

Esta edición PDF del **Papel Literario** se produce con el apoyo de



ELIZABETH ROJAS PERNÍA SOBRE PESSOA: ¿No es su necesidad de expandirse mucho más allá de su individualidad biográfica —de su yo confinado y confinador— y de crear (o dejarlos salir...) otros profusos yos, necesariamente poéticos, además, una fuga,

una salida, hacia el ámbito espiritual, para observarse y sentirse desde allí, y regresar a intentar poner en palabras los hallazgos? ¿No puede la despersonalización ser una búsqueda necesarísima cuando se porta tanta simiente pujando por emerger?

Papel Literario

FUNDADO EN 1943

80 AÑOS

DOMINGO 22 DE OCTUBRE DE 2023

•Dirección Nelson Rivera •Producción PDF Luis Mancipe León •Diseño y diagramación Víctor Hugo Rodríguez •Correo e. riveranelsonrivera@gmail.com/https://www.elnacional.com/papel-literario/ •Twitter @papelliterario

Gran artista de la fotografía de modas, maestro del género reconocido dentro y fuera de Venezuela, ganador de premios, cuya obra forma parte de las colecciones de importantes museos, Fran Beaufrand (1960, Venezuela), falleció el 15 de septiembre

BORIS IZAGUIRRE

Fran Beaufrand y yo fuimos amigos desde 1981. Nos conocimos en el Taller de Expresión Oral y Escrita, impartido por Isaac Chocrón, en la recién nacida Escuela de Artes de la UCV. Yo asistía como oyente porque nunca conseguí la acreditación para inscribirme en la universidad. Fran era un alumno muy destacado por su talento (ya forjado en la Cristóbal Rojas y luego depurado en el Instituto Neumann), ambición y disciplina académica y disponía de un trabajo que llamaba la atención y donde ya estaban plasmados todos sus intereses y buena parte de su discurso estético. Yo no tenía ni jamás he tenido ese nivel de disciplina y, creo, enfoque, pero en el acto descubrimos que poseíamos las mismas ganas de conseguir todo lo que soñábamos despiertos cada día de esa absoluta juventud. Caracas era una historia de amor/odio que estábamos deseosos de doblegar y como en el juramento de Simón Bolívar, hacerla que nos obedeciera, luchando contra ella.

Fran empezó esa batalla con su discurso estético, perfectamente reflejado en su fotografía. El decorado era un contenido muy importante del retrato, de la vida, de la observación. Y eso no era fácil en nuestra ciudad, donde había un discurso del feísmo muy instaurado casi al punto de excluir cualquier atisbo de belleza que no fuera la que muy desordenadamente ofrecía la naturaleza.

Para mí era admirable esa lucha y fue el cimiento de nuestra amistad hasta nuestra despedida el pasado 16 de agosto, su cumpleaños. Fran disfrutaba mucho centrándome en ese infinito protocolo de belleza. De saber buscarla y encontrarla en los sitios más inesperados: las lecturas, las películas, la televisión, las conversaciones, las fiestas, los bailes, las amistades, el sexo. No había límites dentro de la ciudad que hasta entonces creía llena de fronteras y noes. Eso siempre se lo agradeceré, porque me liberó de prejuicios intelectuales, sociales y sexuales y me facilitó lo que creo que es uno de mis mayores talentos: un ojo abierto, alerta, curioso. Tan activo como receptor, siempre dispuesto a encontrar la profundidad bajo la superficialidad. Distinguir lo tonto de lo polémico y lo frívolo de lo banal. Poner siempre en valor la importancia de la belleza sin ser cursis ni mucho menos estáticos ante un solo tipo de belleza.

En 1991, recorrida ya una primera década de amistad, cumplí 25 años y en la fiesta de ese cumpleaños, le confesé que tenía miedo a deprimirme. Pensaba que para esa edad no había hecho nada relevante y que tenía miedo de no ser más que un aspiran-

MEMORIA >> FRAN BEAUFRAND (1960-2023)



FRAN BEAUFRAND / ©VASCO SZINETAR

Franbo

te. Fran me levantó por los hombros, siendo más bajito que yo, y me dijo enfatizando el femenino: “Amiga, se puede ser marica pero jamás idiota”, empezó, “Si crees que no has hecho nada, deja de escudarte y ponte a hacerlo. Escribe eso que quieres escribir. Siéntate y hazlo. Si no sabes de qué escribir, utiliza tus crónicas y simplemente hazlas más largas, que sean un capítulo. Y cuando termines una, empieza otra”. Y así, empecé a escribir *El vuelo de los avestruces*, mi primera novela, sobre un grupo de amigos que desean ser famosos antes de los 30 años. No sé si alguna vez le dije que uno de sus personajes, Cerro Encendido, tenía mucho de lo que percibía de su personalidad. Durante los frenéticos meses en que la escribí, Fran conoció a Juan Ignacio, un muy bello universitario de origen gallego, del que también quedé prendado. No voy a desvelar si Juan Ignacio jugó a seducirnos, pero una no-

che, bajando la iconográfica escalera mecánica del Teresa Carreño, uno de los símbolos de exhibicionismo social de nuestra Caracas, Fran me gritó desde abajo y durante todo mi descenso, los improperios más duros que he recibido en toda mi carrera: “¡Put! Una amiga no le roba el novio a otra. Maleducada. Asalta cunas”. Esta última me pareció tan desproporcionada, como arbitraria. ¿Acaso no estaba él haciendo lo mismo? Apenas llegué a casa, decidí que incorporaría toda la situación en la novela y la escribí de un golpe, no quería que perdiera la frescura de una noticia. Teclé algo mal y, de repente, el texto desapareció. La pantalla se puso en blanco y las otras doscientas y pico páginas que tenía escritas en mi primera novela, se esfumaron. Para siempre.

Mi madre, Belén Lobo, que tenía debilidad por Fran, porque lo consideraba un bailarín y le recordaba a Nure-

yev, me dijo, “¡Lo tienes merecido!”. La novela se publicó ese año. Nunca supe qué le pareció a Fran, pero volvimos a ir juntos al gimnasio, en unas sesiones de ejercicios que se inventaba y donde no parábamos de hablar entre máquinas y mancuernas. Mi padre siempre defiende que, de mis novelas, *El Vuelo...* es su favorita, porque piensa que su obligada reescritura, la mejoró. Entre dos gays tan gays, hicimos de un novio que no se permitió compartir, el tornillo principal de nuestra amistad.

Otra pieza fundamental fue Ángel Sánchez. Aunque Fran estableció colaboraciones muy importantes con diseñadoras como Margarita Zingg —a la que ambos idolatramos como mujer, como amiga, como madre, como símbolo—, Ángel Sánchez nos permitió formar parte de una creación. La de él mismo como artista, como diseñador, como marca. Fran lo había conocido y de inmediato lo introdujo en su “fami-

lia”. Siempre recordaré a Fran y Ángel explicándole su concepto de la moda a mi madre, que vestía siempre de la misma manera y apenas se maquillaba. Estábamos tan metidos en nuestro sueño, en nuestra aventura, que todo era vital, todo nos podía ayudar, todo lo hacíamos parte de esa amistad, esa experiencia compartida.

El primer desfile de Ángel Sánchez fue en Los Espacios Cálidos del Ateño de Caracas. El “Catire” Hernández de Jesús era su director, y Fran y yo fuimos a una fiesta en su casa para convencerle de que nos cediera el espacio. Fue un poco una odisea y, en un momento dado, Fran y yo temimos por nuestra integridad y Franbo, que ya llamaban así, me advirtió muy serio: “Amiga, no enseñes piel”. Jamás lo olvidaré, una advertencia tan aloca da sobre todo porque el que siempre iba enseñando su atractivo físico era él. Pero entendí el peligro y me cubrí con una cazadora de cuero como de motociclista y sudé tres kilos hasta que conseguimos el acuerdo.

Entonces Fran tuvo otra idea. “Escribe un texto para leer antes del desfile. Plan performance”. Le di el título a esa primera colección, “Ángeles autosuficientes”, una especie de declaración de principios, al estilo de *Ciudadano Kane*, de nosotros mismos. La carrera de Ángel nació disparada y su éxito nos abrumó un poquito porque pensábamos que no podríamos superarlo. Fran tuvo otra idea: “Vamos a proponer un paquete: Vestido de Ángel Sánchez, fotografía de Fran Beaufrand, texto de Boris Izaguirre”. Nunca llegamos a hacerlo, pero reímos mucho imaginándolo.

En su último cumpleaños, hace un mes, Rubén, mi marido, mi hermana y yo llegamos los primeros. Fran recibió sentado en su esquina favorita. Íbamos a ser 12, pero resultamos 20 (Fran bromé al día siguiente que había recibido mayor cantidad de llamadas de los no invitados). Alguien inició un aplauso y se volvió una prolongada ovación. Todos sentíamos que era nuestra despedida, mezclando agradecimiento y gloria por haberlo conocido y disfrutado. Al ver las imágenes de ese aplauso, me doy cuenta de que el cielo de Caracas, siendo noche, parecía iluminado desde dentro. Como si fuera el sinfín de un estudio fotográfico. Mi único consuelo es pensar que ahora él está dentro. ☺

Habla Fran Beaufrand:

(...) Mi interés por la fotografía estuvo vinculado casi desde mis inicios al mundo de la moda. Esa pasión por el tema me llevó a acercarme a los diseñadores de moda que formaban parte de mi generación y a desarrollar innumerables proyectos de colaboración. Esto ha sido un lugar clave en mi desarrollo profesional, pues me permitió realizar imágenes memorables que ya son parte de la historia de la moda en nuestro país. Creo que en ese punto también colaboró mucho mi formación en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela (UCV) y posteriormente mis estudios de diseño gráfico, eso me colocó con una perspectiva especial dentro de la fotografía de la moda.

(...) la fotografía de modas ocupa hoy en día un espacio muy importante dentro del circuito internacional del arte, formando parte de relevantes museos, colecciones, subastas y galerías en el mundo entero, que ya la han legitimado como uno de los logros o vertientes de la fotografía contemporánea. El nivel de reconocimiento del que goza la fotografía de la moda es indiscutible y como en todas las áreas de la fotografía hay grandes creadores que han logrado trascender por sus ideas y construir un camino para las futuras generaciones.

(...) Cada uno de los proyectos de trabajo que me propongo son abordados como un proceso de reflexión, investigación y

producción. En cierta forma es como hacer cine, pero contando la historia en pocos fotogramas. Para ello se requiere de un concepto, de una idea preconcebida, de una historia que será pulida y afinada en el proceso, y la cual se verá enriquecida —estéticamente— por una visión personal del fotógrafo. En mi caso todo debe estar alineado con el concepto planteado, y allí juega un papel muy importante la iluminación, el escenario, la utilería, el vestuario, el maquillaje, y por supuesto la dirección.

*Fragmentos de la entrevista realizada por Lorena González Inneco, publicada el 7 de octubre de 2016, en el blog Banesco.com.

BREVES >> EL ARTE DE ANOTAR

Ismael Gavilán Muñoz: cincuenta fragmentos más del libro inédito *Cuadernos*

Poeta, ensayista, editor y profesor universitario, Ismael Gavilán Muñoz (Chile, 1973) es, además, creador de la web www.49escalones.com. Los cincuenta fragmentos aquí ofrecidos fueron copiados el 6 de agosto de 2023. El lector que visite su blog encontrará nuevas entregas de estos reveladores fragmentos

ISMAEL GAVILÁN MUÑOZ

1. Toda obra literaria es de orden privado.
2. “La vida no es un problema que tiene que ser resuelto, sino una realidad que debe ser experimentada”. Søren Kierkegaard.
3. El desafío casi imposible de cualquier escritor: vivir en el mundo, pero distante o escéptico de las concepciones que de él existen.
4. Si acaso la realidad se fundamenta en el lenguaje tal como numerosas teorías y movimientos intelectuales del presente afirman con delirante contumacia, ¿puede el mal enmendarse o hasta erradicarse con una alteración gramatical como lo manifiestan tantas hordas contemporáneas? Quizás la respuesta es apreciar que las preguntas planteadas por Dostoevski son aún válidas.
5. Me provoca una nerviosa desconfianza aquella literatura –poemas, novelas, crónicas, ensayos– que se inicia como una queja personal contra aquello que no sabe o no desea comprender y que deriva en cínicos ejercicios admonitorios en aras de una inquietante “emancipación” de algo para terminar argumentando en nombre de una “verdad”.
6. Totalmente efímeros: solo por esfuerzo de mi padre recuerdo a mi bisabuelo. Mi hijo no sabe nada de él. Más allá de dos generaciones somos olvido.
7. La literatura no es reflejo, ni cobranza justiciera de algo, menos un doble de la vida. A lo sumo, puede llegar a ser una *proposición* sobre la vida.
8. En un ambiente de desilusión y disolución, no puedo dejar de pensar en Beethoven como referencia de algo siempre mejor, noble y cercano. Tal vez equiparable a los ensayos de Schopenhauer o a esa prosa paradójica y fascinante de Cioran o a ciertas imágenes de Tarkovsky.
9. Pasan los años y sigo creyendo que la palabra “sincero” para referirse críticamente a un poema no solo es inadecuada, sino también absurda.
10. Vivir contra la evidencia, siempre.
11. El hastío requiere una sintaxis continua, repetitiva, sin alteraciones, tal como el mantra reiterado de esa



ISMAEL GAVILÁN / IGAVILAN.WORDPRESS.COM

- desnudez vergonzante que es el discurso colectivo.
12. Hay que visibilizar tanto lo invisibilizado que una ceguera espantosa aturde mis ojos impidiendo ver lo que antes era visible.
 13. El valor de lo estético incluye a los demás valores. Fuera de ese orden queda la excepción normalizada de la tiranía y el desprecio.
 14. La Pasión comienza cuando Cristo sabe con dolor que ni con todo el amor que posee su corazón se vuelve posible salvar a Judas.
 15. Probablemente la literatura sea concientizar la insatisfacción por medio de formas que nos hacen ver en la ficción, un modo de tomar distancia respecto del resentimiento.
 16. Ser impopular nunca es fácil, aunque serlo por una buena causa es una garantía frente a la desesperación.
 17. En el fondo, todo pesimista advierte a pesar de sí mismo, que su bondad se ha vuelto ineficaz.
 18. Para los viejos moralistas (Séneca, Montaigne, Schopenhauer) la filosofía “sirve” para un “buen morir”: aceptación de la finitud y serenidad ante la abismante desesperación de ignorar lo que acontece después de la muerte. La poesía, para los viejos poetas, pareciera ser que sirve para un “buen vivir”. Tal vez para transformar ese vivir. O como recordaba la amiga de Rilke, la princesa Marie Thurn und Taxis von Hohenlohe: para traer a un presente a punto de perecer, el sabor, el olor y el tacto de unas uvas perdidas en la inmensidad de la infancia.
 19. La historia es el mejor antídoto

- contra todo espíritu utópico. Y es también Casandra para todo imberbe progresista: ha convivido con ella, ha crecido con ella, ha fisgoneado su rostro y palpado su desnudez. Pero no la escucha.
20. Hace poco almorcé en un horrendo boliche en Quilpué con un vinillo intomable. Habría huido espantado, pero me alegré al ver en la raída pared del local fotos de Jorge Teillier y Teófilo Cid.
 21. En nuestro espacio público, muchas veces la supuesta indignación moral va acompañada de un serio rostro taciturno. Se nos olvida que todo ese cinismo, sin mediar una carcajada o, al menos, una sonrisa, puede devenir una parálisis moral del rostro.
 22. Mientras la estridente jauría de lo contingente sigue vociferando con violenta veleidad “lo que debe ser”, la lenta y larga caravana de la literatura sigue su camino.
 23. A veces pienso cuándo abandonamos la infancia, en qué instante, en qué minuto. Tal vez cuando nos dimos cuenta por primera vez que la felicidad de nuestro presente dejaría de ser algo constante y presentimos su pérdida inminente.
 24. Un objetivo imposible de alcanzar, escogido por su pureza abstracta, capaz de conciliar las diferencias, superar los conflictos y fundir el género humano en una unidad metafísica, no puede cuestionarse, dado que jamás se podrá poner en práctica.
 25. La literatura es la mejor prueba de que la decepción y el hastío son ciertamente, hábitos cotidianos de los que no debemos sorprendernos y mu-

- cho menos enrabiarlos.
26. Es increíble la facilidad con la que somos seducidos por la aparente bondad de teorías abstractas.
 27. Alcanzar la certeza de las causas no significa para nada lograr aprehender el sentido. Por eso, cada día que pasa, me voy volviendo más y más escéptico de todo progresismo.
 28. En la literatura, como en la vida, no se trata de convencer. A lo sumo sugerir buenos modales. Después de todo, convertir el placer en algo semejante a un apostolado evidencia un vacío imberbe que ni la literatura ni la vida tienen por qué justificar.
 29. Hoy por hoy, ser convencional es ser hostil a las convenciones.
 30. Poco me importa si hay aridez de corazón si acaso existe fecundidad de estilo.
 31. A veces me gusta imaginarme como Tayllerand o De Maistre: nacido y educado en el *ancien regime*, testigo a través de los años, del desmenzamiento de lo que me ha tocado vivir. En verdad no puedo ni quiero renunciar a ser muy siglo XX.
 32. Lo que me seduce de Martín Cerda es un estilo que es desasosiego, pasión y lucidez: una profunda inquietud casi trágica que se vuelve escritura.
 33. Por supuesto que el mundo es mucho más complicado –y secreto– que nuestra pretenciosa habilidad de comprender.
 34. Teófilo Cid: “la primera responsabilidad de un escritor, la más elemental y primaria, es la de no publicar libros superfluos”.
 35. El mundo no se vuelve más seguro o acogedor en la medida que avan-

