pero que siempre terminan interpelándonos respecto de la propia. La ficción funciona, en definitiva, como una puerta de acceso a lo inefable

pero, cuando también la palabra ficcional encuentra sus límites; quedaría únicamente, según Jankélévitch (2005: 118), la música: «... donde la palabra falta, allí comienza la música». Como se verá más adelante, las posturas de G. Steiner (1976) y H. Mújica (2002) coinciden plenamente con este planteamiento.

En cualquier caso, nos enfrentamos a la espinosa cuestión del límite como cualidad de la expresión literaria, fenómeno que se agudiza en casos muy determinados como la mística o la literatura de carácter visionario. De ahí que, en estos casos, el poeta se vuelva consciente de las fronteras que condicionan su expresión y trate de superarlas por medio de un decir indirecto que se concreta, principalmente, en el recurso al símbolo y a la alegoría. Tampoco conviene olvidar que, según la tesis defendida por Platón en el *Fedro*, la escritura se define fundamentalmente como un antídoto contra el olvido, pero, respecto de la lengua oral, se caracteriza por una serie de atributos que la alejan notablemente de ésta y, como se verá, aparecen una y otra vez a la hora definir la esencia de lo inefable como el silencio, el vacío, la distancia, la ausencia (Lledó, 1998).

2. LA MÍSTICA CRISTIANA Y EL MOVIMIENTO SIMBOLISTA

Según Jorge Guillén, San Juan de la Cruz —quien afirma en relación con sus experiencias que «así como no se entiende, así tampoco se sabe decir, aunque... se sabe sentir» y que «lo espiritual excede al sentido»— es muy consciente del lugar donde hay que situar el problema: si aquello que se quiere comunicar supera los límites de lo que puede comprender el ser humano, es de esperar que lo mismo pase cuando se pretende explicar la experiencia mística. Añade el estudioso:

Del estado inefable se salta con gallardía a la más rigurosa creación. San Juan de la Cruz tiene que inventarse un mundo, y aquellas intuiciones indecibles se objetivarán en imágenes y ritmos. Soledad sonora: «sin imaginación no hay sentimiento...» (1969: 93-94).

Se impone, pues, un decir indirecto orientado a sugerir más que a explicar, el cual se nutre de un lenguaje esencialmente imaginario (cuando no del silencio): «La experiencia vivida de un místico —afirma H. Mújica (2002: 68) también en relación con San Juan de la Cruz— no es commensurable con el lenguaje... sobre lo que no puede ser dicho es sobre lo que la poesía no puede callarse».

Caso distinto, aunque coincidente en la experiencia de las limitaciones del lenguaje para expresar lo imaginado o soñado, es el de Bécquer. El autor conecta claramente con una tradición, la romántica, muy decantada por el papel del sueño y la ensoñación como resorte o material de la creación poética, siempre en la frontera con lo irracional y la indecisión respecto de la naturaleza real o imaginaria de lo soñado. Ahora bien, todo eso tiene un precio muy alto para el poeta y es la enorme dificultad (si no imposibilidad) de encontrar un lenguaje adecuado para expresarlo. A lo más que se puede llegar es a sugerir a través de esa poesía calificada de «natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica». Concluye Guillén (1969: 136): «Bécquer define en general e intenta la poesía del amor inefable: algo que, en un principio, fue sentimiento se convierte en recuerdo, después en sueño y por último en verso, en palabra de sugestión».

Según Claudio Rodríguez (1996: 45), los románticos odian el lenguaje por su incapacidad para expresar lo que pretenden transmitir; puede muy bien afirmarse que ante él no hay término medio: o se odia o se ama sin medida. Algo similar cabe decir del movimiento que hizo suyos los ideales románticos, el simbolismo, para el cual el papel de la palabra poética consiste en establecer un puente con lo invisible, acercarnos a lo que se escapa al sentido externo y, por supuesto, sugerir (más que decir). Según M.^a V. Utrera Torremocha (2011: 43), tanto la conexión con la música como el ideal de la sugerencia se relacionan directamente con la concepción poética de Mallarmé. La nueva poesía se aparta estratégicamente de la retórica a la hora de expresar lo inefable que habita en el interior del individuo; para lograrlo, se procede al extrañamiento del objeto poético (como harán posteriormente los formalistas rusos por boca, en espacial, de V. Sklovski).

