

RESEÑAS

SOBRE
LA REDENCIÓN DE LA
REALIDAD. BORGES UNA PERIPECIA
FILOSÓFICA
BUENOS AIRES, EUDEBA, 2021
DE SAMUEL M. CABANCHIK

Diebo Carballar

Universidad de Buenos Aires

Licenciado en Letras (FfL, UBA). Cursó la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF); participa en la Cátedra Literatura del Siglo XX (FfL, UBA) y de los proyectos de investigación "Archivo de lo viviente: siglo XX" (UBA, Dir. Daniel Link) y "Hegemonía y disensos: posiciones sobre las lenguas y los estilos (de vida) de entre siglos (XIX - XX - XXI) en América Latina" (UNTREF, Dir. Diego Bentivegna); publicó los libros de poemas La rojita (Vox, 2009), After sangre (Determinado Rumor, 2011), Lírica (Editorial Maravilla, 2019), integra la antología 53/70, poesía argentina del siglo XXI (EMR, 2015); fue becario del Seminario de Creación en Ópera Contemporánea (Fundación Williams, 2019). Actualmente trabaja en un proyecto de edición electroacústica de poesía argentina y latinoamericana.

Contacto: diegocarballar@gmail.com

ORCID: [0000-0002-4406-6496](https://orcid.org/0000-0002-4406-6496)

El libro de Samuel M. Cabanchik es un razonado ensayo sobre desarrollos filosóficos presentes en la obra de Borges que nunca deja de redireccionar su estudio a la condición literaria, poética, del escritor. En cierta manera, su método se despliega en una escritura que oscila de la misma manera en que considera "oscilante" o pendular la idea filosófica en los textos de Borges. Como un filtro electrónico trabaja sobre las ondas producidas por un oscilador para generar así nuevos armónicos, la lectura de Cabanchik recorre los diferentes textos borgeanos destacando ciertas resonancias sobre otras, pero sin perder de vista (o "de escucha", para sostener la metáfora) el carácter oscilante, incierto de la literatura.

Cabanchik recorre los textos centrándose en el aspecto filosófico, y escribe los resultados de su recorrido con muchísima atención a la literatura (y puntualmente, a la poesía). Decimos "con muchísima atención" porque si bien el autor busca modular en esta lectura "la señal" de la literatura y hacer aparecer la señal filosófica, decide nunca descuidar el sustrato, la fundamental –digamos así– *poética* de las ficciones, ensayos y poemas (y de la crítica del lenguaje que se desprende de la poética borgeana). De esta manera, su *peripeccia*, tal como lo indica el subtítulo del libro, tiene siempre presente que hay una literatura que *envuelve* las apariciones filosóficas de esta señal filtrada en una serie. La señal literaria es radicalmente heterogénea: es una señal que lleva sus armónicos filosóficos, pero que una filtración excesiva –el armado de una serie que finalmente desvirtuara aquella fundamental– no haría justicia (y la ética es hacia donde se dirige el ensayo en su desarrollo) ni con la filosofía ni con la poesía.

Como dijimos, la inscripción heterogénea es el método que organiza la lectura de este trabajo (aún en su ordenada exposición filosófica). La figura del péndulo propuesta por Paul Valéry para el poema (la misma que Federico Monjeau utilizó en su libro *Un viaje en círculos. Sobre ópera, cuarteros y finales* (2018) para interrogar las relaciones entre música y poesía¹ puede

¹Y que coloca en relación con el "Análisis del último capítulo del Quijote", a partir de un comentario de Borges, Monjeau (2018: 263-266) propone que Cervantes: "sin salirse de la prosa se balanceara hacia el verso" en el final de la novela. Una pequeña inflexión como recurso poético que aprovecha esta oscilación como interferencia expresiva posible ("música negligente" la llama Borges, en tanto implacable).

entenderse como figura del método de lectura que Cabanchik aplica a su serie. En la concepción de Valéry, la poesía establece una relación entre sonido y sentido que es pendular, oscilante: "el poema creará una necesidad que se mantendrá imborrable el vínculo entre sonido y sentido; vivo para siempre, mientras sea reconducido hacia el germen del que surgió". (p. 11)

El método pendular *es* en la oscilación. Según la concepción de Valéry, explica Cabanchik, el poema "va desde el extremo de los recursos del lenguaje (el sonido, la forma, 'la voz de la poesía en acción') hacia el otro extremo donde se instala el fondo, el sentido, la idea" (p. 11). No se trata de la cuestión sobre la forma y el contenido, sino la relación *liminar* que se establece entre ambos, sonido y sentido.