- zamos en la vida, para nada. Simplemente nos volvemos más capaces o hábiles para soportarlo.
36. En la noche, el lenguaje es como el mar oscuro que se hace indistinto en su oleaje sinuoso y amenazante: aparente serenidad de los abismos que confluye en un atisbo de luz.
 37. Por desgracia, hoy en día muchos intelectuales están lejos de su infancia, escépticos de todo ángel y desconfiados de cualquier demonio. Su único afán, al parecer, es desear alcanzar el significado “genuino” de alguna de esas palabras que provoca su afiebrado desasosiego (poder, justicia, culpa, identidad). Para eso llevan un uniforme invisible de forma permanente.
 38. La insipidez de ciertas palabras evidencia la presencia para nada envidiable de un dios mudo.
 39. Todo entusiasmo es pasajero. En verdad, la realidad es el reverso del espejo.
 40. Comprender la crítica literaria como una escritura en movimiento: ya desde su objeto de deseo, otra escritura, o ya desde sí misma hacia sí misma.
 41. En algún rincón de su escritura, Cioran señala que la profundidad de una inteligencia se calibra por la capacidad de sufrimiento que ha aceptado para adquirir sabiduría. En ese entendido cualquier conocimiento sin costo es irreal. Y por eso es muy probable que, en nuestra época, muchas cosas que admiramos como producto de mentes inteligentes, solo sean la sutil evanescencia de gestos totalmente superficiales.
 42. Nunca he creído que la crítica literaria pudiera ser un ejercicio que fija o esclarece algo. Mas bien la he pensado y querido ejercer como un desplazamiento permanente que va en busca de esa presa única y huidiza: la lectura. La búsqueda paradójica de algo que escapa una y otra vez cuando tiene lugar esa experiencia operativa que es fijar los ojos en la página. Extrañeza radical: la crítica como constancia de lo que no somos y no podremos ser, el registro de lo que hace un instante estaba allí, pero que luego, ya se ha desplazado: recovecos, pasadizos, laberintos de sentido o ausencia de este. Extrañeza radical: la escritura como extrañeza: momentos de mirada alzada para contemplar una presencia que ya ha huido. Paradoja de querer fijar la ausencia. La crítica como escritura de la lectura.
 43. Cuando en un artículo de actualidad o en alguna columna de opinión, aparecen expresiones como “reeducación política”, “normalización”, “herramienta de control y sumisión” creo que los límites entre autoconciencia y paranoia se difuminan y empiezo a sentirme como personaje de una novela de Pasternak o Solzhenitsyn.
 44. La exclusión de la belleza como criterio artístico no significa que la autoridad de la belleza esté vaciada o en decadencia. Más bien implica advertir el declive de la creencia de que hay algo llamado “arte”.
 45. La sensación de miedo más horrible: cuando niño, el vértigo al caer.
 46. No puedo dejar de convencerme de que la crítica es la imposibilidad comunicativa misma. Algo así como el gesto inútil de una luz artificial en un soleado día de campo. Sospecha, pero también goce. Memoria, pero también desfallecimiento ante lo que abruma. Promesa que atestigua su propia entrega cuando deja de reconocerse en tanto identidad.
 47. En la profundidad del insomnio, los fantasmas no aparecen como tales, a lo sumo como transeúntes que vienen desde la derrota.
 48. Como algunos que podrían señalar el instante en que sintieron por primera vez amor o tristeza, yo recuerdo la primera vez que sentí aburrimiento: a los cinco años, cuando para hablar, tuve que callar.
 49. Creo que ser pesimista implica darse cuenta de que el árbol de la modernidad ha crecido torcido desde la raíz.
 50. Imagino como una especie de consuelo a esta época un propedéutico obligatorio después de la licenciatura y antes del postgrado donde sea inevitable leer, entre otros, a León Bloy, Julien Benda, Charles Peguy y Raymond Aron. ●

"Publicada póstumamente, esta novela nos habla de un primer viaje que paradójicamente resultó ser el último, al haber sido escrito desde el recuerdo cuando su tiempo ya estaba a punto de agotarse. En los personajes de Eva y Ricardo volcó las constantes del desarraigo, movido por la nostalgia hacia el mundo de afuera que ambos sienten aislados en Cuba. Con ellos el lector recorre la cotidianeidad de la Isla, desde las postrimerías de la dictadura de Batista hasta los años setenta de la dictadura de Castro"

ALEJANDRO VARDERI

El ruido siempre se ha impuesto en mi vida desde la infancia; todo lo que he escrito en mi vida lo he hecho contra el ruido de los demás

El pasado mes de julio se cumplieron ocho décadas del nacimiento de Reinaldo Arenas. Un nacimiento signado por el abandono paterno y la pobreza campesina, si bien en la amplitud del campo hizo suyo el esplendor que la obra espejó, al ser producto de las continuas penurias puestas a signar su existencia. De tal precariedad surgió una obra luminosa, dable de desafiar las estrecheces del entorno y empinarse por encima de las persecuciones del régimen de Fidel Castro, hasta su salida de Cuba a través del puente del Mariel en 1980. Ello, para llegar a Estados Unidos donde no solo encontró desencanto y explotación, sino la muerte como consecuencia del virus del sida, empezando a hacer estragos cuando Arenas pisaba suelo norteamericano.

Extranjero en Miami

Iniciándose la década de los ochenta comenzó también para él la vida de exilado en Miami, donde nunca se sintió cómodo, al percibir la ciudad como una caricatura de Cuba. Desde allí se programó no obstante un tour literario, que lo trajo entre otras ciudades a Caracas para promocionar *El palacio de las blanquísimas mofetas* de reciente edición en Monte Ávila. Elías Pérez Borjas me llevó a una cena en casa de unos amigos donde estaba Reinaldo, y entre otras anécdotas nos contó las peripecias para sacar sus manuscritos de Cuba y las humillaciones sufridas para poder escapar de la Isla, no como escritor sino como homosexual, falseando además el apellido a fin de no ser descubierto y vuelto a encarcelar. Todo ello encontraría lugar en *Antes que anochezca*, autobiografía y documento del terror de la dictadura, que Julian Schnabel adaptó a la pantalla con gran éxito de público y crítica. Esto, cuando ya el autor se había extinguido entre carencias, odios y resentimientos, producto de una existencia signada por el acoso y la falta de libertades, que el espejismo de la prosperidad occidental no

MEMORIA >> REINALDO ARENAS (1943-1990)

De la Habana a Nueva York: el viaje de Reinaldo Arenas



REINALDO ARENAS / @VASCO SZINETAR

desvaneció sino agudizó, hasta hacerle añorar lo dejado atrás con la huida geográfica y activar su proceso de huida interior.

Y es que la obra de Reinaldo Arenas se estructura desde la fuga y el repudio a un sistema que se esperaba hubiese desmantelado el aparato capitalista de producción, a favor de una colectivización de la plusvalía del capital, que por extensión debería haber privilegiado una apertura hacia los grupos marginados por la idea burguesa de modernidad, dándoles un mejor futuro en un marco de independencia y progreso. Esto, sin embargo, no lo ha logrado ningún país donde tal régimen se ha enquistado, arruinándolo más bien y condenando a la ciudadanía a la indignancia, el asedio y el exilio. Autores contemporáneos a Arenas como Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante pudieron exilarse durante los primeros años de la revolución, y otros ya consagrados como José Lezama Lima optaron por el aislamiento. Ello, al interior de paraísos artificiales, pero que contrariamente a los de Baudelaire se arman desde una escritura activa, de reapropiación tanto del barroco —cual contrapunto a lo que Lezama llamó “cansancio clásico”— como del modernismo puesto a arropar las complejas construcciones verbales de Proust, Joyce y Borges. El carácter combativo de Arenas, no obstante, lo llevó a distanciarse de ambas corrientes, y abrazar la disidencia y la denuncia abierta de la condena castrista a las diferencias, especialmente sexuales, asumidas por el autor con toda franqueza. “En Cuba hay cinco leyes represivas contra los homosexuales: desde la llamada Ley de Peligrosidad, hasta la Ley del Desarrollo Normal Sexual de la Juventud y de la Familia, que pueden condenar a la persona homosexual de un año a la pena de muerte”, asentó, en una entrevista publicada cuando ya su último viaje había concluido definitivamente.

El primer Viaje a La Habana

Publicada póstumamente, esta novela nos habla de un primer viaje que paradójicamente resultó ser el último, al haber sido escrito desde el recuerdo cuando su tiempo ya estaba a punto de agotarse. En los personajes de Eva y Ricardo volcó las constantes del desarraigo, movido por la nostalgia hacia el mundo de afuera que ambos sienten aislados en Cuba. Con ellos el lector recorre la cotidianeidad de la isla, desde las postrimerías de la dictadura de Batista hasta los

años setenta de la dictadura de Castro. Ello, a partir de ciertos iconos de la cultura popular, que si en un principio la radio y el cine pusieron a su alcance, violentamente se les hurtarán hasta que solo la memoria y la inventiva queden para afrontar una realidad hostil y asfixiante. Al perder la posibilidad de expresarse, el paisaje se vive como prisión; y como Reinaldo mismo, también Eva y Ricardo deberán inventar, a través de su obsesión por la moda, un paraíso artificial, que si bien no tiene la riqueza léxica de los de Lezama, derrocha ingenio para poder hacerse con las telas, botones y lentejuelas con los cuales mantenerse a salvo del exterior. Contra la represión castrista enarbolar un “traje de mostacillas azules con tachones a punto bajo”.

La simulación enmarcada por el pastiche tecno-tropical se convierte entonces en la única arma posible para atacar el régimen. De ahí que las alusiones a la música de Bola de Nieve, Pat Boone, Massiel, Rita Pavone o Luisito Aguilé; los films como *La Dolce Vita*, *Suddenly Last Summer* y *Cleopatra*; y los escándalos de Liz Taylor a Mary McCarthy se imbriquen con el cuerpo personal y el del poder, que Eva y Ricardo cubren con un doble tejido. En tanto el horror se agudiza y la escasez material se impone, más desmesurado se vuelve; como si el exceso del lenguaje y el vestido pudiesen ocultar el miedo, hasta mimetizarlo con la red trenzada por los personajes y el autor. Ello, en una anamorfosis de irrisión y extravagancia, observable especialmente en aquellas escenas donde realidad y simulación se superponen, buscando darles a los hechos una nitidez excesiva que los lleva al hiperreal. El desfile del Primero de Mayo, el Festival de la Canción de Varadero o el último carnaval del batistado se convierten así en cuadros de un mismo *trompe-l'oeil* dable de representar la historia de Cuba sobre un escenario *plus vrai que nature*. La exageración de los vestidos y gestos de Eva y Ricardo, al combinarse con lo sanguinario de las fuerzas castristas revelan una idiosincrasia espontáneamente inclinada al cachondeo y el humor, la exuberancia y el placer, que las llamadas fuerzas del orden buscan estrangular en tanto ocultan las diferencias.

Revertir tal proceso fue uno de los propósitos fundamentales de la escritura de Arenas; esto mediante personajes que recrean su biografía y enarbolan un heroísmo de la resistencia, poco dado a emular los trabajos de Ulises o Don Quijote. Ni Eva ni

Ricardo están para heroicidades, pero son héroes por antítesis: “donde todo el mundo es héroe, el único que realmente lo es, es el que no quiere serlo”. Y estas palabras de Ricardo, que Eva recuerda cuando ya el vacío del otro se ha instalado irrevocablemente en ella, alegorizan los restantes desdoblamientos del escritor; ya sea Arturo, reconstruyendo en el sueño lo que se había vuelto irrepresentable en la realidad (*Arturo, la estrella más brillante*), o un Fray Servando desmitificado de su rol de prócer de la independencia mexicana, a favor de la pequeña historia del hombre y sus peripecias (*El mundo alucinante*). Igualmente, se incluye a las mujeres de la casa, que movilizan la costumbre y barren sin tocar el suelo, sostienen con el dedo a la hija muerta (*El palacio de las blanquísimas mofetas*), y hablan del espanto en monólogos y diálogos imbricándose tanto con boletines informativos sobre los avances de la revolución, como con folletos de consejos de belleza, anuncios para laxantes, obras teatrales y películas de estreno.

Nueva York antes que anochezca

Si todas estas obras evidencian la puesta en juego de una estrategia donde lo diegético oblitera la mimesis del texto hasta que los personajes establecen una relación muy cercana con el autor, *Antes que anochezca* los devora; pues como cuerpo autobiográfico se empuja por encima de la red intertextual de ambigüedades, rupturas y desplazamientos que constituyen la ficción, para exponer abiertamente su yo, en tanto acusa al régimen castrista. Aquí es Arenas quien hace de la *petite histoire* testimonio público de condena y repudio a la Cuba de Fidel Castro. Perversamente alude a la literatura de com-

promiso, pero su fuerza imaginativa rebasa y supera dicha literatura, hasta el punto de que su autobiografía se lee como ficción. La precariedad que ello conlleva estalla en un lenguaje puesto, como en Proust, a demorar la muerte; por eso lo autobiográfico se arma desde la explosión de un yo escribiéndose literalmente contra el tiempo, para intentar recuperarlo antes de que la pluma se apague.

Una vez en el exilio, Arenas se constituyó en juez de quienes no siguieron su ejemplo y se doblegaron o pactaron con el aparato castrista. Opuestamente a muchos exilados, quienes vieron en países más prósperos y democráticos la oportunidad para hacerse con lo que habían dejado o nunca tuvieron, Reinaldo Arenas desde la disidencia se mantuvo apegado a un margen que la ficción siguió transgrediendo y su devenir continuó poniendo a prueba. Ello, hasta que la enfermedad acabó por destruirlo, en un momento cuando el propio deseo había hecho aflorar en él el instinto de muerte, llevándolo a racionalizar lo insoluble, es decir, el hecho de que ya no era objeto del deseo de los otros. “Hacia unos meses había entrado a un urinario y no se había producido esa sensación de expectación y complicidad que siempre se había producido. Nadie me había hecho caso, y los que allí estaban habían seguido con sus juegos eróticos. Yo ya no existía. No era joven”.

Si bien tras aquel primer encuentro en Caracas volvió a conversar con Reinaldo en Miami, durante la promoción de los libros del Premio Letras de Oro a mediados de los ochenta, fue en Nueva York, cuando trabajaba en *Antes que anochezca*, que pude compartir más extensamente con él. La editorial Pantheon, para la cual yo escribía informes de lectura sobre novelas en español, se interesó en la edición inglesa de *La vieja Rosa* y me pidió contactar al autor a fin de explorar la posibilidad de traducirla y editarla. Nos citamos en su casa: un apartamento en Hell's Kitchen cerca de Times Square, antes de transformarse en un barrio para ricos, a donde se llegaba tras subir muchas escaleras, y en el rellano Reinaldo invitándome a pasar.

Más que casa, aquel típico apartamento de los llamados *tenements* o casas de vecindad, era un sobrio refugio donde aislarse, con una salita sin muchos muebles u objetos de decoración y al fondo un cuarto pequeño con una tabla entre dos ficheros y encima la máquina de escribir. Allí, en un ambiente cargado de intemperie, siguió brotando resplandeciente la obra. Un espacio espejeando los hoteles de paso más que un hogar, lo cual reiteraba su destino de vivir en tránsito y fuga permanente; si bien entonces solo le quedaba escapar de sí mismo, volcándose en el yo autobiográfico saturado de toda la amargura que me hizo ver, desde la queja contra la dureza de Nueva York y la inconsistencia del mundo literario, en especial los editores, pagándole sus derechos mal y a destiempo.

El libro no llegó a publicarse en inglés hasta años después y en otra editorial, pero aquella conversación fue el principio de otras donde pude calibrar mejor el temple del escritor y la vulnerabilidad del hombre, tras el rostro del combatiente en su “lucha por la libertad de Cuba”, tal cual consignó en una carta de despedida antes del fin. Muy pocos asistieron a su entierro, aunque muchos han capitalizado después su nombre en la literatura y el cine; pero la obra se alza por sobre tales desventuras y sigue iluminándonos, como la estrella más brillante de un autor cuyas últimas palabras escritas fueron para su país y su destino, una vez que el ruido había cesado definitivamente. “Cuba será libre. Yo ya lo soy”. ☉

“

Al perder la posibilidad de expresarse, el paisaje se vive como prisión”

ENSAYO >> GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG (1742-1799)

Lichtenberg, universo en expansión

Admirado por Canetti, Schopenhauer, Nietzsche, Gómez Dávila y Grass, entre muchos otros, Georg Christoph Lichtenberg fue científico y un extraordinario autor de textos breves

NELSON RIVERA

De los escritos de Lichtenberg podemos servirnos como de la más prodigiosa varita mágica: donde él gasta una broma hay un problema escondido
Goethe



GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG (1742-1799) / ARCHIVO

I En cuanto nació sus padres estimaron que no sobreviviría. La cabeza era enorme y el cuerpo no más que un puñado de huesos delgadísimo. Entonces apuraron su bautismo. George Christoph Lichtenberg vino al mundo bajo la presunción de que, muy probablemente, viviría solo unos días o semanas. No más.

**

Fue el décimo séptimo o décimo octavo hijo de Johann Conrad Lichteberg, párroco protestante, y de Katharina Henriette Lichtenberg, mujer dotada de abrumadora energía. Nació el 1 de julio de 1742. Muy pronto fue evidente: no tenía la talla de otros niños; en su espalda crecía la curvatura de la escoliosis; se enfermaba con alarmante frecuencia. Su capacidad para respirar era limitada.

**

Hasta que cumplió los 10 años, apenas salía de su hogar. Fue educado en casa. En la familia había funcionarios, juristas, teólogos y eruditos, libros que se leían y circulaban. Se producían conversaciones que el niño escuchaba. Se hablaba de Dios, de las leyes, las ciencias y los nuevos conocimientos. Los visitantes traían novedades. El pequeño parecía jugar con los libros. Pero no era exactamente así: leía, a pesar de lo que escapaba a su comprensión.

**

Cuando tenía 3 años su padre falleció. Se empobrecieron rápidamente. Katharina Lichtenberg luchaba con todo lo que tenía a mano para salir adelante. Georg recibía ayudas y becas, con las que pudo ir a la escuela.