Sin pretender llegar al fondo de la cuestión, lo que subyace al rico discurso romántico en torno a la imagen, el símbolo y la alegoría —a la distinción han consagrado sus esfuerzos Moritz, Goethe, Schiller, Schelling, Creuzer, A. y F. Schlegel, Hegel, Vischer...— es la convicción de que el novedoso material poético que suministran los sueños, ensoñaciones y visiones del poeta —en suma, la nueva percepción de la realidad poética— requiere un lenguaje también diferente. Y algo mucho más trascendente (para los intereses de este trabajo): esa realidad, generalmente percibida desde la dialéctica de lo general-absoluto y lo particular-individual, resulta indecible por los conductos hasta ahora habituales. Para superar la dificultad expresiva, el poeta recurre a la imagen, al símbolo o a la alegoría como trampolines para acercar y hacer visible ese otro lado —recuérdese la recurrencia del tópico en los relatos de Cortázar: específicamente, *El perseguidor*— que, de

otra manera, permanecería oscuro e incomprensible. A través de ellos se opera la revelación del mundo interior y se reinventa la concepción platónica del poeta como médium. En pleno Romanticismo, Novalis (1987: 106) alude al poeta como un visionario/místico y lo sitúa en el ámbito de lo irracional, una vía a través de la cual comprende la naturaleza mejor que el científico. En la estética y filosofía alemanas esta vinculación, afirma Utrera Torremocha (2011: 63), no se agota en la época romántica ni con el simbolismo sino que llega al siglo XX. En él la palabra poética continuó interpretándose como visión y revelación, como un símbolo tras el cual late la verdad. Al poeta se le reserva una vez más el importante papel de intermediario entre el hombre y la divinidad a través de una palabra que oculta el misterio sagrado y se convierte en exponente de la infinitud divina.

En el simbolismo se halla presente también, según Luis Beltrán Almería (2002: 180-188; 2007: 93-110), otra línea que conecta con la tradición hermetico-ocultista, de gran trascendencia para la Modernidad literaria, que no afecta solo a la expresión lírica sino que extiende su influencia a otros géneros como el cuento y el microcuento. Pero, lo más significativo del trabajo de L. Beltrán es su afirmación respecto de la pervivencia a través del tiempo de la tradición hermética dentro de la cual pueden señalarse tres hitos fundamentales: el antiguo —vinculado a la religión—, el medieval y renacentista —asociados a la ciencia— y el moderno, muy decantado por la estética.

De todo lo dicho en relación con el simbolismo, lo más relevante es que, detrás de la alianza con el hermetismo, se perfila una concepción del arte como mediador y portavoz de esa realidad oculta o cifrada —a ella aluden, desde sus respectivas perspectivas, tanto Swedenborg (1757) como Baudelaire (1857; 2006)— a la que el poeta o el prosista prestan su voz. A partir de la analogía formulada por el primero entre el cielo y la tierra, el hombre y el mundo de arriba, Baudelaire define en «Correspondencias» al poeta como un traductor o descifrador del lenguaje del universo. El mundo es considerado por él una ingente galaxia de signos cuya decodificación se lleva a cabo únicamente a través del decir indirecto e imaginario propio de la sinestesia, además del símbolo y la alegoría; dicho en otros términos: operando sobre el lenguaje convencional de la poesía.

De todos modos, lo inefable se asocia, dentro del movimiento simbolista, con la búsqueda de la belleza absoluta y, por supuesto, con Mallarmé (1987). Este componente místico se enmascara en la atracción por lo oculto y, de ahí, la repulsión que sobre sus miembros ejerce el realismo, actitud a la

que no parecen ajenas las figuras de A. Schopenhauer y F. Nietzsche con sus tesis a favor de la ficcionalización general del mundo. Lo importante, como apunta oportunamente Utrera Torremocha (2011: 126 y ss.), es que de ahí se deriva una tendencia a evadirse del mundo a través del sueño, la ensoñación, la religión y, en definitiva, el misticismo. De la unión de misticismo, ocultismo, la doctrina de las correspondencias y la autorreferencialidad de la palabra surge el hermetismo de Mallarmé, realidad que se traduce, en el plano del lenguaje poético, en el recurso al símbolo y a las imágenes polivalentes, el arte de sugerir y el logro de la belleza absoluta. Valéry (1995: 219) lo expresó certeramente en una frase memorable (referida, por supuesto, a Mallarmé): «Nadie se había arriesgado a representar el misterio de las cosas mediante el misterio del lenguaje». Es otra forma de decir que en la captación del misterio y la expresión de lo inefable residen las coordenadas básicas de su poesía.

