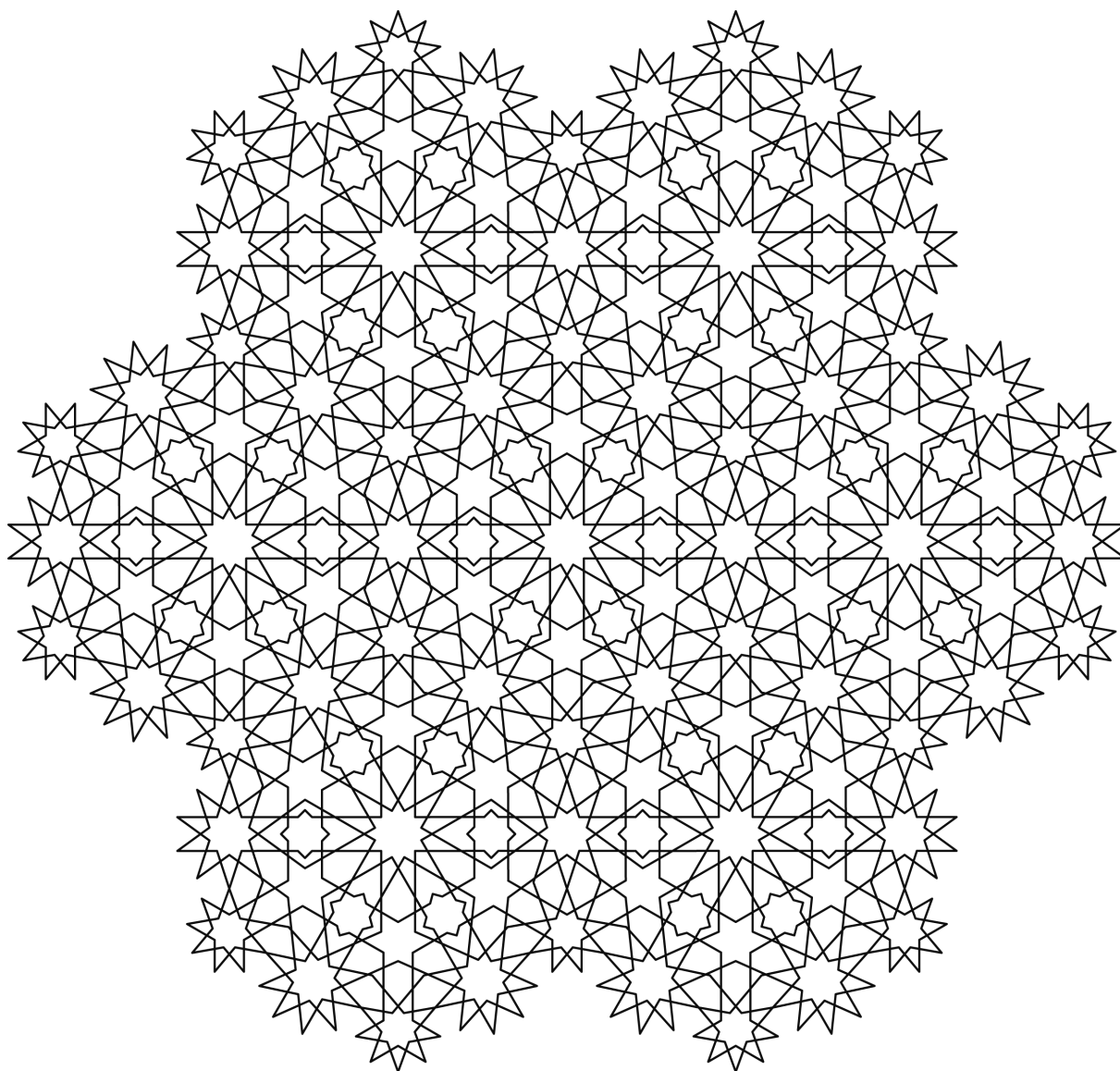


.....

**EL LENGUAJE DE LO OCULTO: UNA LECTURA FENOMENO-
LÓGICA DE LOS CUENTOS «EL ZAHIR» Y «LA ESCRITURA DE
DIOS» DE BORGES A LA LUZ DE LA TRADICIÓN MÍSTICA DEL
ISLAM**

Ezequiel Sebastián Álvarez Ríos



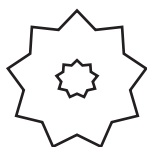
Resumen: Este artículo propone una lectura conjunta de los cuentos *El Zahir* y *La escritura de Dios* de Jorge Luis Borges, a partir de categorías simbólicas del sufismo como *zāhir* (lo manifiesto), *bāṭin* (lo oculto), *išāra* (alusión simbólica), *tağallī* (manifestación divina) y *kašf* (desvelamiento espiritual). A través de un análisis simbólico de ambos relatos, se sostiene que el primero describe una progresiva obsesión con lo visible, mientras que el segundo presenta la culminación de ese proceso en una visión reveladora. Esta estructura mística se pone en diálogo con la noción de *hierofanía*, desarrollada por Mircea Eliade, a fin de iluminar la dimensión fenomenológica de lo sagrado en la narrativa borgeana. Se propone así la construcción de un itinerario, donde la palabra y la imagen actúan como mediaciones hacia lo real. El análisis se apoya en fuentes clásicas del islam, como Ibn ‘Arabī, al-Quṣayrī y Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār, y en lecturas contemporáneas de la obra de Borges.

Palabras clave: Borges, sufismo, *El Zahir*, *La escritura de Dios*, fenomenología de lo sagrado, alusión simbólica (*išāra*), desvelamiento (*kašf*), auto-manifestación (*tağallī*).