**

Finalmente, en 1763 ingresa en la Universidad de Gotinga. Tiene 21 y una formación insólita – otra desproporción– para su edad. Sus intereses son diversos. En los cuatro años que permanece allí hace trabajos para aliviar su apurada economía. Estudia Matemáticas, Lengua, Ciencias Naturales, Literatura Inglesa (resulta un anglófilo, como su padre), Filosofía, Historia de Estados Unidos, Diplomacia, Arquitectura Civil y Militar. En ese momento, la insuperable Biblioteca de la Universidad de Gotinga, que había sido fundada tres décadas antes –1734–, se convierte para él en una especie de segunda residencia.

**

En el joven religioso –y también supersticioso–, se conforma y expande una creciente racionalidad. Tiene un ansioso interés por las ciencias. En las aulas y en la biblioteca de Gotinga, y también en las clases de Abraham Gotthelf Kästner –matemático, autor de una monumental historia de las matemáticas, astrónomo (un cráter de la luna lleva su nombre), y autor de filósofos epigramas–, Lichtenberg se convirtió en físico experimental, le dio forma a su deseo de ejercer la docencia. Se descubrió infatigable en el deseo de pensarlo todo. Sin pausas. Pensar, incluso, sobre el hecho de pensar. Sobre las manobras del pensar.

II

El joven de cabeza protuberante, pequeño y jorobado, deslumbra, aunque todavía no ha exhibido su potencial. En sus trincheras –el hogar, los libros, las aulas, la biblioteca, son sus trincheras– Lichtenberg desarrolla una mente proclive a la crítica. Analiza. Opina. Observa. Desarma las frases que escucha, a ver qué hay en ellas. A sus compañeros les gusta escuchar sus comentarios veloces, penetrantes. Hay una inconformidad, algo que se revuelve en su interior. Le gusta polemizar. Tensar sus argumen-

tos. Por poco salta a la arena y debate. Estudia. Sabe cosas. Muchas cosas

**

Tiene 23 años cuando consigna sus primeros apuntes en el *Cuaderno A*, que recoge sus breves, desde 1765 a 1770. ¿Fue una idea sobrevenida, un rayo que lo activó? ¿Lo decidió en un instante? No lo sabemos. Pero que haya encaje con una letra A, al primero de sus cuadernos, sugiere que sabía que la práctica de anotar se prolongaría en el tiempo. Que las primeras anotaciones eran eso: las primeras de muchas.

**

Dice la anotación inaugural: “El gran artificio de tomar pequeñas desviaciones de la verdad por la verdad misma, sobre el cual descansa todo el cálculo diferencial, es al mismo tiempo la base de nuestros pensamientos ingeniosos, en los que a menudo todo se vendría abajo si tomáramos esas desviaciones con rigor filosófico”.

**

La segunda: “Nuestro entendimiento no puede abordar la cuestión de si en las ciencias y las artes es posible algo a lo que llamemos *lo mejor*. Quizá ese punto esté infinitamente lejos, sin contar con que a cada aproximación lo tenemos menos ante nosotros”.

**

En la prosa de las primeras notas hay algo obtuso: la espesura del que lucha por llevar a la escritura sus pensamientos. Ese Lichtenberg todavía joven está preocupado por el conocimiento. Se pregunta por la capacidad humana de *conocer*. Por la posibilidad de que el ser humano se engañe mientras observa. En el fondo, la inquietud que lo anima, es la de los límites de la cognición y la ciencia. Habla de cuestiones como abstracción, lenguaje, alma y otras categorías generales.

**

Sin embargo, muy pronto Lichtenberg comienza a descubrir el inmenso campo de posibilidades que le ofrece la pieza breve. El pequeño formato se adapta con facilidad a su rapidez y al impulso que lo conduce a saltar de un tema a otro.

**

Y –ocurre ante los ojos del lector–, aprende a sacarle buen provecho: en la anotación número 5, ya se desliza un toque de humor, cuando formula una comparación entre Pitágoras y Keller. En la 9 deja sentir el pulso del irónico, sello de su espíritu. Las anotaciones de la primera época tienen entre 5 y 20 líneas. Al llegar a la número 31, una frase de 12 palabras. En la 35, cuela esta pregunta: “¿cómo puedo yo aprovechar mejor esta cosa o el momento presente?”.

**

A medida que avanza, la paleta de temas se ensancha: la 42 habla de alimentos. En la 45 aparece, incontestable, el primer chispazo del que será un interés recurrente: las conductas humanas: “He visto en todas partes que la fuerte ambición y la desconfianza caminan juntas”.

**

También se ensanchan la apelación a los sentidos: habla de los pensamientos, pero también de lo que escucha, de lo que sueña, de lo que ve, de la propia experiencia, como en la anotación

número 49: “Cuando a veces he tomado mucho café y me sobresalto por todo, podría advertir con exactitud que me sobresalto antes de oír el ruido, y que por tanto, por así decirlo, oímos más con otras herramientas que con los oídos”.

**

No son aforismos, aunque así hayan sido presentados a lo largo de dos siglos, en más de 70 lenguas. Son breves de distinta extensión –apuntes–: algunos no son más que insinuaciones, frases anotadas para recordar una idea que desarrollaría más adelante (por ejemplo, “Libertad de prensa y de moler café”), otros se presentan como ensayos breves –hay unos pocos que oscilan entre 500 y 600 palabras. Los hay como plásticas manifestaciones de su irónica belicosidad (“Utilizar el meritómetro, dividirlo en grados, 100 quizás, y medir así los méritos”), o los que resultan reveladores de su vida personal: “Vivir en fraterimonia”. También los que atestiguan su gusto por los juegos de palabras: “Filantropinas, igual que filipinas”. O los que simplemente consignan un hecho: “El señor Lessing en mi casa”. Los que dan cuenta de su cultura religiosa: “Se escriben pocas líneas como algunas del Salmo 4. Cuánto no se esconderá en las palabras: ‘Hablad con vuestros corazones en vuestro lecho; sacrificad la justicia y tened esperanza en el Señor’. ¡Una religión entera!”. O los que son sofisticadas flechas de su sarcasmo: “Jena y Gomorra”. En ciertas etapas abundan los comentarios científicos, fórmulas de distintos fenómenos de la naturaleza, constataciones provenientes de sus observaciones, citas de autores, transcripción de algunos versos.

**

Escribirá breves los siguientes 35 años, hasta los días en que la muerte se aproximaba. Guiado por un impulso casi incontrolado, sumó alrededor de 8 mil anotaciones (los cuadernos se interrumpen en la letra L): el universo Lichtenberg, universo en constante expansión, en el que se suceden sin distribución temática, sin establecer secuencias, ni eludir aquellas anotaciones que hoy podrían publicarse como un microrrelato: “Si todo el mundo quedara petrificado a las tres de la tarde”. Tampoco le hizo el quite a la cuestión de su deformación física: “Su cuerpo está creado de tal modo que hasta un mal dibujante a oscuras lo dibujaría mejor, y si estuviera en su poder modificarlo, le daría a algunas partes menos relieve”.

III

Finaliza sus estudios en 1767. De inmediato debe afrontar el asunto de sus ingresos. Da clases, toma encargos como editor. Ese mismo año aparecen sus dos obras iniciales: *Historia natural de los malos escritores, principalmente los alemanes* y *Del provecho que las Matemáticas pueden aportar a un hombre culto*.

**

En 1770 se produce un encuentro providencial: viaja a Londres, acompañando a dos jóvenes alumnos, que regresan a su país. En marzo conoce a Jorge III, quien tiene afición por la astronomía (le han construido un observatorio astronómico para que pueda observar a Venus). Lichtenberg lo cautiva con su conversación. No solo es rey de Inglaterra, también príncipe elector de Hannover. Con esa atribución en sus manos, ordena que Lichtenberg sea designado profesor extraordinario de la Universidad de Gotinga. La vida de Lichtenberg se acelera.

**

Le encargan localizar la posición de varias ciudades en la superficie terrestre (localización astronómica). Va de aquí para allá. Recibe encargos científicos y editoriales. Se relaciona con sus colegas más destacados. Se encuentra con Jorge III en varias ocasiones: este le regala libros y dinero para que pueda continuar con sus investigaciones. Le agasajan. Otorgan distinciones. Va al teatro, a museos, a cenas con aristócratas, al Parlamento. Le invitan a ver experimentos en curso y ejecuciones de criminales. Recorre parques. Lo invitan. Le preguntan por sus opiniones.

**

De regreso a Gotinga avanza en sus investigaciones. A menudo, Lichtenberg, a pesar de su gusto por la conversación afilada y las reuniones con gente informada, se encierra a investigar, leer y a escribir artículos, especialmente de carácter científico (como el dedicado al fundamental asunto de la electricidad positiva y negativa).

**

A partir de 1777 y hasta 1799 –22 años consecutivos–, toma la responsabilidad de editar el popular *Calendario de Bolsillo de Gotinga* (con ese trabajo pagaba la renta del lugar donde vivía). Lichtenberg los escribe en su totalidad: narraciones curiosas, breves artículos didácticos de carácter científico, microrrelatos humorísticos, efemérides, citas de varia procedencia, cortas biografías de escritores y artistas, descubrimientos recientes, y más: cada entrega, una pequeña muestra del espíritu polifacético de Lichtenberg. El mismo se asombra de las cantidad de horas seguidas que pasa sin levantar la cabeza del volumen de turno.

**

También en 1777 (tiene 35 años), Lichtenberg se enamora perdidamente de una florista de 12 años de edad. Tres años más tarde, cuando Maria Dorotea Stechardt tiene 15 años, se muda a una casa y la lleva a vivir con él. La decisión tiene costos sociales: amigos y relacionados se alejan. Desde su propia familia le cuestionan. Lichtenberg se dedica a formarla: le enseña a leer, la educa, pasa las tardes leyéndole, le cuenta de sus viajes, de lo que ha visto en otras ciudades y países. Sin embargo, la felicidad del escritor duraría solo dos años, cuando ya habían decidido tener hijos: Stechardt, a sus 20 años, se enferma y muere en agosto de 1782. Lichtenberg se hunde en un dolor irremediable.

**

Durante esos cinco años, la reputación de Lichtenberg se ha consolidado y expandido. Dicta conferencias en salones abarrotados. Construye en su casa un novedoso pararrayos –el primero de Gotinga–, adaptación del invento de Benjamín Franklin. Trabaja en el diseño y experimentos con pequeños globos aerostáticos. La fama de sus clases de física se difunde por universidades de buena parte de Europa. Recibe honores aquí y allá. Publica. Polemiza. Trabaja como editor de las obras de científicos de su tiempo. Le visitan hombres famosos: Weiland en 1779; el duque Carl August, príncipe de Weimar en 1782; Goethe en 1783; el físico italiano Alejandro Volta en 1784. De ese año data el inicio de una serie de cinco textos sobre los aguafuertes del pintor inglés William Hogarth (1697-1764). Reunidos y acompañados por las obras de Hogarth se han constituido en una de las joyas bibliográficas de la Ilustración: *Explicación detallada de los grabados de bronce de Hogarth*, en el que las abigarradas escenas de los grabados satíricos del pintor inglés le sirven para ejercer sus dotes de observador y crítico social.

**

En 1783 toma como empleada doméstica a Margarete Elizabeth Kellner. Tiene 15 años. No tardarán establecerse como pareja, oculta durante los primeros tiempos. Ella será la madre de los hijos de Lichtenberg, los que fallecieron y los que sobrevivieron. Con ella se casará, cuando comenzó a sentir que la muerte se aproximaba.

**

A partir de 1789, Lichtenberg comienza a sentir que las precariedades de su cuerpo lo acechan: tiene dificultades para respirar. En el *Cuaderno F*, que inicia ese año, en medio de una sucesión de anotaciones de ambición científica escribe: “¿Por qué un pulmón que supura da tan poca advertencia y una úlcera en una uña tanta?”. Días después, esta brevísima y reveladora: “En alas de los pulmones”.

(Continúa en la página 5)

ENSAYO >> GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG (1742-1799)

Memorables Lichtenberg. Mínima selección

La selección que se ofrece a continuación, extraída de los cinco volúmenes publicados por la editorial Hermida –*Cuadernos completos*–, no se propone como representativa de la diversidad temática explorada por su autor. Se escogieron por su brevedad y posible resonancia en nuestros tiempos

GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG

Era tan ingenioso que todo le servía para formar un concepto intermedio con el que comparar cualquier par de cosas.

¿Qué tiene usted ahí? Una brújula para viajar por el mundo. ¿Cómo, en una bolsa? Sí, son cincuenta luises de oro en efectivo y letras por valor de otros miles.

Razón e imaginación han vivido en él en un matrimonio muy desdichado.

Si algún día edito su biografía, busque usted en el índice las palabras botella y autocomplacencia, contienen lo más importante de él.

Una energía que huye de los pensamientos.

Comía de manera tan espléndida que cien personas habrían podido decirle *danos hoy nuestro pan de cada día*.

No lleva la horca en la espalda, pero sí en los ojos.

Imágenes como esta: la sinceridad abofetea a la gratitud.

Una tumba es siempre la mejor fortaleza contra los asaltos del destino.

Hoy en día ya tenemos libros de libros y descripciones de descripciones.

Una afectada seriedad que termina en una parálisis moral de los músculos del rostro.

Rostros que parecen mirar desde la horca.

Se sabe enseguida si un hombre que escribe, escribe bien o mal, pero ningún mortal es capaz de saber si uno que no escribe y está tranquilamente sentado lo está por razón o por ignorancia.

Las lógicas realmente buenas, dice Alambert, solo son útiles a aquellos que puedan prescindir de ellas. Los ciegos no ven nada con la perspectiva.

Nuestro mundo llegará a ser tan refinado que será tan ridículo creer en Dios como hoy en día es creer en fantasmas.

Con complacido temor.

Se hallará en todos los hombres de espíritu la inclinación a expresarse de forma concisa, a decir con rapidez lo que hay que decir. Por eso las lenguas no son pequeño indicio del carácter de los que son más concisos que nosotros, me refiero a sus buenos escritores. Tienen gran ventaja en que tienen palabras separadas para los géneros, mientras nosotros empleamos el género con una limitación que produce extensión. No haría daño contar las palabras de cada período y tratar de expresarse cada vez con las mínimas.

Un libro tiene que tener un *spiritus rector*, o no vale un centavo.

Escribe de tal modo que incluso a los ángeles se les detiene el entendimiento.

Dídimo, un gramático, fue el gran *cacalibri* del que habla Séneca, se dice que escribió más de 4000 libros.

Epístola de San Pablo a los ciudadanos de Gotinga.

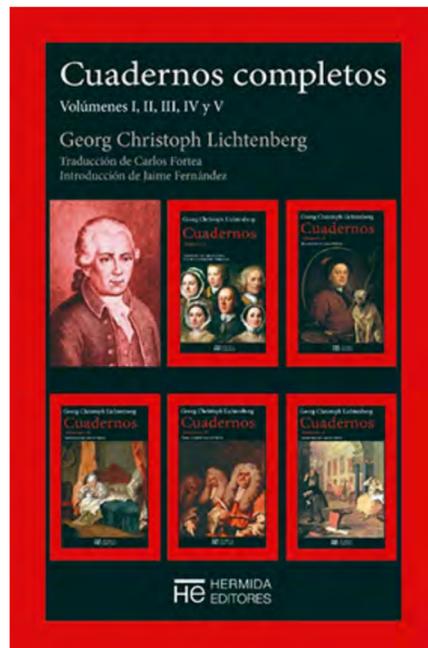
Hay nombres que habría que poner en todos los patibulos del mundo.

Era un escritor activo y un lector muy celoso en sus propios artículos en las revistas y periódicos eruditos.

siempre tiraba al aire una de cada dos cucharadas, la atrapaba en el aire y se la tragaba tranquilamente. Lo que hace ese sueño especialmente curioso para mí es que hice mi observación *habitual* de que esas no podían ser inventadas, que había que verlas. (A ningún novelista se le ocurriría tal cosa). Y aun así yo las había inventado en ese momento. En el juego de dados se sentaba una mujer alta y enjuta, y bordaba. Pregunté qué se podía ganar. Ella dijo: 'Nada', y, cuando le pregunté si se podía perder algo, ella dijo 'No'. Lo tomé por un juego muy importante".

Lichtenberg murió dos semanas después de la última anotación que hizo: el 24 de febrero de 1799. La viuda tenía 31 años. Los seis hijos que le sobrevivieron eran todos menores. Su fallecimiento conmovió a Gotinga. La movilización y concurrencia a su sepelio quedaron fijadas por varios cronistas. Uno de ellos escribió: "Gotinga perdió su mejor alma".

La vida de Lichtenberg es la de un hombre que conquistó un estatuto, una autoridad. Vivió rodeado de cierta aura, de cierta fama. Cuenta Rüdiger Safranski, en su morosa biografía de Goethe, que, entre los expertos a los que el sabio consultó su teoría de los colores, estaba Lichtenberg, a quien envió un texto sobre sombras de color. "Lichtenberg le contestó en un tono reverente e ingenioso. Dejó entrever que consideraba a Goethe un empirista ingenuo



Sin duda en Alemania hay más escritores de los que los cuatro continentes precisarían para su bienestar.

Lo he observado con mucha claridad: a menudo tengo una opinión cuando me acuesto y otra cuando me levanto. Sobre todo si he comido poco y estoy cansado.

¿Y qué otra cosa es la hipocondría (no la enfermedad) sino interior deformación?

Que la tierra gira en torno al sol y que cuando se vuelca un tintero la tinta me salpica el ojo es la misma ley.

En la obra de un escritor famoso me gustaría más leer lo que ha tachado que lo que ha dejado.

Voltaire, el que se cuenta entre los demonios.

Sienten con la cabeza y piensan con el corazón.

La mucha lectura nos ha traído una barbarie erudita.

Mi mayor placer ha sido siempre una lectura discontinua.

(...). Lichtenberg alabó las observaciones de Goethe, pero describió otras observaciones y otros resultados, y le aconsejó libros de consulta. Goethe tenía en alta estima a Lichtenberg y por el momento le perdonó sus reservas frente a su teoría de los colores (...). Pero cuando más tarde Lichtenberg, en su manual de óptica, no citó ni una vez las investigaciones de Goethe, este rompió toda relación con él".