La afinidad mallarmeana con el ocultismo cabalístico hace de la revelación del misterio de la existencia el objeto de la actividad poética (por medio del ritmo del lenguaje). Se trata, con todo, de una revelación a medias puesto que, en gran medida, el objeto se resume en lo inefable; de ahí que la mejor manera de captarlo sea a través de la estética de la sugerencia:

La contemplación de los objetos — afirma el autor francés (1987: 14-15)—, al emprender el vuelo la imagen desde la ensoñación que ellos propician, eso es el canto: en cambio, los parnasianos consideran la cosa en su totalidad, y nos la enseñan, y, entonces, les falta misterio, le quitan al espíritu del lector la alegría deliciosa de creer que él también está creando. Nombrar un objeto supone eliminar las tres cuartas partes del placer que nos ofrece un poema que consiste en adivinar poco a poco; sugerirlo, éste es el camino de la ensoñación. En el uso perfecto de este misterio anida el símbolo: evocar paso a paso un objeto con el fin de manifestar un estado de alma; o, a la inversa, escoger un objeto y extraer de él un estado de alma, a través de una cadena de desciframientos.

Todo ello encaja con una concepción del lenguaje en la que las palabras no remiten de forma inmediata al mundo, sino a la idea, consideración que ocupa un lugar central en la poética de Mallarmé y lleva a concebir el significado como vacío, ausencia, nada y a defender, consiguientemente, el autotelismo de la escritura y el funcionamiento del texto poético al margen del autor: «La obra pura implica que el Poeta desaparece como locutor, cediendo la iniciativa a las palabras...» (*ibid.*: 238). De ahí también el ideal de la obra, concebida como un libro sagrado, en el que las palabras asumen la ca-

tegoría de símbolos (para traducir lo inefable, el misterio del universo y de la existencia), donde silencio y sonido se corresponden y cargan de sentido. El poema —cuya analogía más certera es la de la música: tema, variaciones, orquestación, significación de los silencios, etc.— representa, en suma, la victoria sobre el azar y la muerte.

2.1. Místicos no cristianos, pensadores y creadores

El testimonio de pensadores y poetas insiste en que, en mayor o menor medida, lo inefable está conectado muy frecuentemente a lo sublime y a una sobreabundancia del sentido; de ahí que se exprese con mucha frecuencia a través de un lenguaje transracional. Es un hecho al que aluden habitualmente los místicos y, desde una perspectiva diferente, también los formalistas rusos cuando afirman que la melodía del verso se convierte en portadora de significado al margen del contenido léxico asignado convencionalmente a las palabras (ideas semejantes y mucho más desarrolladas pueden encontrarse en Lotman, 1978: 152y ss.). Como es bien sabido, los místicos, tanto religiosos como laicos, recurren al sinsentido, al símbolo y, de manera especial, al silencio a la hora de expresar sus experiencias: se encuentra en los pitagóricos, en el budismo, el islam y, por supuesto, el cristianismo (R. Andrés, 2010: 11-47). La idea (tan actual, por otra parte) de que el sentido brota en los márgenes —los blancos de la página: allí donde es manifiesta la ausencia de escritura— o se cuele a través de los intersticios de las palabras es recurrente en los tratados o testimonios místicos. María Zambrano (2001: 115) abona esta idea y cita en su ayuda el testimonio de Rimbaud, según el cual la poesía se relaciona directamente con el silencio, la noche y lo indecible. Para ella, el discurso de la poesía es esencialmente irracional porque va a la contra de la violencia que habitualmente se ejerce sobre ella y añade: «Quiere fijar lo inexpresable, porque quiere dar forma a lo que no la ha alcanzado: al fantasma, a la sombra, al ensueño, al delirio mismo. Palabra irracional, que ni siquiera ha presentado combate a la clara, definida y definidora palabra de la razón».