*

Abstract: This article proposes a joint reading of Jorge Luis Borges’ short stories *The Zahir* and *The Writing of the God*, based on symbolic categories from Sufism such as *zāhir* (the manifest), *bāṭin* (the hidden), *išāra* (symbolic allusion), *tağallī* (divine manifestation), and *kašf* (spiritual unveiling). Through a symbolic analysis of both narratives, it is argued that the first describes a growing obsession with the visible, while the second presents the culmination of that process in a revelatory vision. This mystical structure is brought into dialogue with the notion of *hierophany*, developed by Mircea Eliade, in order to shed light on the phenomenological dimension of the sacred in Borges’ narrative. The article proposes the construction of a poetic-religious itinerary in which word and image function as mediations toward the Real. The analysis draws on classical Islamic sources such as Ibn ‘Arabī, al-Qushayrī, and Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār, as well as contemporary readings of Borges’ literature.

Keywords: Borges, Sufism, *The Zahir*, *The Writing of the God*, phenomenology of the sacred, symbolic allusion (*išāra*), unveiling (*kašf*), self-disclosure (*kašf*, *tağallī*).





INTRODUCCIÓN

Los cuentos *El Zahir* y *La escritura de Dios*, incluidos en *El Aleph* de Jorge Luis Borges, pueden ser leídos como un itinerario simbólico-iniciático¹ de transformación espiritual, cuya clave hermenéutica se encuentra en conceptos centrales del sufismo. Hablamos de *itinerario simbólico iniciático* en el sentido de un tránsito que no remite a un ritual particular, sino a una transformación interior: el paso de un estado a otro, semejante a una muerte y renacimiento espiritual que reconfiguran la mirada del protagonista sobre el mundo.

En ambos relatos se puede reconstruir una red de alusiones que remiten a una tradición mística donde lo visible y lo oculto, lo manifiesto y lo velado, configuran las etapas de un proceso de desvelamiento.

El Zahir narra la historia de un protagonista que, tras la muerte de Teodelina Villar —figura de la moda y símbolo de lo efímero—, recibe de vuelta una moneda marcada por una singular obsesión: lo evidente hasta el límite de lo inolvidable. A partir de allí, el objeto comienza a invadir su conciencia, hasta llevarlo al borde de la locura. En *La escritura de Dios*, por su parte, un mago azteca encarcelado busca, en la piel de un jaguar, los signos ocultos que contienen el lenguaje divino. Esta búsqueda de sentido, que atraviesa ambos relatos, se puede articular con nociones fundamentales del islam místico como *zāhir* (lo manifiesto), *bāṭin* (lo oculto), *iṣāra* (la alusión simbólica), *kaṣf* (el desvelamiento interior) y *tağallī* (la manifestación divina).

Este trabajo propone una lectura integradora de ambos cuentos, a partir de su vínculo con la terminología y la estructura simbólica del sufismo. En primer lugar, se presentarán los conceptos de *zāhir*, *bāṭin*, *iṣāra*, *kaṣf* y *tağallī*, claves para comprender el recorrido del protagonista desde la obsesión con lo visible hasta el acceso a lo invisible. En segundo lugar, se explorará la articulación entre estos términos y el fenómeno de la *hierofanía*, en su doble dimensión: como *tağallī* (manifestación de lo sagrado en el mundo) y como *kaṣf* (reconocimiento interior por parte del sujeto). Finalmente, se argumentará que *La escritura de Dios* representa la culminación del camino iniciado en *El Zahir*, donde el símbolo se convierte en la clave reveladora de una experiencia espiritual.

¹ Cuando en este trabajo utilizamos el término *símbolo*, lo hacemos en el sentido dado por Henry Corbin, quien no lo concibe como un signo lingüístico ni como un objeto de análisis semiótico, sino como una realidad operativa que transforma al sujeto que entra en contacto con ella. El símbolo, en este sentido, no representa algo ausente, sino que actúa como una presencia que transparenta un nivel más profundo de lo real: «La percepción simbólica opera una transmutación de los datos inmediatos (sensibles, literales), los vuelve transparentes. Sin esta transparencia resulta imposible pasar de un plano a otro. Recíprocamente, sin una pluralidad de universos escalonados en perspectiva ascendente, la exégesis simbólica desaparece carente de función y sentido» (Corbin, Yahia y Nasr 2002, 240). De este modo, el símbolo no remite a una referencia externa, sino que abre una vía de comunicación entre niveles ontológicos distintos, y su comprensión implica una transformación interior.

LO MANIFIESTO: *AL-ZĀHIR*

El cuento *El Zahir* relata la singular experiencia del protagonista al recibir una misteriosa moneda. Esta narrativa puede ser enriquecida a partir de un diálogo con ciertas categorías de la mística sufi y la lengua árabe, en particular con el término *zāhir*, que en árabe designa lo externo, lo evidente, lo manifiesto. No se trata de una elección arbitraria: *al-Zāhir* es uno de los noventa y nueve nombres de Dios en la tradición islámica, y se refiere al aspecto visible de lo divino, aquello que se revela en la multiplicidad de las formas sensibles. Designa el plano de la realidad que se ofrece directamente a los sentidos y al entendimiento común. Es el nivel exterior de las cosas, su forma visible, su superficie inmediata.

En este marco, el nombre del cuento adquiere una significación simbólica que abre a lo trascendente: el *zāhir* no es solo una moneda obsesiva, sino una metáfora del mundo de las apariencias como reflejo —aunque opaco— de lo absoluto. En la visión islámica tradicional, lo sensible no se opone a lo espiritual: el mundo creado está tejido de signos (*āyāt*) que remiten a una verdad más profunda. Así lo expresa el Corán: «Les mostraremos Nuestros signos en los horizontes y en sus propias almas hasta que les quede claro que Él es la Verdad» (Corán 41:53). En este horizonte, la mística islámica no rechaza lo visible, sino que lo atraviesa simbólicamente para desvelar en él lo eterno.