Ese episodio es revelador: tiene el mismo sello – rigor, firmeza, un modo preciso de pronunciarse ante la realidad– que ha hecho de los *Aforismos* una obra tan duradera, a pesar de que en ella hay varios centenares de notas de orden científico que, más de dos siglos después, han perdido su vigencia.

A Lichtenberg lo han elogiado pensadores de vara alta: Lessing, Nietzsche, Schopenhauer, Canetti, Gómez Dávila y otros. Lo han hecho con argumentos. Se le ha comparado con Montaigne, en un ejercicio un tanto forzado. Y a pesar de que "la gran influencia de Lichtenberg" es una especie de tópico que se reproduce de reseña en reseña, es muy probable que, en realidad, su irradiación acumulada en el tiempo, sea más extendida y profunda de lo que puede verificarse a primera vista.

La pregunta de si puede sostenerse –creerse– que esas 8 mil anotaciones estaban dirigidas a sí mismo, pertenece al género de lo que no tiene respuesta. Sabemos que fue un abanderado de la Ilustración. Sabemos que se pasó la vida persiguiendo las pequeñas y las grandes cosas para

La Ilustración, en todos los estamentos, consiste en realidad en la *correcta comprensión de nuestras necesidades esenciales*.

Se podría llamar a la religión católica la devoradora de Dios.

Se reprocha a la corporación de la ciudad de Londres estar formada por gentes que, como individuos, son en su mayoría hombres muy decentes, pero en grupo suelen hacer cosas muy estúpidas. Exactamente igual que nuestros teólogos.

Juzga conforme a la agregación de sus sentimientos en cada momento.

El famoso avaro John Elwer solía decir que quien tiene un criado tiene todo el trabajo hecho, quien tiene dos, tan solo la mitad, y quien tiene tres tiene que hacerlo él mismo.

Después de una guerra de treinta años consigo mismo, llegó por fin a un armisticio, pero el tiempo se había perdido.

Los hannoverianos tienen el defecto de que se vuelven inteligentes demasiado pronto.

Por necia que sea una ocurrencia, siempre regula algo e impera en algún sitio. El rostro de la luna reina en nuestros calendarios.

Una capa útil y otra dulce, entretenimiento e instrucción, ya lo dice Swift.

El hecho de que en las iglesias se predique no vuelve por eso innecesarios los pararrayos encima de ellas.

Se suele asignar gente joven que acompañe a los viejos, creo que en muchos casos sería mejor asignar viejos a los jóvenes.

Es una suerte que la vaciedad de los pensamientos no tenga las mismas consecuencias que el vacío en el aire, de lo contrario las cabezas que se atreven a leer obras que no entienden implosionarían. ☹

**Cuadernos completos. Volúmenes I, II, III, IV y V.* Georg Christoph Lichtenberg. Introducción: Jaime Fernández. Traducción: Carlos Fortea. Hermida Editores. 2015, 2016, 2017, 2019 y 2020, respectivamente. España.

poner luz sobre ellas. Sabemos que elementos de su intimidad se asoman en algunas de las notas. Pero no sabemos si Lichtenberg quería que fuésemos testigos de todo ello. Lo que sí sabemos, como le ocurrió a Günter Grass, es que una frase del insumergible pensador de Gotinga ("Dime, ¿hay algún país fuera de Alemania en el que se aprenda a arrugar la nariz antes que a sonarse"), cambió el rumbo de su pensamiento.

Quizá para los lectores del siglo XXI, escuchar a Lichtenberg pueda resultarnos extravagante o improbable. Sin embargo, no guardo duda de esto: hay en ese mar de 8 mil anotaciones, muchas, muchísimas que nos muestran los hechos con peculiar luminosidad. En Lichtenberg hay una reivindicación de la distancia: la distancia del observador, asumida como el punto de partida del entendimiento; la distancia como punto de partida desde el que leer la hondura de los pequeños asuntos de la experiencia; la distancia como el más corto recorrido desde el que afrontar la incommensurabilidad del mundo. ☹

**Aforismos.* Georg Christoph Lichtenberg. Edición: Feliciano Pérez Varas. Traducción: Manuel Montesinos Caperos. Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, España, 2009.

**Cuadernos completos. Volúmenes I, II, III, IV y V.* Georg Christoph Lichtenberg. Introducción: Jaime Fernández. Traducción: Carlos Fortea. Hermida Editores. 2015, 2016, 2017, 2019 y 2020, respectivamente. España.

**Goethe. La vida como obra de arte.* Rüdiger Safranski. Traducción: Raúl Gabás. Editorial Tusquets. España, 2015.

**Artículos y opiniones (1955-1971).* Günter Grass. Traducción: Carlos Fortea. Editorial Galaxia Gutenberg. España, 2004.

Lichtenberg, universo en expansión

(Viene de la página 4)

No se oculta su hipocondría. La conoce, le sigue los pasos, escribe sobre ella: "Sin duda, si atendemos a los cuerpos hay tantos enfermos reales como imaginarios; si atendemos al entendimiento hay tantos, si no muchos más, sanos imaginarios que verdaderos". Otro, más adelante: "A veces no estoy en condiciones de decir si estoy enfermo o sano".

En la última década de su vida, la mente de Lichtenberg no deja de operar. Produce algunas de sus anotaciones más sugestivas ("Aguiles, el argumento principal de toda secta"). Lidia para asegurar la manutención de su familia. Reza con fervor ("El Nuevo Testamento es el mejor manual de ayuda práctica que jamás se haya escrito"). Cada tanto pasa largos días y hasta semanas en cama, hasta que se recupera. Piensa en la muerte: "Me duele siempre que muere un hombre de talento, porque el mundo los necesita más que el cielo".

Su última anotación, la número 707 del Cuaderno L: "En la noche del 9 al 10 de febrero del 99 soñé que en un viaje comía en una posada, en realidad, un puesto callejero, en el que se jugaba a los dados. Frente a mí se sentaba un joven bien vestido, de aspecto un tanto dudoso, que se tomaba la sopa sin prestar atención a los circundantes, pero

ENSAYO >> GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG (1742-1799)

El hombre que se pensaba

"No es de extrañar entonces que el sabio de Gotinga, a pesar de que nunca pensó en publicar aquellas libretas, se esmerara, por causa de su naturaleza científica y racional, y por el estilo que perfeccionó gracias al *Almanaque*, en la sencillez, y al mismo tiempo en expresarse de manera directa y clara. De esta forma se manifestaba un hombre con el hábito apasionado de observar el mundo y de pensarse a sí mismo"

FEDOSY SANTAELLA

La libreta es la constancia de que detrás de ella hay un hombre que se descubre, se sorprende, se quiere a sí mismo y se sabe pensándose. Como está consciente de que su pensamiento lo piensa, de que se piensa pensándose, asunto que, ya he dicho, lo sorprende a sí mismo, entonces, por tal motivo, se ha hecho de libretas o cuadernos. Así también lo hizo Georg Ch. Lichtenberg, quien llevó a otro nivel su escritura de cuadernos bajo las ideas –no excluyentes– de la observación del mundo y del pensar pensándose. En la introducción a su edición de los *Aforismos*, Juan del Solar dice que la obra de Lichtenberg "refleja la pluralidad de intereses de un observador sutilísimo de sí mismo y del mundo". Mas adelante también acota que Lichtenberg escribió llevado por una necesidad fundamental de su espíritu: "el ejercicio del pensar como una actividad autónoma cuyo punto de referencia debe ser, en esencia, uno mismo". Lichtenberg llevó ese existir esencial de las libretas a su máxima realización. ¿Cómo lo logró? Pues convirtiendo la escritura de las libretas en un arte.

Cabe preguntarse ahora por qué escribió Lichtenberg estos doce cuadernos célebres de manera tan exacta si nunca fue su intención publicarlos. Veamos.

Empezó a escribirlos en 1765 y su escritura se interrumpió con su fallecimiento, en 1799. Los ordenó alfabéticamente, desde el cuaderno A hasta el L (no existe un cuaderno I), pero nunca nadie supo de su existencia hasta que fueron encontrados, luego de su fallecimiento, en la habitación donde había vivido. Tal hallazgo lo realizó su amigo, casero y editor, Johann Christian Dieterich; fue él quien decidió publicarlos. Valga decir que en aquel momento hubo un especial interés por las anotaciones de carácter científico, aunque también se dejaron asomar una buena cantidad de frases sabias e ingeniosas que regaban copiosamente los cuadernos. Nos dice Juan Villoro en *La voz en el desierto*:

Dieterich encomendó la tarea de la selección a Ludwig Christian Lichtenberg, hermano de George Christoph, y a Friedrich Christian Kries, que había sido su alumno. En cinco años se publicaron nueve tomos de *Escritos misceláneos* [*Vermischte Schriften*]. Los compiladores dedicaron cuatro tomos a los textos científicos (...) Sin embargo, en 1806, cuando se concluyó la edición de *Escritos misceláneos*, las enciclopedias empezaban a clasificar a Lichtenberg entre los filósofos y escritores.

Por su parte, Juan del Solar escribe:

Y es que en ese sorprendente cajón de sastrero que son los cuadernos, encontramos largas reflexiones sobre los más variados temas, notas de lecturas, anécdotas, breves diálogos o retratos, fragmentos de proyectos autobiográficos y literarios nunca realizados, comentarios corrosivos, citas, hipótesis, interrogantes, frases o palabras descontextualizadas, sueños y también, por supuesto, pensamientos servidos en riguroso atuendo aforístico ("El bienestar de muchos países se decide por mayoría de votos, pese a que todo el mundo reconoce que hay más gente mala que buena"), auténticas greguerías ("Campañarios, embudos invertidos para dirigir la plegaría al cielo"), o juegos verbales que conjugan la pura complacencia homofónica (...)

Lo maravilloso de estos textos es la claridad con que están redactados, o mejor, expresados. Claridad, sencillez e ingenio –o genio–, que no es cosa fácil. Pero, tal como he dicho, ¿si no pensaba publicarlos por qué entonces están tan bien escritos?

Si se mira bien, no sorprende que lo haya hecho. Lichtenberg era un científico, exaltaba los valores de la razón y el pensamiento claro, como requiere la ciencia. Destacado profesor de matemática y física en la universidad de Gotinga, sus clases, sobre todo de física, eran las más comentadas de la universidad. El precursor de la física experimental en Alemania hacía saltar por todo el salón, tal como cuenta Villoro, vejigas de animales impulsadas por la electricidad.

Se dice que Kant era insoportable como profesor, que era enrevesado y nada expresivo, mientras que el maestro Lichtenberg era todo un éxito, tanto que llegó a tener hasta quinientos alumnos en sus clases. Villoro anota que dijo o escribió: "En días de lluvia doscientos zapatos se limpian en mi puerta".

Era famoso en Gotinga por sus experimentos. Los llevaba a cabo al aire libre con cometas, globos cargados de hidrógeno caliente y pararrayos. Cuando a la ciudad llegaba el eco de alguna explosión lejana, todos sabían, despreocupados, que era el maestro que andaba en sus asuntos. "El profesor está experimentando", le comentaban sin más a los extranjeros. Villoro nos dice que fue asesor de Johann Albert Heinrich Reimarus, quien en 1768 colocó el primer pararra-

ynos de Alemania en la iglesia de San Jacobo, en Hamburgo. Y por supuesto, él mismo logró instalar el suyo en la biblioteca de Gotinga.

También fue editor durante años de unos almanaques donde dejó unos textos inyectados de ingenio (ácido, en ocasiones) y escritura luminosa. En 1776, a petición de Dieterich, comenzó a ser editor del *Göttinger Taschen-Calender* (*Calendario de Bolsillo de Gotinga*), "un anuario con temas populares y de divulgación científica", tal como nos informa Villoro, que luego agrega: "Convertido en alquimista editorial, se empeñó en lograr que el *Almanaque* fuera una mezcla exacta de frivolidad y sabiduría, capaz de divertir al gran público, sin ahuyentar a los lectores cultos".

De 1777 a 1798 escribió doscientas treinta de las doscientas cuarenta y cinco colaboraciones. Se puede sospechar la naturaleza de los escritos por sus títulos. Villoro nos aporta algunos:

"Historia natural de las moscas domésticas", "El festín del asno", "Mosaicos y alas de mariposa", "¿Hasta qué número pueden contar los pájaros?", "Papas fulgurantes", "Sobre la guillotina", "Colorear el fuego de las chimeneas", "Discurso del número 8", "Lo más reciente sobre las tortugas".

Lo importante acá es destacar la intención de Lichtenberg con respecto al estilo: deseaba ser ameno, claro y al mismo tiempo profundo.

No es de extrañar entonces que el sabio de Gotinga, a pesar de que nunca pensó en publicar aquellas libretas, se esmerara, por causa de su naturaleza científica y racional, y por el estilo que perfeccionó gracias al *Almanaque*, en la sencillez, y al mismo tiempo en expresarse de manera directa y clara. De esta forma se manifestaba un hombre con el hábito apasionado de observar el mundo y de pensarse a sí mismo. Detestaba a los eruditos, a aquellos que no hacían más que repetir teorías sin pensar por ellos mismos. Juan del Solar nos ubica en un mejor lugar con respecto a ello:

Lichtenberg es, según Schopenhauer, un modelo de los que él denomina verdaderos filósofos, los que piensan por y para sí mismos, en el doble sentido de la palabra alemana *Selbstdenker*, pues solo ellos se toman en serio su actividad, que constituye el goce y la dicha de su existencia. En el caso de Lichtenberg

hay que puntualizar que se trata de un pensamiento refractario a cualquier tipo de sistematización –los únicos sistemas filosóficos que llegaron a interesarle fueron los de Kant y Spinoza–, que opera básicamente con la analogía y la metáfora, y cuya fuerza y vitalidad residen justamente en su fragmentarismo.

Veamos qué dice exactamente Schopenhauer. El comentario sobre Lichtenberg se encuentra en el segundo volumen de *Parerga y paralipomena*, y está, precisamente, en el capítulo titulado "Pensar por sí mismo". Así, en el acápite 270 leemos:

Pero únicamente tiene verdadero valor lo que uno ha pensado ante todo para sí mismo. En efecto, se puede dividir a los pensadores en los que piensan ante todo para sí y los que enseguida piensan para otros. Aquellos son los auténticos, los que piensan por sí mismos en el doble sentido de la palabra: los verdaderos filósofos. Pues solo ellos se toman el asunto en serio. El placer y la felicidad de su existencia estriban justamente en pensar. Los otros son los sofistas: quieren aparentar y buscan su felicidad en lo que esperan obtener de otros: en eso consiste su seriedad. Por su estilo y procedimiento podemos notar enseguida a cuál de las dos clases pertenece un hombre. Lichtenberg es un ejemplo de la primera clase: Herder pertenece a la segunda.

No era esta idea del pensar propio nada ajeno en aquel entonces. Leamos ahora a Kant en su *Tratado de lógica* (III, 3): "El verdadero filósofo como libre pensador (*als Selbstdenker*) debe usar la razón de modo independiente y propio, nunca servilmente como aquellos que imitan a los esclavos".

Lichtenberg en sus cuadernos anotaba, no sin cierto sarcasmo:

Leer mucho vuelve orgulloso y pedante; ver mucho vuelve sabio, sociable y útil. El lector desarrolla excesivamente una sola idea; el otro (el que observa el mundo) adopta algo de todas las clases sociales, ve lo poco que el mundo se preocupa por el erudito abstracto y se convierte en ciudadano del mundo.

También escribió: "No te dejes contagiar, no des como tuya ninguna opinión ajena antes de ver si se adecúa a ti; mejor opina tú mismo". Lichtenberg no deja muñeco con cabeza. Incluso, ya se ha visto, la lectura pasaba por sus armas: "Realmente hay muchísima gente que lee solo para no tener que pensar". Queda claro que, para el maestro de Gotinga, leer sin pensar equivalía a repetir, a la cita automática. El mundo no es una réplica de las palabras, podríamos decir. Las palabras y el mundo no son lo mismo. La verdad no está solo en los libros. Como científico y creyente en la experimentación, Lichtenberg daba fe a los sentidos. Y así seguía en su ataque contra los eruditos y la lectura por soberbia: "El exceso de lectura es perjudicial para el pensamiento. Entre todos los hombres doctos que he conocido, los más grandes pensadores eran los que habían leído menos. ¿O acaso no es nada el placer de los sentidos?".

Una vez más: para Lichtenberg era fundamental mirar cómo pensaba, determinar cuál era la mejor manera de hacerlo y así observar el mundo. En él confluyó el cuestionamiento hacia el erudito, la fe en los sentidos y la claridad en la expresión de las ideas unidas a un finísimo humor de sonrisa la-deada. Se reía, en definitiva, del boato solemne: "Hay gente que cree que todo cuanto se es dicho con rostro serio es razonable". Y no es que Lichtenberg no fuera serio, sino que su seriedad era otra, más verdadera.

Por supuesto, también le puso genio al caldo, pero esa es la parte inaccesible y de la que poco o nada podemos afirmar. Lichtenberg, con todo lo dicho, dio un paso inédito y trascendente en la escritura de las libretas. Puso la vara alta y nos invitó a permanecer despiertos a través de ellas. Así lo remarcó:

Es un hábito muy bueno el de anotar lo que uno piensa, lo que uno proyecta y otras cosas por el estilo en cuadernos destinados a ese fin; verificar paso a paso en el tiempo la evolución de nuestros actos es útil para conservar y dirigir las energías y nos da razones para mantenernos alertas. ☉

*El ensayo pertenece al libro *Las libretas*. ABediciones, UCAB, Venezuela, 2023.