Queremos destacar la idea de *extremo*. Este es un aspecto medular del trabajo de libro, en donde descansa la aproximación a una crítica del lenguaje poético. El paso fronterizo que estimula y que sostiene el movimiento *trans-formador* de la poesía, que es lo que Cabanchik resalta constantemente, cuando, por ejemplo, reconstruye la heterogénea utilización de la filosofía por parte de Borges, no asimilable a un sistema ya que pertenece de pleno a la literatura, una tierra –digámoslo así con Agamben y Rilke– *abierta*, que desde uno de sus *extremos*, en el recurso de la lengua (en su constitución poético-sonora), llega a tocarse con lo agramatical, pudiendo llegar, incluso, a su propia *desintegración*: "Una literatura que corteja su propio 'fin'" (14). Una voz *otra*, en todo caso, ya no propiamente humana, que es *la voz sagrada de la tierra ingenua*, "que Mallarmé, al oírla en el canto de un grillo, opone como *une y non-descomposée* a la voz humana" (Agamben, 2004: 72). En el otro *extremo*, el pensamiento, como acción, acto en el que se encuentran la poesía hermanada con "la auténtica filosofía", en el "germen del que surgen a la vez el poema y la idea" (12). Siguiendo con Agamben (2016: 249 y ss.), es "en la tensión y escisión (y, por lo tanto, también en la virtual interferencia) entre el sonido y el sentido, entre la serie semiótica [la voz de la tierra] y la semántica [la lengua humana]" donde vive la poesía. El parentesco o la relación entre extremos que proponen Valéry (y que toma Cabanchik) resulta finalmente el cisma sobre el que se levanta el poema, en la percepción de esos límites.²

¿Y qué ocurre con la filosofía? Habría una cierta simetría en esta oscilación pendular, en tanto que la idea viene a transformar aquello que

²Cuya manifestación en la rima, cara (por querida y costosa) a la poesía borgeana, resulta una dislocación aún mayor entre el acontecimiento semiótico –el sonido– y el semántico –el sentido– (la rima tendría "intención de significado" pero no simbolizaría nada).

el poema hace (la onda de la sonoridad hacia el sentido): ¿esto significaría una cierta decantación por la serie semántica por sobre la semiótica? El autor insiste en la heterogeneidad del límite trazado, límite móvil que acerca a la vez que tensiona: "En la vivencia y expresión de los límites es donde la realidad es redimida: no en la construcción de un pretendido lenguaje perfecto" (44). El lenguaje perfecto es uno de los tantos *monstruillos* que la ficción puede llevar a la filosofía. La deformidad, el monstruo, es parte de lo real, y los problemas poéticos desafían el pensamiento lógico ("donde la pura lógica nos limitaría una falacia"). No se trata así de la instauración de una filosofía borgeana, cosa imposible, ni de rastrear un sistema filosófico, sino de recorrer el acto de pensamiento posible en Borges, "un pensamiento poético en última instancia" (54).

Respecto de la lectura, de la constitución de una serie filosófica que filtra filosóficamente a la literatura, Cabanchik lee la "obra" –por supuesto su intención no quiere ser exhaustiva, pero brinda una serie importante de textos para su peripecia– de un autor cuya mención es una suerte de marca registrada: mundialmente reconocida, y sobre la que pesan disputas judiciales, políticas y artísticas. En este sentido, es ejemplar el esfuerzo que el mismo Borges puso para corregir y "limitar" (el concepto "límite", por cierto, juega mucho en la lectura de Cabanchik), en cierta manera, los efectos de lecturas futuras sobre los textos (además de las diferentes instancias guardianas de su legado) que se fijarían así en "obra".³ Podría pensarse que rige sobre los textos de Borges la sombra de una "obra cerrada". Pero nada más alejado de la posibilidad de cierre que la literatura, que continúa brindando sentido en tanto todavía pueda ser leída (y, por lo tanto, transformada). Daniel Link (2006: 17-30) citaba esta característica, en cierta forma, azarosa, de la literatura: la lectura, y el régimen de sentido que puede establecer; ni inherente al objeto ni perteneciente a la conciencia del intérprete, sino establecido en la serie, por azar y coacción (por los filtros, en nuestra metáfora acústica). Esto, escribe Link, es lo que permitió a Borges sostener que si le "fuera otorgado leer cualquier página actual –ésta, por ejemplo– como la leerán en el año dos mil, yo sabría cómo es la literatura del año dos mil". La lectura es un deseo de sentido, un instante delirante inicial, un rapto, que luego habrá que escandir, separar, puntuar nuevamente –dejar (en términos lacanianos) el régimen

