

Samuel Cabanchik. *La redención de la realidad. Borges, una peripecia filosófica*. Buenos Aires: Eudeba, 2021, 142 páginas.

Hay quienes entienden que todo lo que podía decirse en torno a Jorge Luis Borges ya fue dicho. Hay quienes se preguntan si no sería conveniente dejar de fatigar la obra del gran escritor argentino, entregarla al descanso y dar por cerrada su exégesis. *La redención de la realidad. Borges, una peripecia filosófica* sirve como prueba que se opone, contundente, a consideraciones de ese tipo. Para ventura de los lectores, el libro de Samuel Cabanchik viene a demostrar que, sobre Borges y desde Borges, siempre quedarán páginas por escribir.

A contramano de estos tiempos que corren –y que parecen correrlos–, los cuales enseñan a conformarse con indagaciones particulares, atomizadas y de humildes pretensiones, el libro asume un problema verdaderamente desafiante: dar cuenta del modo en el que la literatura borgeana responde a una exigencia propia de la filosofía, esto es, a *la filosofía como exigencia*, como demanda de maneras de comprender y expresar nuestra conexión con la realidad. Para esto establece una serie de premisas, en las cuales se estipula que Borges

es un poeta filosófico, pues escribe al modo de un “sentidor de la dificultad metafísica” (p. 9). También se destaca que, en la obra de Borges, la filosofía configura una fuente y un recurso ficcional para una cierta poética y narrativa, lo que implica que poemas y ficciones alcanzan en la perplejidad metafísica el sentido final de su acontecer. En este sentido, el vínculo entre Borges y la filosofía podrá parecer lúdico solo para una mirada desatenta y superficial. El lector avezado, por el contrario, entenderá que se trata de una íntima forma de compromiso.

Para desplegar el tratamiento de este problema, *La redención de la realidad* empieza por el comienzo. O quizás, en aras de la precisión, debe decirse que empieza por el comienzo convertido en cuestión filosófica. De allí que el recorrido propuesto tome como punto de partida la interrogación por el comienzo de la filosofía y por el comienzo de la poesía. Ya desde las primeras páginas se arriesgan algunas posibilidades. Siguiendo a María Zambrano, puede decirse que la filosofía comienza por la pregunta

sobre el ser de las cosas, la cual se formula incluso presintiendo que sus respuestas solo podrán conducir hacia lo paradójal. Puede decirse, además, que la poesía comienza por la respuesta a una pregunta no formulada. Se perfila así una similitud invertida, una suerte de emparentamiento que resulta, por momentos, incómodo.

Asumiendo esta estimulante incomodidad, *La redención de la realidad*, apuesta por la intersección entre la filosofía y la poesía sin dejar de tener en cuenta en ningún momento su heterogeneidad fundamental. La obra de Borges será la cantera de donde se extraerán las pistas para hilvanar posibles respuestas a estas cuestiones. Pero no será la única. En diálogo con el escritor argentino aparecerán Zenón y Platón, Berkeley y Descartes, Kant y Schopenhauer, Frege y Wittgenstein, Bergson y Benjamin, entre otros.

Estos autores se convierten en personajes de una filosofía cuya historia enseña que la realidad exige ser redimida porque el camino hacia su comprensión aparece ofuscado por múltiples enigmas que oscurecen, complejizan e incluso llegan a suprimir las posibilidades de su intelección. La

realidad puede ponerse en duda de manera relativamente sencilla. Lo difícil, una vez que esto sucede, es restituir su certeza. Borges lo comprendió cabalmente. Y supo tallar en esa historia, aunque con herramientas diferentes.

La redención de la realidad señala el camino de retorno hacia la certeza que puede recorrerse a partir de las coordenadas que ofrece la obra de Borges. Asumiendo que la realidad debe redimirse pero que al mismo tiempo el retorno de la certeza perdida se vuelve imposible, la redención solo se logrará luego de ejercer la duda hasta su hipérbole, luego de llenar el cuenco del escepticismo hasta colmarlo. Solo así la realidad podrá recuperar su consistencia, solo así podrá volver a ser alcanzada, aunque más no sea por el lado de su reverso.