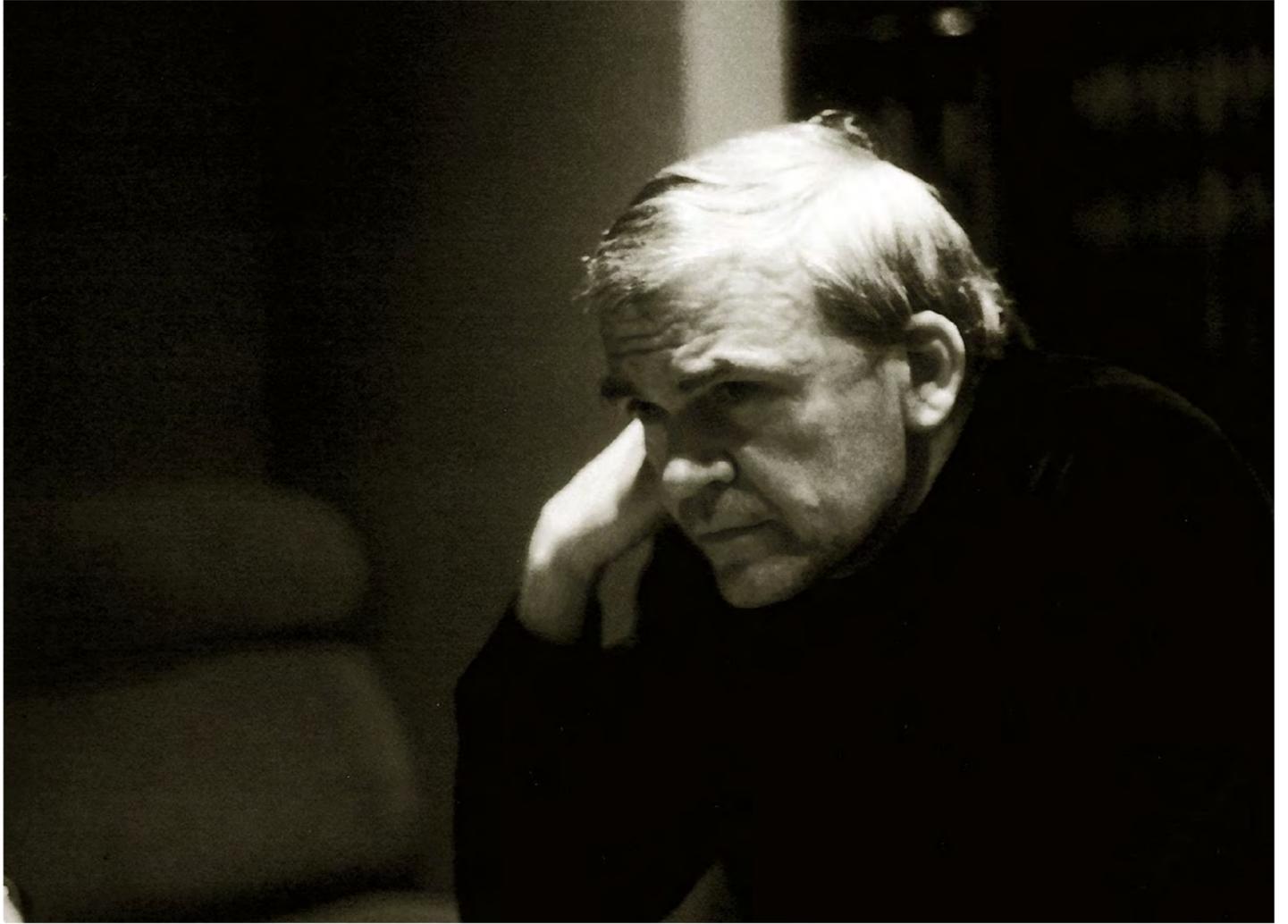


GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG – H. SCHWENTERLE / ARCHIVO

ENSAYO >> LA INSOPORTABLE LEVEDAD DEL SER, DE MILAN KUNDERA

La oposición peso/levedad

Novelista incomparable, ensayista y dramaturgo, Milan Kundera (1929-2023), autor de novelas excepcionales como *La broma*, *La vida está en otra parte*, *El libro de la risa y el olvido* y *La insoponible levedad del ser*. Recibió los premios Medici, Jerusalén, Austríaco de Literatura Europea, Herder, Kafka y muchos otros



MILAN KUNDERA / ELISA CABOT – CREATIVE COMMONS

LORENZO DÁVALOS TAMAYO

Cuando escribí una primera versión del presente texto, mi idea de levedad tenía una fuerte impronta del ensayo de Italo Calvino sobre este tema. El 11 de julio de 2023, Kundera falleció a los 94 años en su casa de París. Leyendo ese día algunos de los textos que se publicaron como tributo, me topé con otro ángulo de la idea de levedad, y esta es la levedad del exilio. Dado que Kundera se exilió en París en 1975, debió ser consciente en 1989, cuando se publicó *La insoponible levedad del ser*, de cómo el exilio crea levedad. Pero también, de los modos en que el exilio funciona como una oportunidad para la práctica del desapego, que es una metáfora de la levedad. Siendo yo mismo un exiliado ahora, la novela de Kundera me llevó a descubrir las múltiples formas en que el exilio nos despoja de todo aquello a lo que, antes de tomar la decisión (voluntaria o involuntaria, y a menudo ineludible, impostergable y apurada) nos habíamos aferrado con fuerza y firmeza: país, hogar, amigos, familia, lengua, oficio. Fue entonces cuando también hice la conexión entre el exilio y los argumentos de Bruce Chatwin sobre el nomadismo, que podemos pensarlo como una variante del exilio. Chatwin desarrolla sus ideas sobre el nomadismo (o *restlessness*, como le gustaba llamarlo) como condición original de los seres humanos en un asombroso libro titulado *Anatomy of restlessness*. Podemos concebir el viaje de cientos de millones de migrantes desde tantos países y hacia incontables destinos, como un exilio realizado por seres humanos que con dolor se dan cuenta de lo dolorosa e insoponible que puede ser la levedad. Buscando destacar este aspecto, he agregado algunas líneas sobre el exilio y su relación con la levedad en relación con algunos temas tratados en la novela que me parecieron dignos de destacar.

Calvino, Kundera, Parménides

En su libro póstumo de ensayos, *Seis propuestas para el próximo milenio* (1989), el novelista y ensayista italiano, Italo Calvino, dedicó el primer ensayo a la *Levedad*. En el comienzo de ese ensayo, el autor hace una

defensa de la levedad, argumentando que esta es preferible al peso y su metáfora, la gravedad. Calvino dice: “[Mi] labor ha consistido las más de las veces en sustraer peso; he tratado de quitar peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades; he tratado, sobre todo, de quitar peso a la estructura del relato y al lenguaje. En esta conferencia trataré de explicar –a mí mismo y a ustedes– por qué he llegado a considerar la levedad más como un valor que como un defecto”. Leyendo el ensayo, nos queda la idea de que para Calvino la levedad es un valor positivo y deseable.

El escritor checo-francés Milan Kundera (1929-2023), en su novela más conocida, *La insoponible levedad del ser*, publicada por primera vez en 1985, realiza, entre otras cosas, una exploración del modo en que cambian nuestras percepciones y juicios sobre la oposición peso/levedad. A diferencia de Calvino, Kundera trata de mantener una posición imparcial respecto a si prefiere el peso o la insoponible levedad del ser. Más bien pareciera que disfruta Kundera en la novela mirar desde muy cerca los constantes procesos, dirigidos o ejecutados por seres humanos, que buscan trocar el peso en levedad y viceversa. Un punto de partida de la exploración de esa oposición es la tesis del eterno retorno según la planteó Nietzsche. Este filósofo sostenía que toda vida se repite de un modo exacto un infinito número de veces. Eso significaría que, en el instante de morir, la persona regresaría al lugar y momento exactos en que nació y repetirá todos y cada uno de los actos de su vida con exactitud milimétrica. Kundera nos quiere convencer de que, “una vida que desaparece de una vez para siempre, que no retorna, es como una sombra, carece de peso, está muerta de antemano y, si ha sido horrorosa, elevada, ese horror, esa elevación o esa belleza nada significan”. Esa nula significancia de la vida, quien la considere en toda su profundidad y consecuencias, se daría cuenta de que esta (la insignificancia) le confiere a la vida una levedad tal que ningún argumento podría persuadirlo para que luche o muera por ella. Muy diferente sería el caso, en cambio, de una guerra entre dos estados en la que mueren miles de

combatientes. Si ese evento se repite eternamente, se convierte en un muro sólido. La repetición eterna le confiere profundidad y solidez a la irremediable estupidez de ese hecho. Ese sería el significado de esa guerra: una sólida estupidez cuyos contrincantes estarían condenados (predestinados) a repetirla por toda una eternidad. ¿Es importante entonces el significado de algo? ¿En qué ocasiones se puede morir por defenderlo? Kundera nos recuerda que el filósofo presocrático Parménides en el siglo VI antes de Cristo fue uno de los primeros en plantearse sobre si sería preferible el peso o la levedad. Para Parménides, para quien el universo estaba constituido sobre pares de principios contradictorios, la levedad era positiva y el peso negativo. A Kundera esta afirmación no lo convence y escribe en las primeras páginas de la novela: “La contradicción entre peso y levedad es la más misteriosa y equívoca de todas las contradicciones”. Lo es porque muta según la ocasión o la circunstancia.

Si se conoce a Kundera, se hubiera esperado que evite resolver la tensión entre los dos términos que definen la oposición. Porque además, si la resolviese, podríamos pensar que él eligió lo grave, porque la rigidez de un cierre a una tensión como la que define esta oposición, debilitaría la naturaleza polifónica (y polisémica, porque la polifonía tiene el potencial de multiplicar los significados) de la novela, entendida la polifonía en el sentido en que Mikhail Bakhtin la definía: como pluralidad de voces y conciencias independientes y distinguibles una de otra. Pero nosotros sabemos que en su propia vida el autor eligió el exilio que, casi siempre, engendra levedad. Kundera, quizás viendo que sus esfuerzos por reformar un sistema crecientemente opresor no iban a rendir frutos, abandonó su país en 1975 y se residió en París, ciudad en la que vivió hasta su muerte. Quizás la experiencia del exilio le haya confirmado a Kundera de qué modos este hace leves a los que optan por él. Pues todo exilio desarraiga y hace al expatriado más ligero, le enseña la necesidad del desapego (de la patria, del hogar y los objetos que este contenía, de las redes de familia y amigos, a menudo también del oficio

o profesión). De modo que ese abandono súbito que hace el exiliado (que es también un migrante) por un periodo de tiempo indefinido (que puede ser para siempre) le confiere levedad. Todo lo cual sugiere que hay una simpatía en Kundera, como la había en Calvino y por diferentes razones, con la levedad.

La novela, los personajes

La insoponible levedad del ser es una novela que parece haber sido concebida (instrumentalmente) como un espacio en el que el autor narra situaciones, en las que sus personajes reflexionan, deciden y actúan. El espacio novelesco le permite a Kundera especular acerca de diversos problemas inherentes a la condición humana. Con frecuencia estas especulaciones tocan tangencial o profundamente la oposición peso/levedad. Kundera actúa como un novelista pragmático, que muestra poco interés en los detalles que construyen la verosimilitud y la ilusión en la literatura. Crea a sus personajes *ex nihilo*. Tomás, quien es un prominente cirujano de un hospital de Praga, nació de una posición: “Está de pie junto a la ventana y mira, a través del patio, la pared del edificio de enfrente. Esta es la imagen de la que nació. Como dije, los personajes no nacen como los seres humanos del cuerpo de su madre, sino de una situación, una frase, una metáfora (...) Los personajes de mi novela son mis propias posibilidades que no se realizaron”. Estos personajes mantienen una prudente distancia del lector y es esta la que previene que se identifique con cualquiera de ellos sentimentalmente, que sufra o estremezca con ellos. Y sin embargo, aun estos personajes instrumentales con los que el autor dialoga tienen la capacidad de despertar nuestra empatía y no con poca frecuencia nuestras emociones. Nos conectamos con ellos, no solamente cuando nos damos cuenta de las consecuencias de sus decisiones, sino también a causa de lo agobiantes que nos parecen las circunstancias históricas dentro de las que actúan. Una de estas circunstancias, la que opera como marco referencial, es el drama de vivir bajo el régimen comunista que se instauró en Checoslovaquia a partir de 1948, cuando terminó la Segunda Guerra Mundial y esa nación fue incorporada al Pacto de Varsovia. Aun cuando en 1968, durante el gobierno de Alexander Dubček, el país se dirigía a un proceso de liberalización económica y ampliación de libertades civiles, a los soviéticos y otras naciones del Pacto de Varsovia, este proceso les produjo una pesada molestia y enviaron tropas y tanques para ocupar el país, poner orden y recuperar el control. La ocupación por los soviéticos, tuvo una amplia variedad de consecuencias, desde el exilio masivo, hasta los despidos a los disidentes (sumados a la prohibición de ejercer la profesión), la prisión, las torturas y algunas muertes. Esto explica que Tomás, quien era uno de los mejores cirujanos de Praga, terminara como limpiador de vidrios de casas (mientras vivía en Praga) y, luego como conductor de un camión que transportaba cerdos, cuando se mudó al campo. No es preciso migrar para ser un exiliado y sufrir de forma parcial el desarraigo propio del exilio.

“
A diferencia de Calvino, Kundera trata de mantener una posición imparcial respecto a si prefiere el peso o la insoponible levedad del ser”

(Continúa en la página 8)

La oposición peso/levedad

(Viene de la página 7)

Compasión

Como hemos dicho, lo central en la novela es la exploración de la oposición peso/levedad. El narrador piensa que, si en efecto el eterno retorno es una teoría sin fundamento, si no hay repetición ni siquiera de episodios seleccionados de nuestra vida, no hay manera de ensayar primero cómo vivir algo que nunca hemos vivido (casarnos, tener un hijo, trabajar), eso le confiere a la vida una levedad insoponible. La irrepetibilidad es lo que persigue Tomás en su vida. Piensa que este principio es consistente con su intención de nunca hacer más de tres veces el amor con la misma mujer o, alternativamente, nunca verlas con una frecuencia mayor a una vez cada tres semanas. Y nunca, bajo ningún respecto, dormir con ninguna de ellas toda la noche. La única excepción a esta regla de vida es Teresa. Cuando Tomás lo piensa mejor, se da cuenta de que la primera vez que le permitió a Teresa dormir con él fue por culpa de la compasión, sentimiento que entiende como: “Saber vivir con otro su desgracia, pero también sentir con él cualquier otro sentimiento: alegría, angustia, felicidad, dolor (...), significa también la máxima capacidad de imaginación sensible, el arte de la telepatía sensible; es en la jerarquía de los sentimientos el sentimiento más elevado”. Ese acto compasivo de Tomás lo condujo, primero a comprar un perro al que llamó Karenin, y luego a enamorarse de Teresa. Como una pareja de enamorados, emigraron juntos a Ginebra. Pero como Tomás, que era un mujeriego incorregible, aun cuando estuviera enamorado no iba a renunciar a sus relaciones eróticas con otras mujeres, un día Teresa lo abandonó y regresó a Praga. Durante algunos días en Ginebra, Tomás disfrutó de una dulce levedad; aquella que provenía de su recuperada libertad. Pero súbitamente, ese componente del amor al que Tomás llamaba compasión lo atacó con fuerza. Y se dio cuenta de que la compasión estaba preñada de gravedad. “Las toneladas de hierro de los tanques rusos no eran nada en comparación con aquel peso. No hay nada más pesado que la compasión”. Uno puede pensar que el espíritu de Tomás fue secuestrado por la compasión lo que significa que eligió la gravedad al regresar a Praga junto a Teresa, contradiciendo así a Parménides. Esta elección lleva a Tomás a preguntarse si, aun cuando a menudo el amor nace de circunstancias azarosas (en el caso de Teresa, había nacido de seis casualidades), lo que podría hacerlo parecer leve y fresco, ¿no es más bien este un espacio eminentemente grave? Pero a Teresa, quien trabajaba como mesera del restaurante del hotel en que Tomás se alojaba la noche que lo conoció, solo le bastó una casualidad para llamar su atención: que Tomás era el único cliente que esa noche leía un libro. Y otras tres para confirmar su intuición: que sonaba un cuarteto de Beethoven en la radio, que se alojaba en la habitación número seis (y a las seis salía ella del trabajo), y que la esperaba en el mismo banco amarillo en el que ella había estado sentada leyendo el día antes. Teresa construyó de su serie de casualidades una historia de predestinación (quizás la clase de historia de la que Ionesco se burla en *La cantante calva*). Ignoramos qué leía Tomás en el restaurant cuando conoció a Teresa, pero sabemos que Teresa leía *Anna Karenina* en el banco amarillo.

Bellezas

A propósito de la observación de que al comienzo y final de Ana Karenina aparece un mismo tema, compuesto por la tríada: estación de tren, andén y el acto de arrojarse bajo las ruedas del tren, Kundera comenta que el ser humano tiene una propensión a componer “su vida de acuerdo con las leyes de la belleza aun en los momentos de más profunda desesperación”. Esta simetría, que es una forma de belleza, crea una forma, que puede a la vez ser concebida como

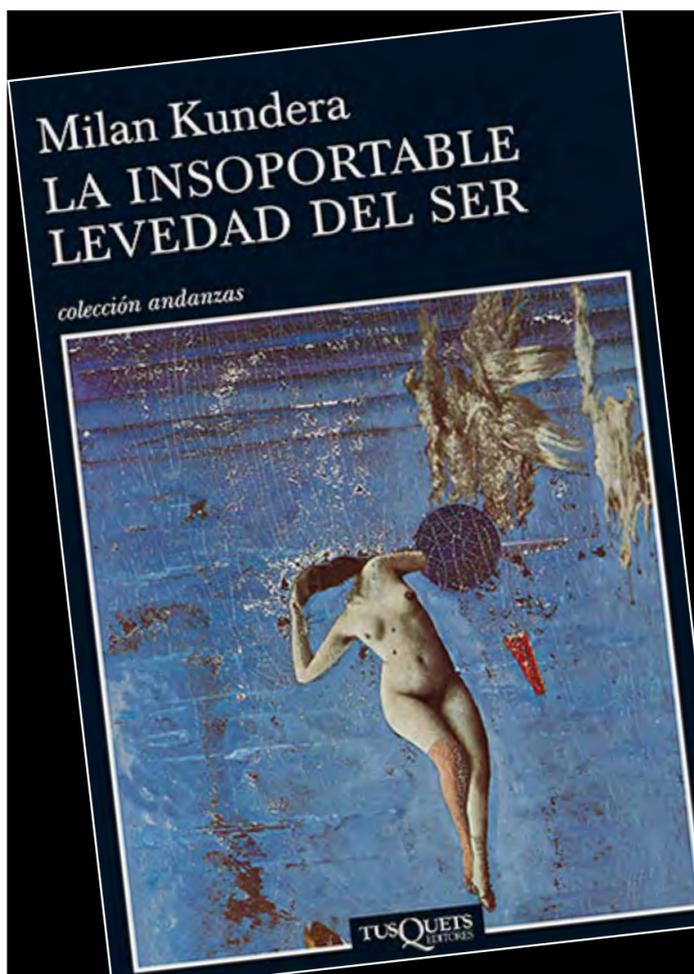
una estructura, que incluso si es intangible, constriñe la absoluta libertad de movimiento que caracteriza la levedad del ser. Así, la belleza simétrica, y el deseo de ordenar la propia vida de acuerdo con ella, conferiría gravedad y actuaría como un balance de la levedad del ser. Es distinta la belleza asociada a la simetría de esa otra belleza, aquella que encuentra la amante de Tomás, Sabina –que es también amante de Franz, quien está casado con Marie-Claude, que es una artista–, el día que visita la iglesia de un pueblecito perdido en medio de los montes. Sabina piensa que la misa que tenía lugar en esa iglesia era bella porque evocaba un mundo traicionado. Y concluye que “la belleza es un mundo traicionado. Solo podemos encontrarla cuando sus perseguidores la han dejado abandonada por error en algún sitio”. Solo esa belleza oculta detrás del decorado, es leve porque es transgresora, sorprendente e inesperada.