³Aun así, las ediciones completas de los textos de Borges en castellano, en una edición de referencia, crítica, filológicamente bien constituida (o hasta libre de erratas) es un pendiente. Martín Schifino hace una muy buena revisión de esta falta en "Borges en castellano" (*Páginas críticas. Formas de leer y de narrar de Proust a Mad Men*), quien destaca, a partir de una observación de Umberto Eco (la obra de Borges era la "verdadera www") que posiblemente, "no se la puede contener entre cubiertas".

de Lo Real y pasar al simbólico—. Así, Cabanchik puntúa la serie de textos de Borges que interpreta.

La literatura (el libro, pero no sólo el libro, también la poesía, en tanto fenómeno acústico, y su condición, la lectura) participa de aquello *que resta* de sí misma. Una vez acabada (el libro, el poema, pero también la vida que los hizo), paradójicamente, continúa: se lee el poema y *lo que queda del poema* en un juego que vincula trascendencia e inmanencia. Este presente de lectura (veinte años después del año dos mil de su nota de 1951) es el que Borges quiso controlar, habiendo intuido, seguramente, que no sería posible. Ahí está, como poética de la imposibilidad de fijar un discurso, el fragmento de Platón que entra en la ortodoxia cristiana en el cuento "Los teólogos", al que Cabanchik lee como una *summa* de la heterodoxia filosófica de su autor.

Será en la relación animal-humano (que aparece vislumbrada al comienzo del ensayo y es abordada al final en laboriosa y cuidada peripezia), donde Cabanchik hallará la clave que iluminará, finalmente, la serie de lectura que comienza con una crítica al lenguaje cuyo origen es aquella oscilación entre sonido y sentido que mencionamos. Trabajando a partir de algunas ideas de "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres" de Walter Benjamin de 1916, muchas veces se acercará a la exigencia de este intrincado texto que parece abreviar en las flores talmúdicas de la interpretación:

Para acceder al conocimiento de las formas artísticas, basta intentar concebirlas como lenguajes y buscar su relación con los lenguajes de la naturaleza. Un ejemplo que nos es cercano por pertenecer a la esfera de lo acústico, es el parentesco entre el canto y el lenguaje de los pájaros (Benjamin: 1991, 73-74).

Es en el mismo texto de Benjamin donde encontramos otra noción que resuena y es recuperada por Cabanchik, la redención por el trabajo del lenguaje (imperfecto) de la humanidad en la lengua de la poesía):⁴ "La carencia del habla: esta es la gran pena de la naturaleza (y por querer redimirla está la vida y el lenguaje de los *hombres* en la naturaleza, y no sólo el del poeta, como suele afirmarse)" (Benjamin: 1991, 72-73). El poema, hecho con lo que resta de la lengua, afirma Cabanchik (él utiliza

⁴Esta lengua que queda, esta lengua de la poesía —que también es, yo creo, la lengua de la filosofía— tiene que ver con aquello que, en la lengua, no dice, sino que llama. Es decir, con el nombre. La poesía y el pensamiento atraviesan la lengua en dirección a los nombres, a ese elemento de la lengua que no discurre y no informa, que no dice algo de algo, sino que nombra y llama". (G. Agamben, "¿Qué queda?", Disponible en línea: <<https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=572>> Fecha de consulta: 10/12/21.

mayúsculas porque es coherente con los postulados (neo)platónicos: "*es Lo Real mismo, pero como perdido*, lo que repone [...]. Esto es lo que la razón poética nos enseña como crítica del lenguaje: que el conocimiento de Lo Real coincide con su redención, no con su representación..." (48).