Desde esta perspectiva, la figura de Teodelina Villar se vuelve clave. Su nombre —Teodelina, que remite a *Theós* (Dios) y *dēlos* (manifiesto)— sugiere que Borges, conocedor de las raíces griegas, construye deliberadamente un símbolo del *zāhir*: lo divino manifestado en la apariencia, en lo efímero y superficial: «Buscaba lo absoluto como Flaubert, pero lo absoluto en lo momentáneo» (Borges, 1970, 104).

Desde una lectura simbólica, la muerte de Teodelina Villar —figura pública a quien el protagonista no conoció, pero por quien experimenta un amor idealizado y una tristeza genuina— puede interpretarse como una ruptura interior proyectada en clave narrativa: no solo se extingue una persona, sino también un estilo de vida basado en la fascinación por las formas efímeras.

Esta pérdida habilita, en nuestra interpretación, el comienzo de un proceso simbólico-iniciático que, leído desde categorías del sufismo, corresponde al primer umbral del camino (*tarīqa*): el desapego respecto de lo mundano² y transitorio. El narrador lo presenta con cierta

2 El término que se utiliza en sufismo para designar lo mundano o mundanal es *dunyā* y no alude simplemente al mundo físico o creado, sino a una forma específica de relación con lo real, dominada por el apego a lo sensible y por la mirada deformada del ego. Ibn ʿArabī describe esta condición como el *estado mundanal del ser* (*al-našʿa al-dunyāwiyya*), donde «el hombre, en su estado natural, se halla bajo el completo dominio de su cuerpo, y la actividad de su mente se ve obstaculizada por la constitución física de los órganos corporales». En tal estado, «incluso cuando intenta entender algo y captar su realidad, el objeto no puede aparecer en su mente sino

ironía al describir el universo cambiante que rodeaba a Teodelina: «Ensayaba continuamente metamorfosis, como para huir de sí misma...» y su credo se plegaba «a los azares de París o de Hollywood» (ibid. 104–105).

En este contexto, la frase «Buscaba lo absoluto como Flaubert, pero lo absoluto en lo momentáneo» (ibid. 104) adquiere un valor revelador si se la comprende como signo de una búsqueda aún no depurada. Desde la perspectiva sufi, este sería el momento en que el *murīd* (aspirante) comienza a abandonar las ilusiones del ego para convertirse en *sālik*, el viajero del alma³.

Aunque ha dejado atrás la distracción de lo múltiple —la moda, el deseo, la belleza cambiante de Teodelina—, esta concentración en una única imagen (la obsesión por el Zahir) no representa aún un avance espiritual. El Zahir se convierte en una forma más intensa de prisión, donde lo manifiesto acapara toda la atención e impide el acceso a lo oculto. Esta fijación no equivale a la comprensión de la unidad absoluta de Dios (*al-tawḥīd al-ilāhī*), sino que constituye el último velo: un apego absoluto a la forma visible que aún impide la realización del sentido interior (*bāṭin*).

LO OCULTO: AL-BĀṬIN

Si el *zāhir* representa lo evidente, lo superficial y manifiesto, el *bāṭin* —también uno de los noventa y nueve nombres de Dios en la tradición islámica— refiere al interior, a lo escondido, a lo que se encuentra más allá de las apariencias. Desde la cosmovisión islámica, ambos nombres no se oponen, sino que se implican mutuamente: lo visible remite a lo invisible, lo sensible al misterio.

El exterior no es falso ni ilusorio, pero tampoco agota la verdad de lo real. Los maestros sufíes ilustran esta relación con la imagen de una carta: *zāhir* es la tinta y el papel; *bāṭin*, el sentido íntimo del mensaje. En “El Zahir”, Borges despliega un objeto que encarna esta fascinación por la superficie: una moneda marcada por un signo que se impone de forma irresistible, hasta ocupar todo el horizonte mental del protagonista. El relato muestra cómo la obsesión por el plano visible puede volverse un obstáculo o, paradójicamente, una puerta.

totalmente deformado» (Izutsu, 2004, 28). Esta forma de estar en el mundo mantiene al ser humano alejado de las realidades esenciales (*ḥaqāʾiq*) y debe ser transformada para acceder a la percepción espiritual (*kaṣf*).

³ En el sufismo, el camino espiritual (*ṭarīqa*) comienza con un acto de renuncia interior. El *murīd* (aspirante) debe vaciarse de sus deseos egoicos para volverse receptivo a lo divino y transformarse en *sālik* (viajero del alma). Esta estructura se expone tanto en manuales doctrinales como en textos alegóricos. Véase al-Qushayrī (2017), Lings (2006).

La moneda, en tanto símbolo, posee dos caras: el anverso (*ẓāhir*) y el reverso, que el cuento no menciona explícitamente, pero que puede ser interpretado como el *bāṭin*. Esta omisión, lejos de ser accidental, puede leerse como un guiño hermenéutico. Como sugiere Luce López-Baralt (2005), detrás de la fascinación del protagonista por la forma visible del Zahir, subyace un llamado más profundo: el del Dios oculto, que sólo se revela a quien se atreve a mirar más allá de la superficie.

Podemos conjeturar que la muerte de Teodelina Villar —ya presentada como ruptura con el mundo aparente— adquiere ahora una segunda lectura: la pérdida de lo visible no solo opera como negación, sino como vaciamiento necesario para que emerja lo oculto.

La belleza que antes retenía al protagonista en el plano de lo sensible se convierte, tras su ausencia, en un umbral iniciático: deja de ser mero objeto de deseo para transfigurarse en signo de lo no dicho, de lo que permanece en sombra y reclama ser descifrado. Este tránsito marca el pasaje de una conciencia literal a una conciencia simbólica, donde abandonar lo aparente no significa negarlo, sino reconocerlo como velo que prepara el acceso a su dimensión interior (*bāṭin*).

La obsesión con el Zahir que sobreviene al protagonista no representa aún una iluminación, sino que sugiere una nueva forma de velamiento. Ha pasado del sueño de la multiplicidad al sueño de la unidad aparente. Pero incluso esa unidad -obsesiva, unilateral- no es más que una sombra: «de miles de apariencias pasaré a una, de un sueño muy complejo a un sueño muy simple. Otros soñarán que estoy loco y yo con el Zahir» (Borges, 1970, 113).