G. Steiner señala muy acertadamente cómo el ideal de encerrar toda la realidad en la compleja y estrecha malla del lenguaje es una pretensión compartida por la Grecia clásica, el judaísmo y, como no podía ser menos, por el cristianismo y a él consagran sus esfuerzos disciplinas como la filosofía, la literatura, el derecho, la teología y la historia. Pero, este imperialismo del lenguaje tiene, según el autor (2003: 29), unos límites difícilmente superables:

«El más alto, el más puro alcance del acto contemplativo es aquel que ha conseguido dejar detrás de sí el lenguaje. Lo inefable está más allá de las fronteras de la palabra».

La creencia en que es posible encerrar el mundo dentro del lenguaje verbal entra en crisis en el XVIII, época en que se produce el auge de las matemáticas y su conversión en un lenguaje universal, rico, complejo, aunque cada vez de más difícil traducción al código de la lengua convencional. De hecho, los siglos que vienen a continuación no sólo han sido testigos de esta dificultad, sino que han asistido a la destrucción de los frágiles puentes que los habían unido hasta ese momento. El proceso es particularmente visible en el ámbito filosófico (la lógica simbólica, en particular), un proceso que arranca en pleno siglo XVII y se concreta en la identificación por parte de Descartes y Spinoza de la realidad con la demostración matemática. De la progresiva desconfianza hacia el lenguaje ofrece un buen ejemplo Wittgenstein y el muy comentado final del *Tractatus* —«de lo que no se puede hablar, es mejor callar»—, aunque este escepticismo se verá en parte corregido en *Investigaciones filosóficas*:

Wittgenstein —señala Steiner (2003: 38)— *incluiría en la categoría de lo inexpresable (lo que él llama místico) a la mayoría de los sectores tradicionales de la especulación filosófica. El lenguaje sólo puede ocuparse significativamente de un segmento de la realidad particular y restringido. El resto —y, presumiblemente, la mayor parte— es silencio... Pues el silencio, que en cada momento rodea la desnudez del discurso, parece, en virtud de la perspicacia de Wittgenstein, no tanto un muro como una ventana. Con Wittgenstein, como con ciertos poetas, al asomarnos al lenguaje, atisbamos, no la oscuridad, sino la luz.*

A Wittgenstein alude también Alois M. Haas (2009: 23-28), quien recuerda que el silencio constituye, como atestigua la mística de diferentes épocas, un tipo de habla y, según Ramón Andrés (2010: 13, 17), se sitúa «en la intuición de un más allá del lenguaje». Su consideración varía de acuerdo con los diferentes autores: imperativo del alma (Spinoza), umbral de la sabiduría (San Juan de la Cruz), elemento consustancial del ritmo respiratorio (Gadamer), expresión de lo indecible (Wittgenstein), unión entre los signos que aspiran a un sentido (Humboldt), etc. Según el autor, Wittgenstein reconoce —en línea con afirmaciones análogas de P. Valéry y Heidegger— que justamente eso de lo que no se puede hablar es lo realmente importante. Más aun: la atracción que ejerce la mística responde a la falta de respuestas por parte de la ciencia, esto es, a la experiencia de lo inefable y, en suma, a la

constatación de los límites del pensamiento racional. Con esta actitud, Wittgenstein se sitúa en la larga tradición del escepticismo que, en su ideario, termina relacionándose, por sorprendente que parezca, con el pensamiento místico. Para Edmond Jabés (1984: 54,74; 2008: 15, 44, 51, 69,77), la palabra (y el libro) se asocia con el silencio, la ausencia, la nada. En este punto los testimonios de los místicos de diferentes épocas y religiones se muestran concordes: es el caso, sin ir más lejos, de los medievales Heinrich Seuse, Johannes Tauler y, por aludir al mundo oriental, el del maestro hindú Nâgârjuna (siglo II d. C.). A propósito de este afirma Haas (2009: 35):

[...] la lógica de lo inefable es la antilógica de la contradicción. Quien pretenda conversar sobre lo inefable tendrá que anular el principio de contradicción, y, ciertamente en su significación más rigurosa (es decir, ontológica). Lo indecible se vuelve decible únicamente contradiciendo las reglas válidas de la decibilidad, y esto es así desde hace milenios. Otros, como Nicolás de Cusa, recurren a la paradoja de la «docta ignorancia» o «la comprensión incomprendible» para referirse a lo mismo (67 y ss.).