Los tres capítulos que dan forma a esta redención –sumados a la Introducción y al Epílogo– podrían leerse por separado. Sin embargo, como suele pasar con los buenos libros, la dimensión de las tensiones que se dibujan en sus páginas aparece efectivamente cuando estas son tomadas de manera conjunta.

El primer capítulo se titula “La razón poética”. En él se señala que, desde Borges, el acceso

a la realidad no se resigna cuando ella se libera de las particularidades y condicionantes de la representación, sino todo lo contrario, como muestran las diversas referencias a la poesía epifánica que pueden encontrarse en su obra. Se perfila de este modo una fabulosa paradoja: *en* la poesía, y *no a través* de ella, la experiencia puede devenir arquetípica. De allí que la pretensión de lograr un lenguaje perfecto en base a la precisión analítica, es decir, un lenguaje que se proponga hacer justicia a la realidad en base al ensanchamiento de sus capacidades de particularización sea para Borges una ocurrencia ridícula cuando no directamente monstruosa y, por tanto, motivo de parodia y de crítica.

La denuncia de este carácter se replica en los tópicos incluidos en el segundo capítulo, titulado “Monstruos de la razón”. Allí se destaca que la exigencia racional de establecer criterios que garanticen las posibilidades de la representación y del conocimiento suele provenir de la propia razón, la cual no puede asegurarse a sí misma sin incurrir en un regreso al infinito. La respuesta borgeana a esta intriga invita a una salida del laberinto por arriba: no es el

carácter elusivo que suele asignarse a la realidad lo que engendra nuestras pesadillas; por el contrario, es la razón la que, con sus exigencias, engendra las aberraciones que nos desvelan. En palabras del propio Borges: “La vida es apariencia verdadera. No engañan los sentidos, engaña el entendimiento, que dijo Goethe: sentencia que podemos comparar con este verso de Macedonio Fernández: *La realidad trabaja en abierto misterio*” (*Inquisiciones*, p. 89). El tratamiento borgeano de la creación, el infinito y la distinción sueño-realidad serán formas de conjurar las peripicias laberínticas en la que nos sumergen aquellas exigencias racionales.

El tercer capítulo se titula “Figuras de la redención”. Allí se revisa la forma en la que Borges ubica a su obra y a su pensamiento frente a las clásicas oposiciones entre platónicos y aristotélicos, realistas y nominalistas, trágicos y negadores de la tragedia. Recuperar las referencias borgeanas articuladas en torno al tiempo y la eternidad, la muerte, el amor, los arquetipos, los duelos y la justicia y, por último, Dios, funcionan aquí como una selección de intensas complejidades

por cuya capacidad redentora valdrá la pena apostar.

De este modo, tras subir la cuesta, el lector encuentra un horizonte en el que los problemas filosóficos en torno a la realidad han sido en gran medida diluidos tras el despliegue de soluciones poéticas, ficcionales y ensayísticas, las cuales confirman la presunción inicial según la cual Borges comparte el diagnóstico predominante en la filosofía del siglo XX: es la idea misma de representación lo que debe ser rebasado hacia una nueva inteligibilidad.

La redención de la realidad invita a sospechar que, en lo que respecta a su capacidad de nutrir y estimular reflexiones, la potencia contenida en Borges quizás no sea infinita, pero seguramente será inagotable. Se desmarca de los ensayos más difundidos sobre

la obra del gran escritor argentino en tanto que delimita en ella una dimensión que la sitúa mucho más allá de los juegos del lenguaje y mucho más acá de las especulaciones metafísicas. Si bien casi la totalidad de los elementos involucrados en sus páginas las preexistían, las vinculaciones que entre ellos se señalan dan lugar a algo nuevo. En este sentido, señalar no es solo descubrimiento sino también propuesta y creación. Al hacer esto, el libro triunfa donde muchos fracasan, logrando algo que ningún borgeano podrá dejar de apreciar: produce sorpresa. Desde Borges y a través de esa sorpresa, la realidad queda finalmente redimida. Y quizás nosotros, lectores, podamos aspirar a la misma suerte.