La redención... se lleva a cabo en términos neoplatónicos que le son propios a los planteos de Borges: el arquetipo permite recorrer el entramado de los símbolos borgeanos (la rosa, el río, la luna, etc.) y que podríamos entender como *el extremo de la idea* palpable en lo real. Uno de esos arquetipos pertenece a las aves, por supuesto, y lo encuentra Cabanchik en ruiseñor: "cuya voz, *ahora, es* la que en campos de Israel, una antigua tarde, oyó Ruth, la moabita" y también John Keats en un jardín suburbano (109). Se trata de un fenómeno acústico, recortado en el tiempo, cuyas resonancias simbólicas dan con una discusión en términos arquetípicos. Cabanchik destaca que "Borges es contundente al negar la oposición entre el efímero ruiseñor de esa noche y el ruiseñor genérico" (111). Y luego de citar a Borges ("El ruiseñor, en todas las lenguas del orbe, goza de nombre melodiosos (*nightingale, nachtigall, usignolo*⁵ como si los hombres instintivamente hubieran querido que éstos no desmerecieran el canto que los maravilló"), concluye: "El Poema potencia al nombre para que abra la puerta de la eternidad del arquetipo, sentida primero, recuperada y a su vez nuevamente eternizada en la expresión artística" (112).

Son muchas las preguntas alrededor de "la realidad" (cuya mención fluctúa entre Lo Real, la realidad y lo real, porque no es algo unívoco y determinado) y la representación. Y es en la literatura, en donde esta relación se compromete de manera radical en la materialidad de la lengua poética, en la que insiste un aliento que trastoca lo humano, lo animal, lo vegetal: lo animado, la naturaleza y lo divino. Cabanchik pone en relación la indagación filosófica de las ficciones y poesías borgeanas con una teoría del lenguaje acorde con los temblores de la indagación de lo viviente. No se trata, por eso, de representación, sino de "redención".

Además de los filósofos que Borges utilizó para construir sus ficciones, Cabanchik suma con acierto a Ludwig Wittgenstein y, como mencionamos, a Walter Benjamin, en la interrogación sobre las relaciones entre lengua y realidad. Con el primero, lee "Funes, el memorioso" y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" como ficciones que se construyen alrededor

⁵Al respecto de la variedad de nombres, dice Benjamin en "El lenguaje...": "El ser nombrado conserva quizá la huella de la aflicción, aun cuando el nombrador es un bienaventurado, a Dios semejante. Tanto más cierto cuando se es nombrado, no por un lenguaje paradisíaco y bienaventurado del nombre, sino por los centenares de lenguajes humanos, en los cuales el nombre se ha marchitado y que, aun así, conoce las cosas según la palabra de Dios" (73).

de dos maneras de concebir la lengua que no son reducibles una con la otra. Mientras que el primer cuento, sacrifica al lenguaje “en favor de lo real”, el segundo, presenta un mundo idealista en el que “es la lengua la que manda”: “Las ficciones borgeanas diluirán los problemas filosóficos en solución ficcional” (34). Una solución acorde al Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*, en tanto “ya no se trata de analizar lógicamente la proposición para llegar al pensamiento, sino de observar y respetar el funcionamiento concreto del lenguaje que practicamos” (29).

El presente es fugaz, y en un sentido temporal,⁶ siguiendo los desarrollos que Cabanchik hace sobre Borges, es *figura* de la realidad:

[...] todo el tiempo es un solo presente absoluto; fugaz porque su materia es la vida que en él late intermitente, pero eterno por su cualidad intrínseca, con la impersonalidad de la muerte, pero en el caudal personal de una vida (85).

Figura que apenas se la puede vislumbrar en el latido de lo viviente. Esta figura de lo viviente aparecerá con fuerza hacia el final del libro, y lo hará en la idea de Dios como una *heterogeneidad otra*, “como un animal *que nos busca y que buscamos* [...] figuración imposible de lo que habita más allá de su límite, de todo límite y, por ende, de toda representación” (123). Lo radicalmente Otro que, sin embargo, se acerca a nuestra vida y experiencias (“a nuestra sangre”). Esta relación aparece condensada en una de las últimas líneas del libro, así aquí nos ha llevado la peripecia, en un verso de “Los justos”: “El que acaricia a un animal dormido”, una de las últimas imágenes de la “redención de la realidad”. Una deriva ética de la poesía, vinculada con Agamben a un aspecto teológico de la lengua.⁷

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO. *Infancia e historia*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.
- . *El final del poema*. Trad. Edgardo Dobry. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016.

⁶Son numerosos en el libro -que en un momento se asoma a la discusión sobre lo trans- y lo post-humano a partir de la tensión animal-humano- los ejemplos y los análisis del pliegue temporal (viviente) de lo eterno en las ficciones de Borges.

⁷El poema *retiene* y salva. La figura del animal dormido juega también con la oscilación (la presencia y la ausencia).

BENJAMIN, WALTER. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV)*. Trad. Roberto Blatt. Buenos Aires: Taurus Alfaguara, 1991.

LINK, DANIEL. "Cómo se lee", *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma, 2006.