De allí la pregunta que lo atormenta: ¿qué hay del otro lado del Zahir? Esa inquietud inaugura un proceso de búsqueda que lo lanza hacia el misterio del *bāṭin*, lo oculto, lo que no puede ser poseído por el pensamiento literal ni por los sentidos ordinarios.

LA FUNCIÓN REVELADORA DEL SÍMBOLO POÉTICO: *İŞĀRA*

La superación del Zahir no puede alcanzarse por medios racionales o analíticos. El protagonista debe abandonar el lenguaje literal y penetrar en una dimensión simbólica en la que la palabra ya no representa, sino que revela. Aquí entra en juego el concepto sufi de *ışāra*, término que puede traducirse como «alusión» o «indicación simbólica», y que remite a un lenguaje que sugiere lo inefable sin pretender definirlo.

En la tradición mística del islam, la *ışāra* no se opone al discurso claro (*ibāra*), pero lo trasciende: sugiere más de lo que dice, remite a realidades espirituales que escapan al entendimiento

ordinario. Tomamos como referencia la definición dada por el arabista Pablo Beneito en el libro *El lenguaje de las alusiones*, estudio dedicado a este uso del lenguaje en la obra del gran místico andalusí Ibn ‘Arabī de Murcia:

Las *išāra* son sentencias alusivas, fórmulas iniciáticas no especulativas, frases breves, sugestivas y evocadoras pronunciadas por hombres de espíritu y conocimiento en las más diversas circunstancias, cuya simplicidad estructural refuerza, súbita e inesperadamente, el efecto paradójico que producen, haciendo aflorar a la conciencia, de manera inmediata, significados insospechados, surgidos de una intuición profunda o una verdadera inspiración, cuyo sentido quedaría, de otro modo, relegado al ámbito de lo inefable. (Beneito, 2021, 27).

Este lenguaje «cifra aquello que revela» (ibid. 2021), desplegando una multiplicidad de sentidos que despiertan al lector o al oyente de su percepción habitual del mundo.

El lenguaje alusivo (*išāra*) no tiene por finalidad esconder un sentido detrás de una frase críptica ni oscurecer deliberadamente el discurso, sino liberarlo de las cadenas reductivas de un literalismo limitador. El lenguaje ordinario, en su uso más habitual, tiende a privilegiar la función utilitaria y comunicativa, eliminando ambigüedades para asegurar la eficacia del intercambio. Este registro práctico, sin embargo, clausura la dimensión simbólica y polisémica de las palabras, reduciendo su potencial evocador a un único sentido fijo y convencional.

La *išāra*, en cambio, despliega un modo de decir que mantiene abierto el horizonte de significación. En lugar de clausurar el sentido, lo expande, permitiendo que una misma imagen remita a distintos niveles de realidad, a veces incluso en tensión entre sí. Esta lógica remite directamente a la función poética del lenguaje, cuya riqueza radica precisamente en su polisemia: la palabra poética, al igual que la *išāra*, no busca fijar un único significado, sino suscitar resonancias que desbordan lo literal. De este modo, la poesía puede pensarse como el vehículo privilegiado de la *išāra*, porque ambas participan de una misma economía simbólica que hace de la ambigüedad un medio de revelación.

En este sentido, la palabra poética no se presenta como un medio de expresión de una experiencia interior preexistente, sino como la puerta misma de acceso a esa experiencia. Es la palabra la que, al abrirse a su dimensión simbólica, convierte lo cotidiano en revelación y lo visible en umbral hacia lo invisible.

En este registro, el mundo habitual comienza a poblarse de nuevos significados que iluminan zonas de la experiencia que hasta entonces permanecían en la penumbra. La *išāra* actúa como un catalizador que revela dimensiones ocultas de la realidad, invitando a un descentramiento de la percepción ordinaria. No se trata únicamente de que el individuo

utilice la palabra poética para expresar una vivencia interior ya alcanzada, sino de reconocer que es precisamente la capacidad de poetizar el mundo la que abre la puerta a esa vivencia. Es posible sugerir así que la palabra, cuando se reviste de su poder alusivo, posee una cualidad mágica, transformadora y —en términos simbólicos— curativa: la de transfigurar una visión cotidiana en una revelación. En este punto, puede recordarse la observación de Henry Corbin (2002), para quien el símbolo es «la única forma en que lo invisible puede hacerse visible sin dejar de ser invisible».

De este modo la *išāra* no traduce un contenido preexistente, sino que instaaura un umbral, un punto de pasaje en el que lo visible se abre a la transparencia original de las cosas. En el cuento, la revelación del carácter inquietante del Zahir se produce cuando el protagonista encuentra un libro atribuido a un tal Julius Barlach, que «exhumó en una librería de la calle Sarmiento», y en cuyas páginas estaría «declarado su mal». Según esa fuente —presentada dentro del relato como un documento encontrado—, el Zahir sería una antigua creencia popular del Islam del siglo XVIII, en la que se designaba con ese nombre a ciertos seres u objetos dotados de la «terrible virtud de ser inolvidables» y cuya imagen podía conducir a la locura: «acaba por enloquecer a la gente» (Borges, 1970, 110). Leída desde una clave simbólica, esta información intertextual funciona como la inscripción literaria de una idea central del cuento: la fijación enfermiza en lo visible como obstáculo para acceder a lo real.

Así como el libro de Barlach describe la causa del mal que aqueja al protagonista, también va a mencionar el remedio: una frase de un libro llamado *Asrār-nāma* (cuyo significado «el libro de las cosas que se ignoran» es una clara señal de que en la frase se encuentra oculta la respuesta buscada): «el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo». La estructura simbólica de esta afirmación —una rosa invisible, un velo desgarrado— remite directamente a una experiencia de ruptura del velo de las apariencias, imagen frecuente en el léxico místico.