Traiciones

La traición en sí misma, en la mayoría de sus formas, es un acto que troca gravedad en levedad, por la capacidad que tiene de romper cadenas. Por esta razón, Franz se siente leve cuando despega en el avión con Sabina, su amante, luego de confesarle a su mujer que la traiciona con Sabina. Franz cree que ha sido decir la verdad lo que lo ha hecho sentirse leve. Pero Sabina, que no es solamente una maestra de la traición, sino una perseguidora incansable de la levedad del ser, en el preciso momento en que se entera de que Franz le ha confesado a su mujer sobre la relación que ambos tenían decide abandonarlo. “El amor, cuando se hace público, aumenta de peso, se convierte en una carga. Sabina ya se encorbaba por anticipado al imaginar ese peso”. La sola imaginación de ese peso la había decidido a dejarlo, a marcharse de Zúrich e irse a París. Pero una vez en París, esa decisión le producirá una profunda melancolía que proviene de que: su drama no era el drama del peso, sino el de la levedad. “Lo que había caído sobre Sabina no era una carga, sino la insoponible levedad del ser”. Que es una total falta de cuerdas, riendas, cadenas y amarras. Sabina, con su adicción a la traición, que siempre rompe una cadena, no puede evitar caer una y otra vez en el abismo de la levedad.

Vivir

Teresa, trabajando detrás de la barra, mientras sirve las bebidas que le piden los clientes, siente en el cuerpo las cosquillas que produce la coquetería, concepto que el narrador define como “una promesa de coito sin garantía”. Teresa, experimenta con temor la aproximación a esa frontera que delimita el peso de la levedad. Sus celos por las mujeres que Tomás no puede evitar seducir, la hacen grave y si fuese capaz de otorgarse a sí misma la licencia de caer en el juego de la coquetería podría hacerse leve. “[N]o es capaz de comprender la levedad y la divertida trascendencia del amor físico. ¡Quisiera aprender a ser leve!(...) su coquetería carece de levedad, es forzada, voluntaria, exagerada”. Esta gravedad nace del hecho de que Teresa se toma demasiado en serio la coquetería. La coquetería en Teresa deja de ser un juego grácil y ágil para convertirse en una vía para conocerse a sí misma. Es que Teresa, que entiende las relaciones sexuales como una herramienta exclusiva del amor, no puede actuar como Tomás. Por eso, le resulta intolerable darse cuenta, cuando Tomás se acuesta a su lado cada noche, que el pelo de él huele al sexo de alguna mujer. Hasta que un día le confesará a Tomás el sufrimiento que le producen sus celos, y Tomás le indicará que vaya a lo más alto de la colina de Petrín, pues al llegar allí sabrá qué hacer. Teresa le hace caso y mientras subía por la ladera de Petrín, contempla la ciudad y se confirma a sí misma que Praga es la ciudad más hermosa del mundo. En la cima se da cuenta de que Tomás la ha enviado a encontrarse con sus verdugos. Podrá decidir si para ella



vivir es intolerable y acabar en el acto con su vida. Por unos segundos eligió ser fusilada por esos hombres que aliviaban las penas de los que no toleraban los padecimientos de la vida. Pero la contemplación de la belleza, la del verde iluminado por el sol del castaño en flor contra cuyo tronco se había apoyado, seguida de la escucha del sonido de la ciudad, la hizo cambiar de opinión. Ese día, Teresa eligió vivir. Esa belleza que condujo a Teresa a la epifanía, la que la hizo darse cuenta de que quería seguir viviendo, no era una belleza simétrica y grave (como la de la ciudad de Praga que ella contempló desde lejos cuando subía) sino más bien una belleza oculta y leve, con la que su mirada se topó por fortuna cuando levantó la cabeza. Ese contacto instantáneo y súbito con esa belleza que era levedad le permitió a Teresa continuar su vida.

Integridad

Un día Tomás y el narrador deliberan sobre la inocencia o culpabilidad de los funcionarios del régimen comunista, quienes habían torturado y ejecutado a mucha gente. El punto no era si sabían o no los funcionarios que al defender al régimen se hacían cómplices de un genocidio sino si, cuando un hombre toma una decisión que tiene consecuencias terribles sobre otro ser humano, pero ignora esas consecuencias, ese acto es o no inocente. Este dilema le recuerda a Tomás la tragedia de Edipo, quien no sabía que Yocasta, con quien había yacido, era su madre, e ignoraba que había asesinado a su padre, el rey Layo. Cuando lo supo, se perforó los ojos y quedó ciego. Tomás escribirá un artículo sobre esta reflexión que enviará a la prensa esperando que lo publiquen. Unos meses más tarde, el director del hospital le pide a Tomás que se retracte por escrito. Es lo que espera el régimen. Si no lo hiciese, su cargo como cirujano quedaría en serio riesgo. Tomás no se retracta y es despedido. Solo le permiten ejercer como médico de cabecera en una clínica rural. Al cabo de un tiempo, otro funcionario se le acerca. Esta vez el régimen le demanda que escriba un artículo, no solo renegando de lo escrito, sino alabando al régimen y atacando a los disidentes, y muy especialmente a los intelectuales. Al negarse a esta humillación, Tomás pensó que quizá no amaba tanto a su profesión como siempre había creído. O quizás, Tomás fue capaz de abandonar en un instante su vocación, sería y responsable, por un oficio tan ligero como el de limpiador de ventanas y escaparates porque amaba más la idea de ser moralmente consistente (y preservar su honor) que la de mantener su oficio de cirujano complaciendo a su vocación. Por eso dice

“
Tomás no se retracta y es despedido. Solo le permiten ejercer como médico de cabecera en una clínica rural”

el narrador: “Ahora andaba por Praga con la pértiga de lavar escaparates y constataba que se sentía diez años más joven”. De nuevo advierte la levedad del migrante, que se ve forzado a cambiar de oficio o profesión por infinidad de razones (drama trágicamente vigente). Con ese nuevo empleo, Tomás tenía mucho tiempo libre que aprovechó para estar con un mayor número de mujeres. Lo que sería causa de nuevos padecimientos para Teresa. Tomás no quedó muy satisfecho con la decisión que había tomado y en ocasiones reflexionaba sobre ello sin ser capaz de concluir qué era lo correcto: haber o no haber firmado el documento que le presentaron renegando de lo escrito en su artículo. Lo que le impide responder esta pregunta es que la vida, que se vive solo una vez, no nos permite vivirla una segunda vez eligiendo la opción alternativa. En esa irrepetibilidad reside la virtud y la tragedia insoponible de nuestra levedad como seres humanos.

Amar

Un día Teresa le expresa a Tomás, con mayor énfasis que otras veces, la angustia que le produce vivir en Praga. Ese énfasis tuvo un efecto: se fueron al campo, lo que no le resultó fácil a Tomás porque significó un nuevo alejamiento de su vocación, a la que antes consideraba inamovible; quizás la última ancla que le impedía sentirse totalmente leve. O, quizás, la última barrera que le prevenía caer en las redes eternas del amor de Teresa. Incluso un día Tomás sueña con aquella mujer que, según el mito que se cuenta en *El banquete* de Platón, sería su mitad perdida. Tomás sabe que, incluso si esa mujer se le apareciese, él sería capaz de dejarla por Teresa, la mujer nacida de seis ridículas casualidades. Quien no es su mitad

perdida y por la cual siente un amor que no ha podido explicarse.

Morir

Sabina piensa en cómo preferiría morir. El narrador piensa que Tomás y Teresa, que murieron aplastados por un camión “murieron bajo el signo del peso. Ella quiere morir bajo el signo de la levedad. Ser más leve que el aire. Según Parménides esta es una transformación de lo negativo en positivo”. Sabina desea ser un cuerpo vivo cuya piel, músculo, huesos, sean fuertemente atraídos por la fuerza de gravedad de la Tierra. Si no fuera este el caso, aún los ancianos podrían caminar como jóvenes ágiles y danzarines. Si la Tierra fuera más pequeña, y la fuerza de gravedad fuese sustancialmente menor, no sería necesario recurrir a la hipótesis de un cuerpo más ligero porque los seres humanos pesaríamos menos. Para Sabina, en todo caso, la levedad es en gran parte física. Para Teresa, en cambio, la levedad es conceptual. Piensa que la secuencia de trabajos cada vez menos profesionales los ha llevado a ella y Tomás a un nivel desde el cual no pueden caer más. Han sido trabajos cada vez menos importantes, trascendentes o edificantes. En ese pueblo en el que vivían antes de ser aplastados por el camión, ni Teresa hizo nunca más una foto, ni Tomás ejerció más su oficio de médico cirujano. Por eso le dice Teresa a Tomás: “Yo tengo la culpa de que hayas llegado hasta aquí. Tan bajo que ya no es posible ir a ninguna parte”. Tomás la trata de convencer de que está equivocada, de que nunca antes habían tenido la libertad de la que disfrutaban en ese pueblo, oculto en el campo. Le dice esto convencido de que toda creencia en que el ser humano tiene una misión en la vida es una ilusión que funciona como un ancla, correa o cadena que restringe la libertad y arrastra al hombre hacia abajo, hacia la superficie de la tierra. En ese pueblo Tomás se libró de la creencia en ese mito que es la vocación. Luego, la vida en el pueblo, liberó a Tomás (benefició a Teresa) de ese otro mito que era la creencia en que derivaba un conocimiento trascendental de cada mujer con la que hacía el amor. De todas las formas de levedad que Teresa y Tomás habían experimentado a lo largo de sus vidas, la que les deparó la mayor felicidad, por la libertad que a ella estuvo asociada, fue la que gozaron durante los últimos meses de su vida en ese pueblo. Una felicidad que no por ello estuvo exenta de una tristeza, que significaba: “Hemos llegado juntos a la última estación. Esa felicidad significaba: estamos juntos. La tristeza era la forma y la felicidad, el contenido”.

Balance

Al final, Kundera parece querernos decir (sobre la oposición peso/levedad) que si, como sostenía Parménides, el universo está constituido por pares de contrarios, a estos no los hallamos aislados (y plenamente identificables) sino incorporados de un modo compacto, difuso y no siempre reconocible, junto con una diversidad de otros pares de contrarios (luz/oscuridad, belleza/fealdad, bondad/maldad, etc.) en ese tapiz cambiante que es lo real. Por momentos, uno tiene la impresión de que, si no se toman ciertas decisiones, si no se lucha con suficiente pasión o perseverancia por ciertas ideas o valores, si se permite que la inercia y la entropía prevalezcan, un día nos daremos cuenta de que estamos presos dentro de una jaula hecha de barrotes de hierro demasiado gruesos para poderlos romper. Lo contrario podría también ocurrir. Que cobremos un día conciencia de que nos quedamos fuera de esa jaula de hierro, muy por encima de ella. De que nos movemos banales, indolentes y adormecidos, como si viáramos encima de una cordillera de nubes. Y que no importa cuánto nos esforcemos, jamás lograremos hacerlos un poco más graves, y gracias a ello descender, para mirar de cerca dentro de esa madeja que es lo real. La vida que deberíamos vivir, aquella en la que podemos elegir ser leves o graves a voluntad, se hallaría en algún punto entre esas dos opciones, ambas trágicas, ambas insoponibles. Es cuestión de balance. ●

ENSAYO >> FERNANDO PESSOA (1888-1935)

El desasosiego ontológico del Pessoa múltiple

"Robert Hass ha dicho que 'otros modernistas como Yeats, Pound o Eliot inventaban máscaras a través de las cuales hablaban ocasionalmente (...) Pessoa inventaba poetas enteros'. La diversidad de sensibilidades estéticas, cosmovisiones de cada uno de sus autores literarios, revela la necesidad de Pessoa de crear este universo como única manera de intentar dar respuestas a su insistente pregunta sobre el arte y la poesía. Abarcar la multiplicidad de miradas sobre la vida y el mundo que lo habitaban —y que se le imponían— era también una forma de buscar cauces a su desasosiego"

ELIZABETH ROJAS PERNÍA

Los recónditos escondrijos del sentimiento y los estratos más oscuros y ciegos del carácter son los únicos lugares del mundo donde podemos sorprender auténtica realidad en formación
William James

Un poema es un objeto hecho del lenguaje, los ritmos, las creencias y las obsesiones de este o aquel poeta y de esta o aquella sociedad
Octavio Paz

I
Las voces múltiples, a través de los heterónimos, que adopta la poesía de Fernando Pessoa (1888-1935) es ya un planteamiento en sí mismo, un hecho poético, más allá de los temas sobre los cuales medite en sus poemas y otros textos. La necesidad de expresar el mundo interior y el mundo que observa a través de diversos autores literarios, auto-gestados o auto-manifestados, remite a una experiencia inmanente y trascendente, a la vez, que ya estaba incipiente en la obra de su entrañable amigo, el poeta Mario de Sa-Carneiro (1890-1916), prematuramente truncada. Obra y vida que ejerció una importante influencia en Pessoa. No fue solo al revés.

Es posible relacionar la particular experiencia vital de Fernando Pessoa —que en él es igual a literatura— junto a sus heterónimos, con algunos planteamientos filosóficos sobre el movimiento del espíritu. Desde su honda y abarcante concepción, Hegel plantea que el absoluto se vierte y manifiesta en su creación, en las particularidades del mundo finito, físico, y alcanza su máxima realización en el espíritu humano. Para lograrlo, niega la inmediatez de su conciencia interior para expresarse en el mundo de espacio y tiempo, y nuevamente, niega esta condición —para superarla dialécticamente— y recuperar su esencia infinita. Así el movimiento del espíritu absoluto va de la conciencia del objeto separado del sujeto al conocimiento absoluto: sujeto cognosciente y objeto conocido se vuelven uno. La naturaleza infinita de Dios solo podía expresarse haciéndose finito en la naturaleza: negación de un estadio para acceder a otro superior. Todo está implícito en el estado original del ser que se hace explícito en su devenir.

¿No resuena *el espíritu* hegeliano —guardando las obvias distancias— en la necesidad de Pessoa de negar su yo inicial, la consiguiente y necesaria despersonalización en múltiples y heterónimos —con vidas, interpretaciones del mundo y códigos estéticos propios—, como una manera de superarlo y acceder a conocimientos superiores, porque de otra forma, de haberse mantenido confinado a la estrecha individualidad de Fernando, no hubiera podido conocer todo lo que le fue dado desde la expansión de ese ser inicial, que ya portaba todas las potencialidades que luego emergieron separándose de su origen?

En particular, en su *Estética*, Hegel concibe las formas del arte no como apariencias ilusorias, sino conteniendo más realidad que las existencias fenoménicas del mundo real. El espíritu absoluto, no está más allá de su creación, es el proceso creador mismo. Y el ser humano es un cocreador de la realidad.

Las configuraciones que adopta el arte en Pessoa, mediante sus heterónimos —con sus diversos modos de sentir, de meditar, de hacer poesía— contienen realidad. Y él diría que realidad divina. Manifestaba verse a sí mismo como un mensajero o un intermediario entre la humanidad y un ser que la trasciende. La necesidad y propósito de Pessoa de sentirlo todo, de todas las maneras posibles —como Dios— lo lleva a aceptar —él diría que no lo inventaba, que sus heterónimos existían ya en él y se iban manifestando— a esas voces múltiples que lo habitaban, que lo usaban como vehículo de expresión y se independizaban, y a compartir ese *Drama em gente* con ellos. No estaba solo Pessoa en esta vivencia.



FERNANDO PESSOA / ARCHIVO

En su autobiografía, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Carl Gustav Jung, relata sus profundas experiencias psíquicas, no ordinarias, de aparición de figuras de la mayor significación, cuya autoría él, sin duda, no se atribuye, "Filemón y otras figuras de mis fantasías me indicaron el crucial hallazgo de que hay cosas en la psique que yo no produzco, sino que se producen ellas mismas y tienen su vida propia. Filemón representaba una fuerza que no era yo mismo (...). En mis fantasías sostenía conversaciones con él y decía cosas en las que yo no había pensado conscientemente. Porque observé claramente que era él quien hablaba y no yo (...). Fue él quien me enseñó la objetividad psíquica, la realidad de la psique (...). Entendí que hay algo en mí que puede decir cosas que yo no conozco ni pretendo (...). Desde un punto de vista psicológico, Filemón representaba un conocimiento superior (...). Y lo cierto es que me transmitió muchas ideas reveladoras.

Más adelante Jung, como psiquiatra, explica que tal caudal de imágenes inconscientes puede perturbar a los pacientes mentales, pero que es también el origen de la imaginación mito-poyética que se ha ido disolviendo en nuestra era racional, aunque este tipo de imaginación está presente en todas partes. O expresado por Mario de Sa-Carneiro, "Lo imposible existe, nos rodea, pero la mayoría lo ignora".