Sebastián Botticelli

UBA

Pablo Maurette. *La carne viva*. Buenos Aires: Mardulce, 2018, 240 páginas.

Esa masa de carne que describe un círculo en torno a mí/no confina mi mente": traducimos aquí tan libre como torpemente las palabras de Thomas Browne que Pablo Maurette (Buenos Aires, 1979) elige para epigrafiar *La carne viva* (Mardulce, 2018).

Pero, ¿qué significan estas palabras? ¿Hay aquí un desafío, una advertencia? ¿O se trata de un epígrafe cabalmente *programático*?

Esa [that] masa de carne: como si obrara aquí un distanciamiento, quizá el paso atrás de

quien se dispone a zambullirse en la tan indeterminada como determinante *masa de carne* [*mass of flesh*] –ella misma, por otra parte, trazo o escritura circular [*circumscribe*], errante y a la vez de regreso.

Frente a la carne –y sin embargo, en ningún otro lugar que en ella: de ningún otro modo que *encarnada*–, la *mente* [*mind*]: ilimitada; o mejor sería decir: incontenible, desbordante, quizá también insoportable (menos por rehusar la contención, el borde o el soporte que por interrogarlos, *stilus* en mano).

Atribuimos a Anaxágoras de Clazomene la por entonces pionera y hasta entonces inédita distinción entre mente [*noûs*] y materia [*hýle*]. Pascal Quignard da aquí con la buena pista: *noûs* (cuya traducción la tradición filosófica ha hecho oscilar entre “mente”, “espíritu”, “intelecto”, “inteligencia”, etc.) quería decir “olfato”. Resulta de ello que el primer pensante en la historia europea no es otro que aquel gruñente llamado Argos, perro de Ulises: el viejo perro de caza que “piensa” (huele) a su amo en el mendigo que ha aparecido junto al pórtico. “Pensar” podría entonces no ser una actividad teore-

tica, contemplativa, sino predación, persecución: *ir en busca – de la carne*.

Antes que una colección de ensayos o una mera yuxtaposición de estudios temáticamente emparentados, *La carne viva* es un libro de viajes que explora las vías por las que el imaginario modula y afecta (y quizá también infecta y de-forma) la carne. En este sentido, resultan particularmente sugerentes las (¿*quirúrgicas*?, cuidadas, pertinentes) intervenciones del artista plástico Eduardo Basualdo, que preceden y suceden a cada uno de los seis episodios (los cinco ensayos más el prefacio) que componen esta periégesis.

La travesía comienza en una remota e inexistente isla perdida en la inmensidad del Índico, en la que un solitario naufrago se enseña a preguntar; y habrá de concluir en el cementerio insular frente a las costas de Venecia, con la promesa (o la evidencia) de un naufragio inminente.

Al lector atento le bastarán unas pocas líneas del “Prefacio” para advertir bajo qué constelaciones transcurrirá este viaje: en orden a explicar quién es Abentofail (que no es nombrado como tal sino en un paréntesis que si-

gue a la escrupulosa transcripción de su nombre en árabe, en un gesto que espeja al de Borges al comienzo de “La busca de Averroes”), Maurette señala: “fue médico, filósofo, escritor” (17). En esa triple intersección (o el triple desborde) de lo epistémico, lo especulativo y lo estético, se abre paso la escritura (*¿exploratoria?*, diletante, polímata) de Maurette – o como estaríamos tentados de decir aquí: su *busca*, dejando en este punto que hable, al margen de la cita borgeana (o quizá reduPLICándola), la acepción orillera del término: el tono de Maurette no solo no rehúsa el escándalo o la provocación sino que se sirve de ellos como de un santo y seña por el cual el propio libro escoge o reconoce a sus lectores.