Lo cierto es, según Steiner (2003: 40ss), que zonas cada vez más extensas de la experiencia son ahora expresadas a través de lenguajes no verbales como las matemáticas, la lógica simbólica y, en especial, la música. Cabe decir además no sólo que la literatura se ha acercado a los modos de expresión propios de la música, sino que no pocas obras literarias modernas se organizan internamente de acuerdo con criterios musicales (piénsese en *Cuatro cuartetos*, *La muerte de Virgilio* o *La siesta de un fauno*, entre otras). Fueron los románticos —específicamente, Tieck, Novalis, Wackenrode, Hoffman, etc.— quienes mejor captaron la afinidad entre música y literatura (y la subordinación de la segunda a la primera). Para ellos, el músico es el arquetipo más perfecto del creador porque la música, a diferencia del arte de la palabra o las artes plásticas, constituye el lugar en el que el artista está más cerca de las raíces de la energía que impulsa a crear y de los estratos más profundos de la psique.

Hay, con todo, otra opción que consiste en el enmudecimiento del artista y su entrega al silencio como forma máxima de expresión. A esta poética del silencio han contribuido decisivamente Hölderlin, Rimbaud, pero también Rilke, Hofmannsthal, Kafka, Beckett, Ionesco, etc., y, desde otros ámbitos, Wittgenstein, J. Cage, Schönberg. Según Steiner (2003: 67-68), al escritor consciente de la pérdida de valor de la palabra sólo le quedan dos salidas: hacer que el lenguaje se convierta en portavoz de su propia crisis o acogerse a la «retórica suicida del silencio».

La idea de que el poema se expresa fundamentalmente desde los blancos del texto —o sea, desde el vacío y la ausencia— es una tesis defendida, como es sabido, por la deconstrucción; sin embargo, es preciso reconocer que el planteamiento resulta en última instancia poco adecuado. Como señala Blanchot (1999: 69), silencio y habla funcionan como términos que se reclaman mutuamente. En este sentido, son muy oportunas las palabras de Alfredo Saldaña (2006: 179): «El texto nos recuerda con su silencio lo que ha tenido que callar para decir lo que en efecto dice, siendo así que lo que ha sido silenciado es conocido por quien ha decidido callarse. En todo caso, lenguaje y silencio se implican y exigen mutuamente, de tal manera que el primero no surge sino de la ruptura o corte del segundo».

También Thomas Harrison (1999: 14) afirma que el silencio y lo indecible constituyen los fundamentos de la obra de arte.

3. EL LÍMITE: ¿EXCESO DE SENTIDO O LENGUAJE INSUFICIENTE?

Relacionado en gran medida con lo que acaba de exponerse —especialmente, con Wittgenstein— está sin duda el concepto de límite. Se trata, como se apuntó, de un concepto fundamental en el sistema filosófico de Eugenio Trías, quien sostiene que «... toda estética es siempre y por necesidad *estética del límite*» (2001: 22) y también que «... un arte que no se eleva hasta el límite ni se alza hasta lo simbólico no se produce como arte» (1991: 220). El límite funciona como frontera con lo que está más allá, un lugar donde el silencio y el misterio han desplazado a la palabra y donde el *control* corresponde, por consiguiente, a un lenguaje irracional y hermético, que es también el de los místicos. Para descifrarlo, no queda otra solución que recurrir a un lenguaje superior, el propio del símbolo, un lenguaje paradójico por cuanto habla desde el silencio. El símbolo se erige, en el pensamiento de Trías (1991: 309, 353), en el instrumento fundamental para la interpretación del límite, un concepto que posee, además, la capacidad de vincular presencia y ausencia, finito e infinito. Como sostiene J. J. Bachofen (1988: 41), «... los símbolos transportan al espíritu más allá de las fronteras de la finitud, del devenir, hasta el reino de lo infinito, al reino del ser... son cifras inagotables de lo indecible».