II

En estos versos del poema "Partida", Sa-Carneiro proclama su ethos: lo único que importa es la estética, para él la poesía. Y finalmente lo dice alto y claro: ¡siente *saudades* de haber sido Dios! No hay manera de vivir, de sentir, de expresar tales vivencias si no se está poseído por cierta locura. Él mismo llegó al vértigo de afirmar que la poesía solo se logra "en el paso de la lucidez a la locura", como si la lucidez —la cordura— fuera limitante, estrecha e incapaz de abrazar *todo lo que es*:

Me encara un deseo de escapar del misterio que es mío y me seduce. Pero enseguida me venzo. Su luz no hay muchos que la sepan reflejar.

Porque reacciono. La vida, la naturaleza, ¿qué son para el artista? Nada de nada. Lo que debemos es saltar en la bruma, correr en el azul en busca de belleza. Asoma a lo lejos la bandada de quimeras... ¡Qué apoteosis inmensa de los cielos! El color ya no es color — ¡es sonido y aroma! Me vienen saudades de haber sido Dios...

El novelista inglés Edward Morgan Forster se refiere a esta experiencia, "En el estado creador, el hombre sale de sí mismo. Baja, como si dijéramos, un cubo al pozo de su subconsciencia, y saca algo que está normalmente más allá de su alcance". No está al alcance de la mano, nunca, la experiencia numinosa; poseerla, experimentarla, supone salir de los confines habituales de lo humano, y eso implica, claro está, un tipo de locura, ir más allá de *lo normal*.

Recordemos en este contexto la frase de Sócrates en el *Fedro* de Platón, donde expresa que "nuestras mayores bendiciones nos vienen por medio de la locura". Pero solo serán bendiciones si proceden, no de una vulgar locura, sino "a condición de que nos sea dada por un don divino". Por ello, se cuida de aclarar a cuáles locuras se está refiriendo cuando postula que ese es el origen de nuestras mayores bendiciones. Veamos cuáles son, para ubicar a nuestros dos poetas portugueses modernistas:

La locura profética, que procede de Apolo. La locura telélica, o ritual, auspiciada por Dionisio. La locura poética, dada por las Musas. La locura erótica, propiciada por Afrodita y Eros.

El anuncio que hace Pessoa de la futura aparición de un Supra-Camoens, como el responsable del resurgimiento de la poesía en portugués de importantes consecuencias para la cultura occidental —que sería él mismo—, habla de una intuición-convicción de algo que parecía ya estar sembrado en su psiquismo y del cual él era una suerte de médium y canal. O, apoyándonos en Platón, esa visión profética fue una locura propiciada por Apolo. Y ese personaje genial cuyo nacimiento él vaticina, justifica su afirmación: "con una falta tal de literatura como la que hay hoy, ¿qué pue-

de hacer un hombre de genio sino convertirse, él solo, en una literatura? Tengo el deber de encerrarme en la casa de mi espíritu y trabajar cuanto pueda y en todo cuanto pueda para el progreso de la civilización y el ensanchamiento de la conciencia de la humanidad". ¡Nada menos! Tal hazaña no parece posible sin la asistencia de algún dios.

Sabiendo que tanto para Sa-Carneiro como para Pessoa la poesía era una experiencia total, devenir en múltiples personajes heterónimos parece inevitable; volverse literatura si de abarcarlo todo se trata. Divina locura poética.

Es preciso aclarar, sin embargo, que si estos poetas estuvieron tocados por la locura profética y la locura poética —Apolo y las Musas como sus patronos— en sus búsquedas y hallazgos estéticos, esto no los eximió de sufrir otro tipo de locura, la ordinaria. Sabemos que una profunda depresión llevó a Sa-Carneiro, con apenas veinticinco años, a la despersonalización literal, el suicidio:

Yo no soy ni yo ni el otro, soy tan solo algo intermedio: pilar del puente del tedio que va desde mí hasta el Otro.

Y sabemos también de las enormes dificultades de Pessoa para vivir en la habitualidad del mundo, para relacionarse con otros, los de afuera:

Hay entre mí y el mundo una niebla que me impide ver las cosas como realmente son: como son para los demás.

Incluso si se trata de vínculos amorosos. En una carta a su fallida novia, Ofélia Queiroz, reconoce: "Toda mi vida gira en torno a mi obra literaria, buena o mala, lo que sea, lo que pueda ser. Todos (...) tienen que convencerse de que soy así, de que exigirme sentimientos —que considero muy dignos, dicho sea de paso— de un hombre común y corriente es como exigirme que sea rubio y con los ojos azules". Quizás porque como declaró su heterónimo Bernardo Soares, "mi patria es la lengua portuguesa". Fuera del lenguaje es un extranjero.

Era inculcable, por otro lado, su afición al alcohol, —se jactaba de ser como una esponja para absorberlo— causa probable del deterioro de su salud y de su muerte a los cuarenta y siete años. Su biógrafo y amigo Joao Gaspar Simões relata, "El mal se había implantado hondo en su naturaleza corroída. Algunos amigos ya lo habían encontrado, a deshoras, ebrio y sucio. Bebía, bebía y bebía para asfixiarse". De nuevo, sabemos que no fue Dionisio su patrono en esta afición etílica. La embriaguez báquica es de naturaleza ritual.

La despersonalización, la disolución del yo, entonces, puede tener dos caras: puede ser expresión de enfermedad psíquica o puede ser manifestación de la bendición de algún dios. Estos poetas parecen haber sido tocados por ambas locuras.

III

En carta a su amigo Armando Côrtes Rodrigues, del 19 de noviembre de 1914, Pessoa admite sentirse en tal estado de abulia que la define como "un estado de no-ser", en el cual solo atina a escribir "fragmentos, fragmentos, fragmentos", como fragmentaria sentía su personalidad. En este verso que inicia su famoso poema "Tabaquería", firmado por Álvaro de Campos, sentimos ese no-ser, y al mismo tiempo la dualidad de ser vasto, la paradoja propia de su poesía,

No soy nada. Nunca seré nada. No puedo querer ser nada. Aparte de esto, tengo en mí todos los sueños del [mundo]

O, aún con Álvaro de Campos, nuevamente la paradoja de lo real y lo imaginal, entre lo presente y lo que lo precede, lo verdadero y lo falso,

Me siento múltiple. Soy como un cuarto con innumerables espejos fantásticos que dislocan reflejos falsos, una anterior realidad que no está en ninguno y está en todos.

Según el propio Pessoa relata, en una carta a Adolfo Casais Monteiro (1908-1972), *su universo ficcional* comenzó a construirse cuando siendo él solo un niño de seis años creó su primer heterónimo, Chevalier de Pas, con quien sostuvo una correspondencia ficticia. No es descabellado pensar que la semilla de la fragmentación quedara sembrada en la psique del pequeño Fernando al tener que enfrentar diversas fracturas desde muy temprano en su vida: la muerte de su padre cuando él solo contaba cinco años; el posterior casamiento de su madre con un hombre, con cuyos hijos tendría que compartirla en adelante; la sustitución de su Lisboa natal por Durban, en Sudáfrica, a los siete u ocho años; y, no menos importante, la imposición de una nueva lengua, el inglés, ajena a su portugués materno, en la cual comenzará a escribir. No fue poco para una psique infantil inmensamente sensible.

(Continúa en la página 10)

BREVES >> PENSAR LA AMISTAD

La expansión de los pronombres

ROBERTO ECHETO

El objetivo secreto del arte es intervenir la vida; introducir objetos capaces de ampliar la percepción que tenemos de nuestra propia existencia.

Hay artes escondidas en los minúsculos entresijos de la vida, artes mínimas hechas de placeres infradelgados, cuya profundidad descubrimos cuando sus fuentes ya no están entre nosotros.

La naturaleza de esas artes hace que permanezcan ocultas. La gastada convención nos ha enseñado a creer que el brillo al que llamamos belleza solo emana de unos objetos que deben tener unos atributos determinados. Ignoramos (o se nos olvida) que al fuego no le interesan el espacio ni la materia, que lo evanescente y lo efímero también producen luz.

Subrayar libros, intervenir billetes, dormir siestas, ver las asimetrías de los sellos en los documentos son ejemplos de artes ocultas en la vida.

La amistad (la más compleja y frágil de todas) también lo es.

Se trata de un nexo tenue que surge y se mantiene gracias al intercambio de palabras.

Entre la nada y las risas, entre la nada y las lágrimas, entre la nada y los abrazos, entre la nada (de la que tanto saben los solitarios) y las historias que detienen el pulso del tiempo, la volátil amistad.

*

Quien tiene amigos, tiene la promesa de infinitos mundos.

*

La amistad no cabe en un momento único porque se trata de una experiencia que se dilata junto a la vida.

*

Quien habla con un amigo verdadero, habla como si hablara consigo mismo.

De manera que lo que se construye en la infinita permutación de los pronombres es nada menos que la propia individualidad.

El viaje del yo y el tú al nosotros.

*

Un día, una afinidad espontánea abre un torrente de palabras que horada el espacio y crea, a su vez, otras afinidades que abren más el torrente de palabras.

Así se funda una amistad.

De qué se habla, o qué arrastra la corriente, no interesa. Lo que importa es la sensación de plenitud que comienzan a sentir los nuevos amigos.

*

Nos hacemos en las conversaciones. Nos creamos hablando. Nos inventamos oyendo lo que decimos y lo que nos dicen.

Tal vez el núcleo de la amistad sea la voz, lámina de aire y sonido, certificado natural de nuestra propia existencia.

*

Pienso en un grupo de amigos como en un sistema de partículas en el que unas giran alrededor de las otras unidas por un sucedáneo espiritual de la fuerza de gravedad.

*

Una persona pone su frente en la frente de su perro. No hay palabras. Hay roce. La amistad siempre encuentra su lenguaje.

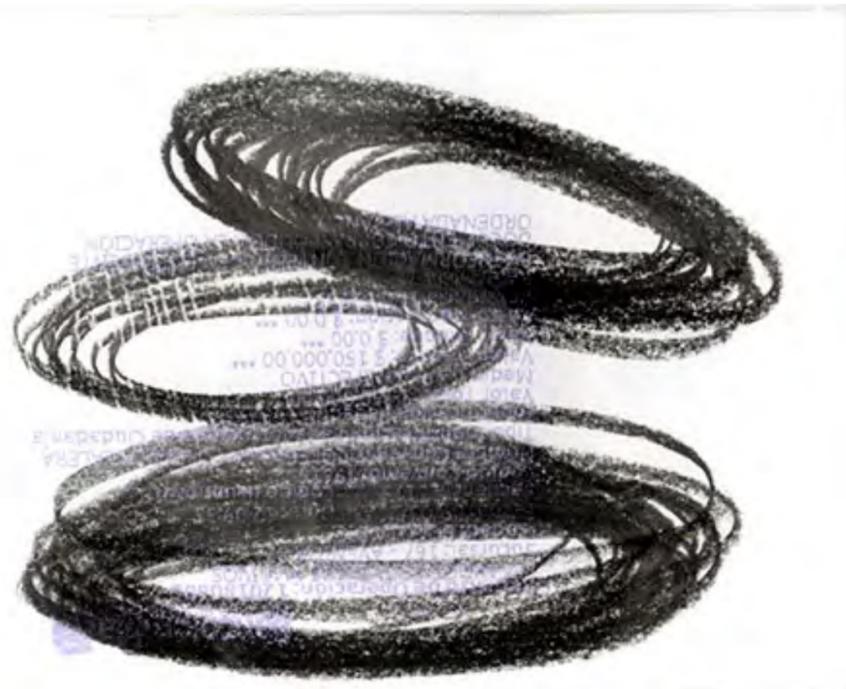
*

La amistad parece entrópica y espontánea, pero las leyes invisibles que la rigen son implacables. A veces, las partículas se alejan entre sí por la evolución natural de los materiales, por la alteración del paisaje o por un evento moral inesperado que desintegra para siempre el sistema.

El fin de una amistad deja un agujero oscuro en el aire.

*

Nunca confíes en alguien que se declare más amigo de la verdad que de Platón.



DIBUJO / ROBERTO ECHETO

*

Hablamos de una experiencia que subraya las alegrías y hace más llevaderas las penas.

Una persona toma conciencia de su propia historia cuando se la cuenta a un amigo.

Ser amigo es ser testigo.

*

“...Pidamos de los amigos cosas honestas. Hagamos cosas honestas a causa de los amigos (...). Que valga la autoridad de los amigos que aconsejan bien, y esta se emplee para amonestar abierta y duramente...”

Eso lo dice Cicerón en *Lelio* o *De la amistad*.

La idea del amigo como una encarnación de la conciencia es poderosa; impone un enorme deber a la mutua, placentera y voluntaria cercanía.

*

La amistad es una intervención de la vida con materiales vivos. Por eso cuesta comprender que no se trata de un evento natural; que se trata de una labor extraña en la que la fatigosa constancia no está reñida con el placer.

*

Quien tiene amigos, vive varias vidas.

*

Cultivar amistades produce cambios insondables en la propia existencia. Las pequeñas o grandes alteraciones provienen del material que, en forma de cuentos, de abrazos, de recuerdos y reflexiones, pasa de persona a persona en cada conversación.

*

Cuidense los amigos de confundir los intereses que unen sus horas con la propia amistad.

El deseo del mismo oro trueca a los hombres en sombras.

*

A los socios, los intereses comunes.

A los cómplices, las consecuencias de los actos conjuntos.

A los amantes, el deseo.

A los amigos, las palabras.

*

Amistad, la forma perfecta del amor.

El desasosiego ontológico del Pessoa múltiple

(Viene de la página 9)

No hay alma más amante o tierna que la mía, alma más repleta de bondad, de compasión;

sin embargo,

no hay alma tan solitaria como la mía –solitaria, hay que advertirlo, no por circunstancias

[exteriores,

sino interiores

El poeta Robert Hass ha dicho que “otros modernistas como Yeats, Pound o Eliot inventaban máscaras a través de las cuales hablaban ocasionalmente”. Pessoa inventaba poetas enteros. La diversidad de sensibilidades estéticas, cosmovisiones de cada uno de sus autores literarios, revela la necesidad de Pessoa de crear este universo como única manera de intentar dar respuestas a su insistente pregunta sobre el arte y la poesía. Abarcar la multiplicidad de miradas sobre la vida y el mundo que lo habitaban –y que se le imponían– era también una forma de buscar cauces a su desasosiego.

En “Aspectos” dice, “El autor humano de estos libros no conoce en sí mismo personalidad ninguna. Cuando acaso siente una personalidad emerger dentro de sí, pronto ve que es un ente diferente del que él es, aunque parecido; hijo mental, quizás, y con cualidades heredadas, pero (con) las diferencias de ser otro”.

Más allá de los principales –Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Bernardo Soares y Ricardo Reis– Pessoa llegó a crear más de setenta y dos heterónimos. En esta exageración podemos constatar el empeño del artista de vivir enteramente la literatura que él era. *Fingir es conocerse*, como expuso taxativamente en su famoso poema “Autopsicografía”, Bernardo Soares, autor también de esa obra fundamental de la literatura del siglo XX que es *El libro del desasosiego*.

De nuevo en “Aspectos”, Pessoa declara que “La Decadencia es la pérdida total de la inconsciencia;

porque la inconsciencia es el fundamento de la vida. El corazón, si pudiese pensar, se pararía”. Apología de la inconsciencia, del no pensar. ¿Hay aquí confesión de locura ordinaria? ¿O se trata de un tenaz rechazo al mundo frenéticamente racional, laico, en el cual les tocó vivir a él y a su generación?

No sé cuántas almas tengo

a cada momento cambio.

Continuamente me extraño.

Nunca me vi ni encontré.

De tanto ser, solo tengo alma.

Quien tiene alma no tiene calma.

IV

Acerquémonos también a Oriente –y reconozcamos las resonancias de fondo, que no de forma, con Occidente– y hurguemos en el sentido de las siguientes palabras de los Upanishads para ahondar un poco más en la comprensión de las vidas y estéticas de Sa-Carneiro y, aún más, de Pessoa:

Aquello que el ojo no puede ver, pero que hace posible que el ojo vea: sabed que no es otro que Brahma, el espíritu, y no lo que la gente adora aquí.

Aquello que no puede oírse con los oídos, pero que hace posible que el oído oiga: sabed que no es otro que Brahma, el espíritu, y no lo que la gente adora aquí.

Aquello que no puede pensarse con la mente, pero que hace posible que la mente piense: sabed que no es otro que Brahma, el espíritu, y no lo que la gente adora aquí.

Brahma es lo informe, la esencia que posibilita todo lo que luego se manifiesta en el mundo de las formas. Es notable la manera en que estos antiguos textos del hinduismo expresan la condición velada y manifiesta de la realidad: vemos, pero es el espíritu quien posibilita nuestra visión, aunque a él no podamos verlo directamente. Lo mismo

ocurre con el resto de nuestra actividad sensorial y con nuestra capacidad mental. Y, además, nos advierten sobre la confusión humana de adorar la realidad manifiesta, confundiendo lo manifestado con el espíritu, lo invisible. En esta sabiduría cada ser tiene su dharma, y el dharma humano es unirse con la divinidad, así como el del ave es volar y el del pez es nadar. El atma, o alma individual, es expresión de Brahma, o Alma Universal, y su destino y propósito es reunirse.

¿No nos recuerda esta mirada la búsqueda de estos poetas confinados a un cuerpo y a una personalidad humana, pero intuyendo o sintiéndose vasijas de una esencia divina infinitamente mayor, y enloqueciendo por encontrar formatos de expresión poética, vital, esas verdades? ¿No está Pessoa aludiendo a esta condición cuando a propósito de la muerte de su entrañable amigo Sa-Carneiro escribe estas palabras?

Nada nace grande que no nazca maldito,

[ni crece noble que no se agote, creciendo

¡Si es así, que así sea!

¡Los dioses lo han querido así!

¿No hay un eco de los Upanishads también a este verso del amado/amante Walt Whitman –Pessoa ha sido definido como un Whitman renacido– de su *Canto a mí mismo*?