“¿Qué magia hace de la materia carne viva?” (18): tal, diríase, la pregunta conductora, en cuya formulación se adivina el singularísimo, casi renacentista registro del libro, en el que conviven, entretejiéndose, discursos y saberes tan distantes entre sí como la anatomía, la crítica literaria, la biología evolutiva o la historia de las religiones. Es de notar, en este sentido, que Maurette recurre a menudo a la semejanza: sus páginas son pródigas en símiles, analogías, parábolas, metáforas. El

propio procedimiento de composición del libro es comparado con la invocación de un “animal totémico” (20) antes que restituido al anguloso rigor de un marco teórico.

No obstante la profusión de símiles y metáforas, Maurette se obliga a regresar siempre a la carne en tanto “grado cero de la hermenéutica” (22). Ello obedecería a una más amplia investigación respecto de “la relación esquivada e intrincada entre [...] el sentido literal y el no-literal” (21).

Bajo la advocación de la inocencia (“Inocente” titula Basualdo a la primera de sus intervenciones: un cuchillo –¿el *stilus* que hace las veces de *mind*?– que hiende una línea, un límite –¿que introduce en la carne la pregunta por la vida?–), Maurette dispone una doble vía de ingreso, un comienzo por duplicado.

Un comienzo, por un lado, para la pregunta por la carne viva: el citado “Prefacio”, en el que se reseña brevemente la historia de Hayy, tal y como fuera narrada por el antedicho Abentofail (a la sazón maestro de Averroes) en su novela *El filósofo autodidacta*. Confinado en una isla sin nombre, desprovisto de historia y de lenguaje, enfrentado al

cuerpo muerto de la cierva que lo criara, Hayy emprende la busca de *eso* que, encarnado, engendraba vida.

Otro comienzo (mítico y por ende también ritual y litúrgico, destinado a recomenzar cada vez) para la pregunta por el verbo hecho carne: “Primero de enero”, ensayo inaugural en el que Maurette examina algunas tradiciones poéticas y exegéticas en torno a la circuncisión de Jesús. Resulta esclarecedor, en este sentido, el minucioso análisis del relato del éxtasis místico de la beguina Agnes Blannbekin: durante una misa, la mujer sintió que el prepucio de Jesús se materializaba en la punta de su lengua. Por fuerza (y al margen de toda profesión de fe), resuena aquí *sottovoce* la pregunta a la que Maurette atribuye la puesta en marcha de su propia obra –que comprende *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto* (Mardulce, 2015), *La migración* (Mardulce, 2020) y *Por qué nos creemos los cuentos. Cómo se construye la evidencia en la ficción* (Capital Intelectual, 2021)–: ¿qué le hacen las letras (y en general, toda forma, medio u obra de arte) a la carne? ¿Cómo funciona y de dónde procede su capacidad de afectar?

Tras un remate sebaldiano (en el que el prepucio de Jesús es puesto a orbitar alrededor de Saturno a fuer de anillo), Maurette se apresta a recorrer el camino inverso: ¿cómo podría la carne hacerse letra? ¿Bajo qué circunstancias y en qué condiciones podría el cuerpo devenir *corpus*? “Borges y la bestia de Bengala” relea la ceguera de Borges, su devenir ciego, a la par de su devenir (él mismo y su propia vida) (carne de su propia) literatura.

Por efecto de su propia obra, y en el marco provisto por ella, Borges ha transmutado su propio nombre propio en uno de sus artificios. Si “todo Borges [está] en la palabra Borges” (96), entonces “Borges” es menos un patronímico que un *topónimo*: el nombre de una serie de *tópoi* –esto es, de tópicos recurrentes, de reiteraciones formales y temáticas, de juegos especulares (y especulativos), de suplementos ecdóticos y anecdóticos– sobre los que la obra (escrita primero, dictada más tarde) regresa obsesiva, obstinadamente. Los espejos y los tigres, bien lo sabemos, se cuentan entre ellos. Un improbable (a-mén de inexistente) *kōan zen* podría preguntar por el espejo de un hombre ciego; Maurette podría entonces responder: privado de

la vista, confinado a un mundo insípido, ligeramente rojizo o anaranjado, el poeta hace de su obra un espejo de sí; y en el proceso, hace de sí un período, una estrofa, un verso, una palabra.