No es casual que esta frase sea atribuida a un poeta sufí y boticario: ‘Aṭṭār simboliza tanto la curación espiritual como la sabiduría expresada en forma poética. Su obra más célebre, *El lenguaje de los pájaros*⁴, alude a la comunicación entre lo humano y lo sagrado por medio de una lengua no literal, una verdadera *išāra*.

En este sentido, el lenguaje poético se revela como el vehículo privilegiado de la *išāra*, precisamente porque sugiere más de lo que dice, abre múltiples niveles de sentido y rompe

⁴ *El lenguaje de los pájaros* (*Mantiq al-tayr*) es una de las obras más célebres del poeta y místico persa Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār (c. 1145–c. 1221), figura fundamental del sufismo clásico. El texto, compuesto en verso narrativo, relata el viaje iniciático de un grupo de aves en busca del mítico Simurg, símbolo del Uno. A través de un itinerario que atraviesa siete valles —del amor, del conocimiento, del desapego, entre otros—, ‘Aṭṭār presenta una alegoría del alma que, al buscar a Dios, descubre que el buscado y el buscador son uno solo. La obra influyó profundamente en autores sufíes posteriores, como Rūmī, y en escritores modernos como Jorge Luis Borges.

⋮

con la univocidad del discurso literal (*ḥbāra*). Su ambigüedad no es un defecto, sino una potencia: amplía los horizontes de comprensión y desautomatiza⁵ la percepción habitual del mundo, provocando una reconfiguración del sentido.

Como señala Pablo Beneito, el símbolo místico «al irrumpir como un relámpago súbito en el ámbito nocturno del lenguaje común, produce un destello de luz en la conciencia del interlocutor. Tal impacto representa una invitación al despertar, una abrupta afloración de la conciencia profunda» (Beneito, 2021, 21-22).

Desde una lectura inspirada en la simbólica sufi, la frase «el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo» puede entenderse como una auténtica *iṣāra*: una alusión poética que no comunica un significado cerrado, sino que abre una vía hacia lo oculto. En la tradición mística islámica, la *iṣāra* es una expresión que sugiere más de lo que dice, y cuya función no es informar, sino despertar una comprensión intuitiva del sentido profundo de lo real. En este caso, elementos como la Rosa —símbolo de la belleza divina—, el velo —figura clásica del ocultamiento— y su rasgadura —que sugiere desvelamiento—, no ofrecen una explicación racional, sino una clave simbólica cifrada.

Desde esta perspectiva, la frase actúa como una alusión que permite releer todo el itinerario del protagonista como un tránsito iniciático: primero, la obsesión con lo visible; luego, la sombra que lo retiene en el límite de lo aparente; y finalmente, la posibilidad de atravesar el velo hacia un orden de sentido más profundo. Esta lectura no implica atribuir al autor una intención doctrinal, pero sí permite comprender el texto como un espacio donde lo poético y lo místico convergen en la lógica de la alusión.

El Zahir, en cuanto sombra, remite a una fuente luminosa (*la Rosa*), y en cuanto rasgadura, anticipa la posibilidad de atravesar un velo que impide el acceso a lo real. Esta *iṣāra*, aunque no comprendida inmediatamente por el protagonista, actúa como una clave transformadora que señala el tránsito hacia el *kaṣf* —el desvelamiento del sentido oculto— y hacia el *taḡallī*, entendido como manifestación directa de lo divino. No se trata de una interpretación explícita en el cuento, sino de una posibilidad de lectura simbólica que nos permite releer toda la estructura narrativa como un itinerario interior: el pasaje del signo a la visión, de la palabra velada a la luz que la atraviesa.

⁵ El término *desautomatizar* procede de la noción de “desautomatización” (*ostranenie*) elaborada por el crítico ruso Viktor Shklovski (1917) en el marco del formalismo. Designa el procedimiento artístico que interrumpe la percepción rutinaria y mecánica de la realidad, obligando al receptor a contemplar lo familiar como si fuera visto por primera vez. En este sentido, el lenguaje alusivo propio de la *iṣāra* cumple una función semejante: extraña lo cotidiano para abrirlo a nuevas capas de sentido.

La *išāra* no es solo un fragmento lírico, sino una clave simbólica operativa. Señala que el Zahir, lejos de ser el final, es un velo; y que ese velo, si es comprendido como símbolo, puede rasgarse. Este pasaje prepara el camino hacia una visión más alta (*kašf*) y a una manifestación directa (*tağallī*) que se manifiesta en el segundo cuento. En este sentido, la *išāra* no solo describe, sino que marca el punto de inflexión del viaje interior.

LA HIEROFANÍA EN SU DOBLE ACEPCIÓN: MANIFESTACIÓN DIVINA (TAĞALLĪ) Y DESVELAMIENTO (KAŠF)

Si la *išāra* opera como alusión simbólica que orienta la mirada hacia lo oculto, el *kašf* y el *tağallī* representan, en la tradición sufi, los momentos en que aquello velado se revela o se manifiesta directamente. La frase enigmática que, en la sección anterior, leíamos como *išāra* («el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo») no sólo sugiere la existencia de un sentido más profundo, sino que anticipa su posible irrupción.

Es por ello que proponemos la siguiente lectura: el último tramo del itinerario místico borgeano se manifiesta en *La escritura de Dios*, donde el protagonista ya no es un hombre común, sino un mago, un sacerdote, un iniciado.

El relato describe su búsqueda de una inscripción divina en la piel de un jaguar, prisionero como él. Este paso final simboliza el acceso al conocimiento oculto a través del *kašf*, la experiencia directa del sentido interior de la realidad, que en el sufismo se define como una iluminación que no requiere mediaciones discursivas.