Entre los poetas —cuyo testimonio resulta de vital importancia en un asunto como el tratado aquí— se insiste en que la palabra poética destaca por su carga semántica o sobreabundancia del sentido y en que el lugar desde el

que ha de ser abordado el problema no es, según Valente (2002: 61-69), tanto la crítica como la hermenéutica. El problema reside en que la riqueza del sentido es tal que desborda ampliamente el significante o, lo que es lo mismo, el lenguaje no puede, a pesar de sus pretensiones, almacenar un volumen de contenido tan elevado. De ahí surge la convicción de la insuficiencia del lenguaje, de la inefabilidad del sentido en literatura —tal como proclaman una y otra vez tanto Dante como San Juan de la Cruz—, además de la insistencia en que el texto se manifiesta desde el silencio y el vacío. La situación, con todo, tiene mucho de paradójica: «¿No será necesario admitir entonces —se pregunta Valente (2002: 67)— que el lenguaje conlleva la indicación (tensión máxima entre contenido indecible y significante en la palabra poética) de su cortedad y con ella la posibilidad de alojar infinitamente en el significante lo no explícitamente dicho?».

En suma: lo indecible por medio del lenguaje queda inevitablemente vinculado a él puesto que constituye su única posibilidad de expresión, afirmación que niega, de acuerdo con Valente, la de Juan Ramón Jiménez, según el cual el poeta debería renunciar a la escritura puesto que lo que lleva dentro es, en realidad, inexpresable. A esa convicción responde presumiblemente la invocación del poeta andaluz: «¡Inteligencia, dame / el nombre de las cosas!».

Parece claro, a la luz de los testimonios precedentes, que la categoría de lo inefable es inseparable en unos casos de la de lo sublime —la mística religiosa o laica es un buen ejemplo— y en otros de las preguntas rodeadas de misterio que desde siempre acucian al ser humano y tienen que ver fundamentalmente con su origen, destino y el papel sobre la tierra, además del amor. Son justamente esos contenidos los más reacios a dejarse domesticar por el lenguaje y para los que se reclama una expresión a través de vías atípicas y, en definitiva, paradójicas: el silencio, el vacío y la ausencia. Por tanto, la cuestión de lo inefable o indecible no se resuelve apostando por uno de los términos en litigio —sobrecarga del sentido frente a insuficiencia del lenguaje o viceversa—, puesto que se trata de la doble cara de un único problema: el de cómo hablar de aquello de lo que, en sentido estricto, no se puede hablar. La literatura representa —como el lenguaje, pero en un nivel superior— una lucha continua contra el vacío y el sinsentido y un gran esfuerzo por iluminar zonas oscuras para el conocimiento racional, además de tratar de responder a preguntas en las que se dirimen asuntos de gran importancia para el ser humano. Gracias a estos esfuerzos —protagonizados, como se ha visto, por místicos, creadores y pensadores— se lleva a cabo la conquista de terrenos hasta el momento inalcanzables.

A la luz de lo que se ido viendo, es preciso concluir que el silencio, más que un vacío que hay que llenar, es el gran aliado de la literatura en aquellas esferas o aspectos en los que su lenguaje se manifiesta claramente insuficiente, esto es, cuando ingresa en el ámbito de lo inefable. Es ahí donde el silencio se vuelve elocuente, donde brilla la capacidad sugeridora del lenguaje y donde lo vivido o intuitivo sustituyen inevitablemente a lo dicho, afirmación que dota de validez las palabras de W. Iser antes citadas: hay realidades de la existencia que sólo la ficción permite conocer y expresar aunque solo sea parcial e indirectamente. A la relación entre palabra y silencio y a la conversión de éste en un signo de máxima expresividad alude también Valente (1978-1999: 640) en un texto dedicado a glosar las ideas al respecto de E. Jabès: «Ahora, más que nunca, sabemos que comentar es aprender a callar, generar el silencio en el que el texto habla... Todo ha de enseñarnos a callar o a no significar con lo que se dice lo que se calla. Tal es la razón del decir de lo indecible en que lo poético se funda. Pues no todo decir, sabido es, encuentra en lo indecible fundamento».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRÉS, R. (2010). *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona: Acantilado.
- AULLÓN DE HARO, P. (2006). *La Sublimidad y Lo Sublime*. Madrid: Verbum.
- BACHOFEN, J. J. (1967). *Mitología arcaica y derecho materno*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- BALAKIAN, A. (1967). *El movimiento simbolista. Acercamiento crítico*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- BAUDELAIRE, Ch. (1857-1861). *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 2006, 10.^a ed.^o
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (2002). *La imaginación literaria*. Barcelona: Montesinos.
- (2007). «Simbolismo, modernismo y hermetismo». En *Simbolismo y hermetismo*, L. Beltrán Almería & J. I. Rodríguez García (eds.), 93-110. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- BLANCHOT, M. (1968). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 2004.
- (2002). *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena.