De aquí el más llamativo elemento del ensayo, que refiere a la citada fijación de Borges con los tigres: una “leyenda (o teoría conspirativa)”, tan “singular” y “descabellada” como apócrifa, según la cual Borges “murió en Bangladesh [...] entre las garras de un tigre” (87). “El origen de este disparate –parece disculpase Maurette– me es desconocido” (88). La veracidad de la historia importa poco; la cuestión estriba aquí en el procedimiento: valiéndose de giros e inflexiones eminente e inequívocamente borgeanos, Maurette espeja un efecto (y un afecto) de lectura. Todo ocurre como si el comentarista se incorporara de este modo a la obra y deviniera indistinguible de ella – *una sola carne*.

A todo libro de viaje le llega su catábasis: el descenso a los infiernos, el tránsito por las regiones subterráneas (¿o *subcutáneas*?), casi siempre con algún propósito oracular o adivinatorio. “El infierno de Ashoka” aborda el problema de la traduc-

ción planteando al lector la resolución de un enigma. Maurette engendra aquí una esfinge (en este caso, mitad soberano legendario de la India, mitad poeta renacentista florentino) que elíptica, alegórica, metafóricamente (como cuadra a toda esfinge que se precie de tal), formula las mismas preguntas, los mismos acertijos. ¿Dónde está (y cómo se dice) el sentido literal? ¿Cómo reconocerlo? ¿A qué se parece traducir? ¿Cuánta carne puede restituirse tras la letra que somos capaces de producir?

En este sentido, Maurette se distancia tanto del historicismo como del romanticismo, y parece abogar por alguna clase de formalismo. Que Poliziano haya sufrido la terrible enfermedad que describe en su *Sylva in scabiem* (“Canto a la sarna”, poema cuya traducción Maurette cuenta haber emprendido y abandonado) o que no sea más que un símil para expresar el dolor y la furia que le produjera un desencuentro con Lorenzo de Médici importa menos que la eficacia háptica del texto, que somos invitados a concebir como un organismo.

Análogamente, ¿es la leyenda de la prisión infernal de Ashoka (en la que los cuerpos de los condenados eran sometidos a toda

clase de tormentos, vejámenes y suplicios) una parábola que describe su conversión al budismo? ¿El testimonio de un campo de exterminio *avant la lettre*? ¿Una alegoría de los infiernos budistas?

Entre el ruido de los trabajos de lectura, exégesis e interpretación, Maurette se detiene en la tarea del traductor, que es comparada con la del anatomista (“una verdadera carnicería de la lengua”, 119), pero también descrita en términos de “tormento” y de padecimiento.

“Historia natural de la auto-destrucción” (una vez más, Sebald no estará lejos) sigue la trayectoria descendente del “mal de carne” (138) que Jorge Barón Biza describe en su única novela, *El desierto y su semilla* (1998). Inspirado por su propia historia personal y familiar, Barón Biza elabora una ficción cuyo punto de partida está dado por “la agresión”: un hombre –el padre del narrador– ataca a su ex mujer con ácido, desfigurándola. Siguiendo el hilo conductor provisto por la novela, Maurette describe las peripecias de unos personajes grávidos de decadencia. Concebida como cosmogonía, “la agresión” engendra un mundo cuyo decaimiento es indetenible. A pesar de los procedimientos a

la vez quirúrgicos y poéticos que se proponen devolver el orden a la carne agredida, *El desierto y la semilla* cuenta la historia de un rostro (pero también de un linaje) que se precipita hacia un abismo que “la agresión” mantiene abierto. *La carne retrocede* – el desierto crece.

La travesía finaliza con “*Mono no aware*”, el más poético –y también el más político– de los ensayos aquí reunidos; que une además lo contemplativo a lo performático: la travesía habrá de finalizar, en efecto, con (¿en?, ¿entre?) *mono no aware*.