Kašf—término que proviene de la raíz árabe *k-š-f*, ‘descubrir’, ‘levantar un velo’— designa el instante en que lo oculto se vuelve visible. No se trata de un descubrimiento intelectual, sino de una transformación ontológica del sujeto mediante la cual accede a una visión directa de lo real: el mundo se revela como lo que siempre ha sido, pero desde una perspectiva radicalmente nueva. Como explica Toshihiko Izutsu en su libro *Sufismo y Taoísmo* a propósito de esta noción en la obra de Ibn ‘Arabī de Murcia:

Mirar las cosas del mundo sensible y no detenerse en ellas, ver a través de ellas la base fundamental de todo ser, es precisamente lo que Ibn ‘Arabī llama ‘revelación’ (*kašf*) o intuición mística. ‘Revelación’ significa, en pocas palabras, considerar cada una de las cosas sensibles como una situación en que la Realidad se nos descubre. Quien así lo hace encuentra en todas partes un ‘fenómeno’ de la Realidad, vea lo que vea, oiga lo que oiga en este mundo. (Izutsu, 2001, 24).

⋮

Este estado no puede alcanzarse por la razón, sino por una purificación del corazón que permite al místico ‘presenciar la evidencia’ sin intermediarios. Tal como explica el teólogo y místico persa Abū l-Qāsim al-Qušayrī (m. 1072), una de las figuras más influyentes del sufismo sunní clásico, autor de la célebre *Risāla* (Tratado sobre la ciencia del sufismo): «El *kašf* es la manifestación de una realidad que se impone al corazón del místico y le proporciona certeza sin necesidad de razonamiento» (al-Qushayrī, 2017, 119). Esta experiencia no contradice la fe, sino que constituye su realización más profunda: ver con los ojos del corazón.

El cuento sugiere este pasaje mediante una serie de símbolos claros: la oscuridad de la celda, la aparición repentina de la luz que revela al jaguar, la escritura que parece compuesta por palabras ‘casuales’. Esta ‘casualidad’ enmascara una estructura simbólica profunda: el conocimiento de lo divino no puede ser alcanzado por medios convencionales. El lenguaje que lo expresa, como el del sufismo, es a la vez transparente y opaco: revela ocultando, muestra sin describir.

El mito de Narciso, castigado por enamorarse de su propia imagen reflejada en el agua, ilustra bien el encierro de la conciencia que se repliega sobre sí misma. La imagen narcisista —proyección subjetiva sobre la realidad— genera un bucle sin salida, en el que toda apertura al mundo devuelve únicamente el propio reflejo. De modo análogo, el protagonista de Borges queda atrapado en la circularidad de su obsesión: en *El Zahir*, la moneda funciona como emblema de esa clausura horizontal, hipnótica y autosuficiente; en *La escritura de Dios*, la celda reproduce ese mismo límite interior, un espacio cerrado del que no puede escapar por sus propios medios. Esta experiencia es sugerida en el relato como un despertar ilusorio, un descenso en series infinitas de encierros: «No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta el infinito» (Borges, 1970, 119).

Así como la moneda del Zahir tenía un reverso no dicho, el jaguar de *La escritura de Dios* posee un secreto que sólo se deja ver en la medida en que el protagonista ha atravesado su propio encierro interior. La cárcel no es sólo física: es la prisión del ego, del lenguaje literal, de la separación entre sujeto y objeto. El *kašf* rompe este encierro mediante una hierofanía, en el sentido de Mircea Eliade: una manifestación de lo sagrado que irrumpe en lo cotidiano y lo transforma en símbolo.

En este contexto, la comprensión de *La escritura de Dios* puede leerse como una figura de la rasgadura del velo, imagen que en el relato aparece ligada a la revelación contenida en la piel del jaguar. Este animal, sin dejar de ser lo que es —una criatura concreta, corporal, presente en la celda del protagonista—, adquiere una significación nueva y radicalmente distinta. El jaguar se convierte en portador de un símbolo, en un lugar teofánico (*tağallī*) donde se manifiesta lo sagrado.

En la metafísica de Ibn ‘Arabī, *tağallī* no es una aparición estática o metafórica, sino el proceso dinámico mediante el cual lo Absoluto —esencialmente incognoscible— se manifiesta sin cesar en las formas concretas del mundo:

El *tağallī* es el proceso mediante el cual lo Absoluto, que es en sí completamente incognoscible, se manifiesta sin cesar en las formas concretas. Puesto que esta manifestación de lo Absoluto no puede realizarse sino a través de formas particulares y determinadas, se puede decir que equivale a una autodeterminación o autodelimitación de lo Absoluto. La autodeterminación (o autodelimitación), en este sentido, recibe el nombre de *ta‘ayyun* (literalmente ‘convertirse en una entidad particular e individual’). *Ta‘ayyun* (plural, *ta‘ayyunāt*) es uno de los términos clave de la ontología de Ibn ‘Arabī. (Izutsu, 2004, 175)

Tal experiencia corresponde a lo que Mircea Eliade define como *hierofanía*:

El hombre entra en contacto con lo sagrado porque éste se manifiesta, se muestra como algo completamente diferente de lo profano. Para denominar ese acto de manifestación de lo sagrado hemos propuesto el término *hierofanía* (del griego *hierós*, ‘sagrado’, y *phainomai*, ‘manifestarse’) (Eliade, 1998, 14).

Lo que ocurre en ese acto no es que el objeto en sí cambie, sino que adquiere un valor nuevo: el de transparencia hacia lo trascendente. Así, una piedra, un árbol o un animal, sin perder su materialidad concreta, se transforma en símbolo porque remite a una realidad más profunda que lo desborda. En sus palabras:

Nunca se insistirá lo bastante sobre la paradoja que constituye toda hierofanía, incluso la más elemental. Al manifestar lo sagrado, un objeto sagrado se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante (ibid. 15).

La ruptura sólo sobreviene mediante una “rasgadura del velo” que permite la irrupción de la alteridad. La hierofanía interrumpe la clausura narcisista. Esa irrupción vertical —propia del *tağallī*— hace porosa la trama del encierro, permitiendo que, a través del símbolo, la realidad revele su dimensión interior (*kašf*).