- BROOKS, C. (1947). *La struttura della poesia*. Milán: Il Mulino, 1973.
- D'ANGELO, P. (1997). *La estética del Romanticismo*. Madrid: Visor (*La balsa de la Medusa*), 1999.
- FERRERO CARRACEDO, L. (2005) «Conversación con el pensamiento de Trías». En *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*, J. Muñoz & F. J. Martín (eds.), 127-235. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GADAMER, H.-G. (1976-1986). «Filosofía y poesía». En *Estética y hermenéutica*, 173-181. Madrid: Tecnos, 1998, 2.^a ed.^o.
- GUILLÉN, J. (1961). *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza, 1969.
- HAAS, A. M. (2009). *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* Madrid: Siruela.
- HARRISON, Th. (1999). «Filosofía del arte, filosofía de la muerte». En *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, G. Vattimo (ed.), 13-36. Barcelona: Gedisa.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D. (2005). «Piedras desechadas. Pensar con la estética del límite». En *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*, Muñoz & F. J. Martín (eds.), 223-236. Madrid: Biblioteca Nueva.
- JABÈS, E. (1976). *El libro de las semejanzas*. Madrid: Alfaguara, 1984.
- (1982). *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*. Madrid: Trotta, 2008.
- JANKÉLÉVITCH, V. (1983). *La música y lo inefable*. Barcelona: Alfa Decay, 2005.
- LLEDÓ, E. (1998). *El silencio de la escritura*. Madrid: Austral.
- LOTMAN, I. (1970). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978.
- (1996-2000). *La semiosfera*. Madrid: Frónesis/Cátedra, 3 vols.
- MALLARMÉ, S. (1987). *Prosas*, traducción a cargo de Javier del Prado y José Antonio Millán. Madrid: Alfaguara.
- MÚJICA, H. (2002). *Poéticas del vacío*. Madrid: Trotta.
- NOVALIS Y OTROS (1987). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, antología y edición a cargo de Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos-Metrópolis.
- PLATÓN (2000). *DIÁLOGOS III: Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos.

- PUJOL, O. & VEGA, A. (eds.) (2006). *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*. Madrid: Trotta.
- RODRÍGUEZ, C. (1996). «Claudio Rodríguez o la influencia de todo». En *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*, Á. L. Prieto de Paula (ed.), 39-45. Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert» (Diputación de Alicante).
- SALDAÑA, A. (2006). «Notas para una poética de lo inefable». *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris XI*, 177-193.
- STEINER, G. (1976). «El abandono de la palabra» y «El silencio y el poeta». En *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, 29-51 y 53-72, respectivamente. Barcelona: Gedisa, 2003.
- SWEDENBORG, E. (1757). *Del cielo y el infierno*. Madrid: Siruela, 2006, 2.^a ed.^o.
- TRÍAS, E. (1985). *Los límites del mundo*. Barcelona: Ariel.
- (1991). *Lógica del límite*. Barcelona: Destino.
- (2001). «El criterio estético». En *A qué llamamos arte. El criterio estético*, J. L. Molinuelo (ed.), 13-29. Salamanca: Universidad de Salamanca,.
- UTRERA TORREMOCHA, M.^a V. (2011). *El simbolismo poético. Estética y teoría*. Madrid: Verbum.
- VALENTE, J. Á. (1971). «La hermenéutica y la cortedad del decir». En su obra, *Las palabras de la tribu*, 61-69. Barcelona: Tusquets, 2002, 2.^a ed.^o
- (2004). *La experiencia abisal*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia de Gutenberg.
- VORCELLONE, F. (1999). *Estética del siglo XIX*. Madrid: Visor (*La balsa de la Medusa*), 2004.
- ZAMBRANO, M.^a (1939). *Poesía y filosofía*. Madrid: FCE, 2001.
- (1977). *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral.

Recibido el 15 de julio de 2012.

Aceptado el 28 de septiembre de 2012.