“Las traducciones varían: el *pathos* de las cosas, la sensibilidad de las cosas, la tristeza de las cosas” (180): en unas pocas líneas, Maurette despacha el problema de la traducción. Lo que está en juego aquí no es la traducibilidad de tal o cual giro idiomático sino la comunicabilidad del afecto. La pregunta nunca es: “¿cómo traducir *mono no aware*?”, sino más bien: “¿cómo no traducir *mono no aware*?”. Pregunta retórica, claro está, a la luz de lo que la propia expresión dice: *mono no aware* expresa una sintonía, una armonización, una con-moción, en la que el corazón (*kokoro*, “entendido a la vez como órgano vital y como forma

íntima”, 180) del hombre y el de las cosas se afectan recíprocamente y se descubren íntima y constitutivamente transitorios, perecederos, efímeros – y además bellos *en cuanto tales* y no a pesar de ello (como en aquel verso de Szymborska: “eres y por eso pasas/pasas, por eso eres bella”).

Con-moción que mueve, por otra parte, a decir: “el *mono no aware* [...] desborda” (188) y no se puede menos que *poetizar*. Empujado a decir, el poeta no puede menos que buscar (o fabricarse) algunos interlocutores: de aquí la politicidad intrínseca del hecho estético. En este sentido, el propio ensayo configura esa busca de interlocutores al interior de la tradición poética de Occidente: ¿hay algún soneto, acorde, escrito, película *afín* a (o *afinado con*) la noción de *mono no aware*, capaz de *sintonizar* o de *armonizar* con ella?

La busca sigue, ya desde el comienzo, un sendero de lágrimas. La posibilidad misma de esta interlocución entre tradiciones, lenguas, culturas, está anclada (¿dónde más?) en la carne: en el mecanismo fisiológico del llanto, que embarga, sucesivamente, al poderoso Jerjes (que, apostado a orillas del Bósforo, comprende

que sus jóvenes soldados no volverán a casa), al sensual Genji (protagonista del *Genji monogatari*, cuya lectura inspira a Norinaga el concepto mismo de *mono no aware*), al pío Eneas (que, tras desembarcar en Cartago, descubre un mural que figura la caída de Troya), al anhelante Tristán (que, también junto al mar, espera la venida de Isolda).

Una curiosa deriva le descubre a Maurette algunas afinidades o consonancias: se detendrá primero en “Corno inglés”, un poema del genovés Eugenio Montale, procedente de su primer libro *Ossi di seppia* (“Huesos de calamar”: el mar nunca estará lejos) que el propio autor define como “un intento naif de imitar los instrumentos musicales con palabras” (207).

Y es precisamente un corno inglés el instrumento al que Richard Wagner comisiona la interpretación de “la antigua melodía” que despierta al moribundo Tristán y le revela la inminencia de su muerte.

No es casual, en este sentido, la caracterización en términos musicales del *mono no aware*: si el lenguaje es otra piel, la música puede, en cambio, dirigirse sin mediación alguna al músculo – a la carne.

Al sugerir una sintonía entre *mono no aware* y el acorde de Tristán (cuya inspiración Wagner restituye al “cantar extraño y melancólico de los gondoleros en Venecia”, 213), Maurette conjura el exotismo y traza algo así como un horizonte para un esteticismo *más acá* del orientalismo.

Y el libro, que comenzara con un naufrago en una isla remota interrogando a un cuerpo muerto, le da por fin sepultura en otra isla, más cercana, a la vez nominada y ominosa; y hace además su acción de gracias: porque si “la tumba es nuestro humilde homenaje a la majestad de la muerte”,

entonces “el cementerio [es] un agradecimiento colectivo a su generosa omnipresencia que hace que las cosas, por ser breves, sean tristes y bellas” (227).

¿Qué deja la carne viva tras de sí? ¿Qué queda de ella? La última intervención de Basualdo parece responder a estas preguntas: fibras de tejidos sueltos, pelo y piel muerta, polvo – en una palabra, “Pelusa”: *partículas de carne muerta*.

Franco Liberati
UNS