El jaguar sigue siendo un animal, pero su presencia se carga de una dimensión trascendente: deviene soporte del lenguaje divino. La piel se convierte en escritura, y la celda en lugar de revelación.

La *hierofanía*, en el sentido dado por Mircea Eliade, puede entenderse aquí como una manifestación vertical de lo sagrado que rompe la continuidad del espacio profano. Esta

ruptura axial conecta simbólicamente los dos polos de la realidad: lo manifiesto (*zāhir*) y lo oculto (*bāṭin*). En el relato *La escritura de Dios*, esa abertura se sugiere mediante una imagen poderosa: «En la hora sin sombra se abre una trampa, en lo alto, y un carcelero [...] nos baja en la punta de un cordel cántaros con agua y trozos de carne» (Borges, 1970, 115).

Esta rasgadura puede interpretarse como la fractura del plano ordinario de significación, a través de la cual se filtra una luz reveladora: «La luz entra en la bóveda; en ese momento puedo ver al jaguar» (ibid.). La luz —símbolo universal del *kašf*— hace posible una visión totalizante. El protagonista declara:

Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre⁶ [...] Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso⁷ (ibid. 116).

En el cruce entre la fenomenología de lo sagrado y la mística islámica, la experiencia de revelación que atraviesa el protagonista de «La escritura de Dios» puede comprenderse como una conjunción entre *hierofanía*, *tağallī* y *kašf*. En el sentido dado por Mircea Eliade, la hierofanía es la irrupción de lo sagrado en lo profano, una manifestación que no anula el mundo sensible, sino que lo transfigura. Esta definición encuentra un claro paralelo en el concepto sufí de *tağallī* —la auto-manifestación divina en una forma— y en su correlato interior, el *kašf*, entendido como el desvelamiento espiritual que permite al sujeto percibir dicha manifestación.

En este sentido, la piel del jaguar en el relato de Borges actúa como soporte de un *tağallī*: en ella se manifiesta la escritura de Dios, sin que el animal pierda su naturaleza empírica. Pero esta epifanía no se impone a cualquiera: sólo se hace visible al protagonista cuando ocurre el *kašf*, es decir, cuando se levanta el velo de su percepción ordinaria.

6 Resulta llamativo que en el momento culminante de «La escritura de Dios» el narrador ya no se refiera al jaguar —animal presente desde el inicio—, sino al tigre. Esta sustitución puede interpretarse simbólicamente: el pelaje del jaguar, formado por rosetas cerradas, sugiere formas sin salida, pliegues del deseo atrapado; en cambio, las rayas verticales del tigre pueden evocar la dimensión ascendente del símbolo, su capacidad de abrir un eje de comunicación con lo alto, en sintonía con el sentido hierofánico de la revelación representado por la primera letra del alfabeto árabe [Alif (ا)].

7 En el cierre de *La escritura de Dios*, el protagonista afirma haber descubierto una fórmula de catorce palabras capaz de conferirle un poder absoluto. Si se vincula esta enigmática fórmula con la frase simbólica «el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo» —que cuenta con trece palabras—, cabría conjeturar que la palabra que falta es *bāṭin*. Esta no aparece explícitamente en el relato, pero su omisión podría interpretarse como una confirmación simbólica de su naturaleza: lo oculto que no puede ser dicho, pero que se revela por transparencia en el símbolo. Así, la estructura del texto parecería cerrar el itinerario espiritual en silencio, allí donde el lenguaje cede ante la visión.

La hierofanía, entonces, es posible por la confluencia de estos dos movimientos: Dios que se muestra (*tağallī*) y el protagonista que ve (*kašf*). En términos narrativos, Borges condensa esta estructura mística en el instante en que «la luz entra en la bóveda» y permite leer lo que antes era invisible. Lo divino no ha irrumpido desde fuera, sino que ha emergido como un sentido oculto en lo real: un signo que se manifiesta en la materia, para quien ha aprendido a leerla.

Al avanzar en la investigación, nos encontramos con otra definición de *tağallī* que, en un primer momento, parecía contradecir la idea de una manifestación objetiva en lo visible. Sin embargo, al examinarla con mayor detenimiento, advertimos que se trata de una dimensión complementaria: el *tağallī* interior, en el que la teofanía se despliega no en el mundo exterior, sino en el corazón del místico.

En la enseñanza espiritual de al-Qušayrī (m. 1072), *tağallī* significa «manifestarse, aparecer, mostrarse o dejarse ver», y designa la irrupción de lo divino en el corazón del siervo cuando este ha sido purificado de sus velos interiores. Este fenómeno se contrapone al *satr*, u «ocultamiento», que representa el estado ordinario del alma dominada por sus cualidades naturales. Como aclara el comentador del *Tratado sobre la ciencia del sufismo*, *tağallī* no implica una revelación externa, sino una transformación interna por la cual el siervo entra en contacto con una realidad superior. Si bien el término se distingue de *kašf*, que alude a la apertura intuitiva del corazón, ambos comparten una misma estructura de desocultamiento espiritual: *tağallī* como acto divino de manifestación, *kashf* como recepción iluminada del místico (al-Qushayrī 2017, 165, n. 130).

El hecho de que la teofanía se produzca en la piel del jaguar —y no de manera inmediata en el corazón del protagonista— responde a la lógica de su encierro inicial. Obsesionado con el dominio de lo exterior (*zāhir*), el protagonista sólo puede ser interpelado desde allí: la manifestación divina debe irrumpir primero en el plano de lo visible para resquebrajar la clausura narcisista que lo retiene. Es este *tağallī* exterior el que abre la posibilidad del *kašf*, el levantamiento del velo interior que le permite finalmente acoger la luz en su propio corazón. De este modo, el signo exterior no es accesorio, sino condición necesaria para que se produzca la transmutación interior que consuma el proceso iniciático «Antes yo me figuraba el anverso y después el reverso; ahora, veo simultáneamente los dos» (Borges, 1970, 112).

El *tağallī* exterior, inscrito en la piel del jaguar, opera como una luz que hiende la clausura del encierro y abre un resquicio en la “caverna” interior del protagonista. Ese resplandor no se impone de manera automática, sino que requiere del *kašf*, el levantamiento del velo que impide al corazón ver lo real. Sólo entonces la luz penetra y se transforma en un *tağallī* interior, es decir, en una teofanía acogida en la intimidad del místico. En este último paso se consuma la comunicación entre lo exterior y lo interior: la epifanía sensible y su recepción

espiritual convergen como en una alquimia simbólica que sella las “nupcias” entre *zāhir* y *bātin*. El resultado es una experiencia inefable que supera la fragmentación y el aislamiento, integrando los opuestos en una totalidad reconciliada «así los gnósticos hablaron de luz oscura; los alquimistas, de un sol negro» (ibid. 117).

CONCLUSIÓN

Desde una lectura inspirada en la fenomenología de lo sagrado, los cuentos *El Zahir* y *La escritura de Dios* pueden ser comprendidos como momentos complementarios de un itinerario simbólico-iniciático que reproduce las etapas de un camino espiritual. En esta interpretación, *El Zahir* representa el punto de partida: el dominio de lo manifiesto (*zāhir*), lo visible que obsesiona y encierra. En contraste, *La escritura de Dios* encarna la llegada al sentido oculto (*bātin*), el acceso a un conocimiento que ya no es buscado en la apariencia, sino que se revela en lo más inesperado de lo sensible. Entre estos dos polos, la *išāra* funciona como puente simbólico, una alusión poética que no comunica un contenido fijo, sino que abre la mirada interior y prepara el terreno del alma para el desvelamiento (*kašf*) y la manifestación (*tağallī*).

La frase «el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo» —léida como *išāra*— contiene ya el germen de ese pasaje. En la lógica simbólica del sufismo, la sombra remite a una luz ausente y el velo a una realidad aún oculta. La revelación final en *La escritura de Dios* concreta ese tránsito, cuando el protagonista, en un acto de visión interior, lee la Escritura divina inscrita en la piel del jaguar. Esa superficie sensible, antes opaca, se vuelve transparente: se produce el *kašf* (desvelamiento) y el *tağallī* (manifestación divina). El lenguaje divino no llega desde fuera, sino que irrumpe y se inscribe desde dentro de lo visible, como luz que atraviesa la carne del mundo.

Es por ello que el itinerario iniciático que trazan estos relatos no desemboca en una negación del mundo sensible ni en una huida hacia un espiritualismo desencarnado. Por el contrario, el proceso culmina en una reintegración: lo sensible recupera su vínculo con la fuente de la que emana, y el mundo adquiere una dimensión reveladora. En lugar de ser concebido como un ámbito ilusorio o degradado, lo visible queda transfigurado y re-ligado a su raíz trascendente. Así, el iniciado no abandona la realidad concreta, sino que la redescubre como un espacio de transparencia: cada forma puede devenir signo, cada instante abrirse como símbolo. Lo que parecía mero límite se vuelve umbral hacia lo inefable.

Borges no construye un sistema doctrinal, pero su escritura, al operar con símbolos vivos, puede ser léida —desde la fenomenología de lo sagrado— como una dramatización literaria del desvelamiento. Así, entre *El Zahir* y *La escritura de Dios*, se traza un arco que va del signo

a la visión, de la obsesión por lo visible a la revelación de lo invisible, con el símbolo como mediador y la palabra poética como vía de ascenso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Al-Qushayrī, A. Q. (2017): *Tratado sobre la ciencia del sufismo: comentado por el shayj Zakariyyā al-Anṣārī*. Traducido del árabe, con estudio preliminar y notas por Gustavo César Bize, Buenos Aires: Ediciones Al-Hikmah.

‘Aṭṭār, F. (2015): *El lenguaje de los pájaros [Mantiq al-tayr]*. Madrid: Alianza.

Beneito, P. (2021): *El lenguaje de las alusiones: Amor, compasión y belleza en el sufismo de Ibn ‘Arabī*. Buenos Aires: Editorial Yerrahi.

Borges, J. L. (1970): *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Corán. (2009). *El Corán: Traducción y notas de Julio Cortés*. Barcelona: Editorial Herder.

Corbin, H., Yahia, O. y Nasr, S.H. (2002): *La filosofía islámica desde sus orígenes hasta la muerte de Averroes*. En *Historia de la filosofía*. Vol. III: Del mundo romano al Islam medieval, dirigido por Brice Parain, 236–281. Madrid: Siglo XXI.

Corriente, F. (1991): *Diccionario árabe-español*. Barcelona: Editorial Herder.

Eliade, M. (1998): *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Eliade, M. (1974): *Tratado de historia de las religiones*. Vol. 1. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Izutsu, T. (2001): *Sufismo y Taoísmo: Un estudio comparativo de las concepciones filosóficas del misticismo islámico y del taoísmo*. Madrid: Editorial Siruela.

Lings, M. (2006): *¿Qué es el sufismo?* Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor.

López-Baralt, L. (2003): *El coloquio de los pájaros: Borges y ‘Aṭṭār de Nisapur*. Conferencia magistral, Fundación Puertorriqueña de las Humanidades. <https://www.fphpr.org/wp-content/uploads/2020/06/2003-Luce-López-Baralt.pdf>

López-Baralt, L. (2005): *Lo que había del otro lado del Ṣāḥir de Jorge Luis Borges*. *Numen: Revista de Estudos e Pesquisa da Religião* 8 (1): 70–117.

Lory, P. (2017). “El simbolismo de las letras y del lenguaje según Ibn ‘Arabī”, *El Azufre Rojo* 4: 99–108.

Pacheco, J. A. (2019). *Ibn ‘Arabī: El maestro sublime*. Córdoba: Editorial Almuzara.