Y lo invisible se prueba por lo visible, hasta que lo visible se haga invisible y sea probado a su vez

¿Y no es quizás lo mismo que logró experimentar Alberto Caeiro –el maestro de los otros heterónimos– cuando pudo expresar en la calma acalorada del siguiente verso un sentido de trascendencia devenido de la más cercana corporeidad?

Por eso cuando en un día de calor,

me siento triste de gozarlo tanto,

y me acuesto estirado en la hierba,

y cierro los ojos calientes,

siento a todo mi cuerpo acostado en la realidad,

sé la verdad y soy feliz.

En este recostarse en la hierba, sintiendo la tristeza que produce tanto disfrute de un día de

verano, ocurre la hierofanía, el universo todo se revela en la quietud y simplicidad del momento, y el cuerpo, la sensibilidad, es la vía para conocer la verdad que produce felicidad. Lo sagrado está también en este mundo. El poeta, libre de otras verdades oficiales, lo sabe.

¿No es su necesidad de expandirse mucho más allá de su individualidad biográfica –de su yo confinado y confinador– y de crear (o dejarlos salir) otros profusos yos, necesariamente poéticos, además, una fuga, una salida, hacia el ámbito espiritual, para observarse y sentirse desde allí, y regresar a intentar poner en palabras los hallazgos? ¿No puede la despersonalización ser una búsqueda necesarísima cuando se porta tanta simiente pujando por emerger?

Como si estos poetas aceptaran la invitación de Whitman, cuando en un verso de su poema “Poetas futuros”, les dejó la magna encomienda:

¡Poetas del futuro! ¡Oradores, cantantes, músicos

[futuros!

No es el presente el que me justifica ni el que asegura que yo esté un día con vosotros,

Son ustedes, la raza nueva y autóctona, atlética,

[continental,

la mayor de cuantas son conocidas;

¡Arriba!

Porque ustedes me justificarán.

Yo no hago más que escribir una o dos palabras

[para el futuro,

Solo me adelanto un instante, para retornar

[luego a las sombras.

Soy un hombre que, vagabundo, siempre sin

[hacer alto,

echo sobre ustedes una mirada al azar, y sigo,

dejándoles la encomienda de probarla y

[definirla,

aguardando de vosotros la realización de la

[magna obra.

V

El múltiple Pessoa hubiera quedado arrobado de saber lo que un poeta venezolano, *sin* Cadenas, alcanzó:

He resuelto mis vínculos.

Soy uno.

Quizás lo sabe, lo canta y lo celebra. Pero, sobre todo, ¡brinda por él! ☺

ENSAYO >> A PROPÓSITO DE *INFANCIA EN BERLÍN HACIA 1900*

“¿Cómo leer ahora ese libro de memoraciones escrito con un trasfondo de sanguinaria persecución estatal? ¿Puede acaso imaginarse en la memoria de la infancia berlinesa de Benjamin una brecha por la que se cuele la experiencia del exilio?”

LEONARDO RODRÍGUEZ

En memoria de Victoria de Stefano



WALTER BENJAMIN / ARCHIVO

Una caudalosa promesa

Voy entre las páginas de *El Tercer Reich y los judíos (1933-1939)*: Los años de la persecución de Saul Friedländer como en una fantasmagoría. ¿Está 1933, año final de la República de Weimar y de la llegada de los nazis al poder, tan cerca de 1939, el año en que el acoso estatal a los judíos en Alemania se convirtió en política de exterminio de los judíos europeos? Friedländer pone como epígrafe de su libro una frase de Hermann Göring: “A mí no me gustaría ser un judío en Alemania”. En la desfachatez de la frase de Göring, entonces encargado nazi de expropiar y luego expulsar a los judíos de los territorios bajo dominio nazi, hay un estribillo coral posible de aquella Alemania de la devastación. Cuenta Friedländer cómo ya en marzo de 1933, en el barrio berlinés de Scheunenviertel, entonces hábitat y refugio de muchos judíos del Este (huidos a su vez de los pogroms ucranianos, polacos y rusos de la primera posguerra, a menudo sin documentos de residencia en Alemania), decenas fueron presos por las tropas de asalto (SA) y enviados a los primeros campos de concentración para enemigos del régimen. Todavía en la primavera de 1933, la Ley de Restauración del Servicio Público Profesional; el Párrafo 3 imponía que los funcionarios públicos *no-arios* (en especial judíos) fuesen despedidos. Basta —rezaba una ley suplementar— que uno de los padres o de los abuelos sea *no-ario*. Para Friedländer, esa definición jurídica fue la base para todas las persecuciones siguientes. La penalización de la impureza étnica como fundamento del terror.

Más datos fantasmales o paleográficos: Walter Benjamin dejó Berlín en marzo de 1933, un año que dividió (según afirmó en el trámite para el permiso de residencia americano) su vida en dos. Esa escisión temporal tenía un nombre impronunciable: exilio, no otra cosa que la fuga por el anatema de ser judío. Se trataba de un nuevo crimen de Estado con un precedente —como estudió Sharon Gillerman— en la hipérbola antisemita de acusar a la República de Weimar de ser la República Judía; todavía en el aire el asesinato en 1922 de Walter Rathenau, canciller socialdemócrata judío (“*German Jews in the Weimar Republic*”, *The Oxford Handbook of the Weimar Republic*). Gillerman y Friedländer señalan la paradoja trágica de la coexistencia, durante la República de Weimar, del apogeo de la modernidad cultural judía y de la expansión del antisemitismo.

Me quedo pensando cuál fue la resonancia de aquella primera época de exilio para Benjamin, la época posterior al colapso democrático alemán y anterior al estallido de la Segunda Guerra. ¿Qué gestos metaforizan en su escritura esta vertiginosa peripecia de fervor intelectual y catástrofes? Antes de establecerse en París, la proverbial capital del siglo XIX que veía desparramarse en las primeras décadas del XX, Benjamin pasó algún tiempo

en San Antonio, Ibiza, desde donde le confió a su amiga Gretel Karplus, su *Liebe Felizitas* todavía en Berlín, lo que podría leerse como una metáfora —casi iba a decir un emblema irónico— no solo de su experiencia de exilado sino de su misma noción de exilio: “Ciertamente, puedo estar satisfecho con una constelación que, al menos durante dos meses, me garantice un techo sobre mi cabeza”. En una estadia anterior en la isla balear, Benjamin (no sin cierto ascesismo épico) enumeró para Gretel algunos lujos dispensables en aquel retiro español: luz eléctrica y mantequilla, flirteos y lectura de periódicos, bebidas espirituosas y agua corriente. De momento, bastaban el mar y el sol mediterráneos, y la búsqueda de cafés y bares para trabajar (los flirteos epistolares aparentemente no del todo descartados). Primero en Italia antes del exilio y luego en París, a salvo hasta el comienzo de la guerra de las vociferaciones y los acosos del Tercer Reich, Benjamin compuso *Infancia en Berlín hacia 1900*.

¿Cómo leer ahora ese libro de memoraciones escrito con un trasfondo de sanguinaria persecución estatal? ¿Puede acaso imaginarse en la memoria de la infancia berlinesa de Benjamin una brecha por la que se cuele la experiencia del exilio? En una carta de 1934 a Gretel y su amigo Theodor (entonces Wiesengrund) Adorno, Benjamin advierte desde París que *la prehistoria del siglo XIX* que “se refleja en la mirada del niño jugando en su umbral, asume una apariencia completamente diferente de los signos que inscribe en el mapa de la historia”. En el umbral todavía sin nombre del exilio, Benjamin juntó fragmentos de una memoria de infancia en la que todo (las vendedoras del mercado, la costura de su madre, la casa de la abuela materna, los primeros libros, la Luna, el jorobadito) ofrece un aspecto metafórico. Entre la fábula y el ensayo, en estas crónicas (si se puede llamar crónicas a estos sueltos narrativos) el asombro recordado del niño berlinés a menudo se solapa con la ternura retrospectiva del cronista, como en el maravilloso recuerdo de las tías, totémicas en su hospitalidad imposable: “En la infancia de aquella época todavía dominaban las tías, que ya no salían de casa, que cada vez que aparecíamos con mi madre de visita, siempre nos esperaban con la misma cofia negra y el mismo vestido de seda, que nos saludaban sentadas en las mismas poltronas de siempre, junto a la misma ventana del balcón”. En otras, el regocijo metafísico del bestiaro se une a la ironía del cronista: “el hipopótamo, que habitaba su pagoda como un mago a punto de amalgamar su cuerpo con el del diablo, de quien es sirviente”. Las memoraciones

benjaminianas de su infancia berlinesa son tanto una vindicación de la fábula en tanto género histórico como la crónica de una ciudad y aun de una ciudadanía perdida. Al hacer del niño un discreto protagonista de la historia, Benjamin insinúa una elipsis (una parábola que es también una pregunta) del exilio. Su figura tutelar es el jorobadito, figura legendaria (recordada por su madre) que mira al niño Benjamin cuando ha dejado quebrar algún objeto, cuando se encuentra ante una pila de añicos.

A propósito de la biblioteca de Benjamin, su amigo Gershom Scholem recordaba en particular las secciones de libros escritos por locos y de libros escritos por niños. La fascinación por estas y otras figuras (los jugadores, los animales, los seres imaginarios) como opacadas por la historia se convierte en Benjamin en una múltiple interrogación filosófica. La infancia recordada por Benjamin participa de esta interrogación. En la crónica “Llegando atrasado”, el cargo de conciencia del niño por llegar tarde a clases y el deseo del cronista por detener el tiempo catastrófico de la historia se juntan: “El reloj del patio parecía haberse dañado por mi culpa. Indicaba *atrasado*”. De manera explícita en el niño e implícita en el cronista el reloj es una figura persecutoria. Pero mientras el niño se presenta como acusado, en falta por su suspensión, Narciso descarriado, el cronista desvela una metáfora de la memoria. El tiempo de la fabulación, como el de la memoria, es también un tiempo deliberadamente suspendido, “un tiempo saturado de ahora”, a contrapelo del tictac unívoco de la historia. Pues el Berlín de Benjamin —ese otro reloj detenido *hacia 1900*— es tanto una ciudad de la fascinación como del miedo. La aporía clave de estas crónicas de infancia no es otra que la del aprender a perderse (como un extranjero) en una ciudad familiar. *Infancia en Berlín hacia 1900* comienza con una frase legendaria (invocada por Marina Gasparini en el prólogo de su hermoso *Laberinto veneciano*, libro en que el exilio es como la campanada histórica de su indagación ensayística): “Saber orientarse en una ciudad no significa mucho. Sin embargo, perderse en una ciudad, como uno se pierde en un bosque, requiere de instrucción”. ¿Cómo aprendió Benjamin a perderse en el multitudinario ideograma de Berlín, tan pródigo en presencias espectrales como el París de su venerado Baudelaire y tan embriagante como aquellas primeras obras surrealistas en las que la ciudad emerge como figura mítica y aun fetiche primordial de la modernidad? Si bien el Berlín infantil benjaminiano puede asemejarse a un pa-

riente recatado del París de aquella literatura de la hechicería callejera, el aire de familia más significativo es menos moral que modal. Podría decirse: perderse en una ciudad implica un aprendizaje de la fabulación, de aquel *Erase una vez* de la que el niño es protagonista y escucha emblemática. El relampagueo de la fabulación es además en Benjamin un método de discernimiento histórico. En los rastros de su infancia en la capital del imperio prusiano (sus topografías laberínticas, sus fascinaciones tecnológicas, sus primeras veneraciones bibliográficas, su kitsch), el cronista Benjamin —un cronista finalmente en exilio— propone un aprendizaje emergente de la narración que es asimismo una filosofía de la historia. Como señaló Stéphane Mosès, una filosofía fundada en el rescate de los aspectos sacrificados de la historia; una historia no fundada en el sacrificio.

Muchas de las asombrosas teorías narrativas de Benjamin están hechas de la materia de las parábolas. En su comentario a *Berlin Alexanderplatz*, novela de Alfred Döblin, emplea una categorización de las figuras del narrador a partir de sus diferentes actitudes frente al mar. El poeta épico, en la alegórica caracterización benjaminiana, oye en reposo el mar y recoge sus rastros en la orilla como quien atiende una memoria colectiva; la memoria colectiva tiene como correlato poético el mar. El novelista, en cambio, atraviesa el mar “sin tierra a la vista”, desencajado de la comunidad, un solitario “que ya no puede hablar ejemplarmente de sus inquietudes, al que nadie puede dar consejos y que no sabe dar consejos a nadie”. Lo que se desvanece en la novela decimonónica es el *ethos* colectivo de la narración épica, el eco de la memoria común. Benjamin señaló la incorporación por parte de Alfred Döblin de ese mar épico a la composición de la novela moderna. En el Berlín de aquellos años 20, Döblin —leído por Benjamin— escucha el mar, un mar que ahora aporta “olas de acontecimientos y reflexiones”, “la espuma del lenguaje hablado”, el embate con las fuerzas míticas de la ciudad. Algo de esa reminiscencia oceánica se escucha en la boscosa memoria urbana (una memoria en crisis, incluso históricamente lacerada) de *Infancia en Berlín hacia 1900*.

Para interrogar las aporías de la historia, Benjamin acude al arca de la fábula. En *Infancia en Berlín hacia 1900* hay un tesoro. Mejor dicho, un regalo. En “Calle Blumeshof, 12”, Benjamin relata un viaje al comienzo de la fábula o de la memoria. La casa de la abuela materna, *madre de mi madre*, era a la vez una casa de la seguridad (más segura que de la misma casa pa-

terna, añade edípico) y de la aventura. De esta última Benjamin estaba en el secreto: de la abuela, que pocos sospechaban había viajado por los mares y en el desierto, había recibido postales de lugares remotos que todavía sobrevolaban en el aire de la casa. En la enfática estabilidad de aquella casa Benjamin advierte una jurisdicción que adjudicaba a los moribundos un estatuto de exiliados: “La miseria no tenía lugar en aquellos aposentos, ni siquiera la muerte. En ellos no había ningún lugar para morir; por eso sus habitantes morían en sanatorios”. Benjamin olvida decir si en aquellos aposentos se recibían postales de los sanatorios, esos otros países extranjeros, pero en la falta de espacio y de sentido para la muerte apuntó una dualidad que afantasma el propio libro: “durante el día, aquellos recintos parecían tan acogedores y, de noche, se transformaban en escenario de pesadillas”. Si la muerte no era prevista, las pesadillas sí. También los regalos. De esta abuela dice en otro lugar haber heredado la obsesión de regalar. Se trata de un relato en que la fascinación por el escenario navideño (un escenario con árbol pero sin Cristo), la expectativa por los juguetes esperados y la complicidad con los otros hacían de la casa un lugar del que también había que aprender a perderse. Pero el misterio más significativo, más bien lección moral, era el enigma del regalo. Consistía en que “los presentes allí expuestos todavía pertenecían más a aquel que los daba que a mí mismo”. Si el pacto del regalar consiste en ese vínculo entre quien da y quien recibe, el enigma del regalo estriba en una suerte de magia mnemónica paralela al de la narración. El regalo inscribe tanto un reconocimiento como una figura de la memoria.

Las memorias de la infancia berlinesa de Benjamin sugieren que el arte mismo de la narración oscila entre la disolución y la transformación del arte del regalo. *Infancia en Berlín hacia 1900* es un libro sobre la dádiva y también sobre la pérdida. No de la infancia, cuyo fin la ha convertido en materia de fabulación, ni de la época, tan metafórica que evoca una puerta entreabierta por donde puede emerger ya el *Angelus Novus*, ya el autómata de las ideologías totalitarias. La pérdida que gravita en estas líneas es la de Berlín, ahora una ciudad donde ni siquiera los muertos (como alertó y testimonian tantos cementerios judíos de Europa) estarían a salvo. Ante la pesadilla persecutoria del nazismo, Benjamin cifró una constelación de acertijos narrativos. *Infancia en Berlín hacia 1900* es un libro de gratitud y duelo por una ciudad que fue para el niño judío Benjamin no solo un aprendizaje en la desorientación sino una caudalosa promesa. ●

ENSAYO >> LA AMENAZA DE UN CALIFATO MUNDIAL

¿Es posible dialogar y pactar con tu verdugo?

EDGAR CHERUBINI LECUNA

El choque de las civilizaciones que planteó Huntington (*The Clash of Civilizations*, New York, 1996), se ha intensificado a niveles dramáticos, ya que el único objetivo que se ha propuesto el islam es el de conquistar el mundo a sangre y fuego. La historia ha comprobado que la religión es un elemento movilizador más eficaz que el nacionalismo. La noción de “choque de civilizaciones” ideada por Toynbee y popularizada por Huntington, está siendo alimentada por la variable de la guerra religiosa dentro de la concepción de la *Yihad* o guerra santa contra los infieles, que pretende la creación de un califato mundial.

Las amenazas de Irán y los ataques de organizaciones terroristas contra Israel conducidos por Hamás, como el sucedido el siete de octubre en la frontera con Gaza, tienen la intención de exterminar a los judíos y hacer desaparecer del mapa a Israel, extendiéndose por igual a los cristianos en el Medio Oriente, África y Europa, blancos de ataques y masacres. Como bien lo afirmó el periodista Thierry Desjardins: “Este odio hacia los cristianos ya no se trata de una cuestión de fe, atacando las iglesias, a sacerdotes y fieles, los islamistas pretenden destruir la civilización occidental, la democracia, lo que ellos llaman el neocolonialismo, los derechos del hombre, la igualdad entre hombres y mujeres, el progreso como nosotros lo concebimos”. (*Le Figaro*, “La guerre de religion a comencé”, 03/01/11).

Occidente no ha entendido aún que los fanáticos de las organizaciones terroristas islámicas libran una guerra mística. La teología musulmana en sus Jadiz proclama que un mesías llamado el Mahdi o Soberano de los Últimos Días implantará el reino del islam en la Tierra. Los yihadistas afirman que ya se cumplió la profecía y se encuentra a la cabeza de los combatientes en el mundo. Esto ha sido una de las razones esgrimidas por

imanes y dirigentes de la Yihad como un atractivo anzuelo para el reclutamiento de miles de jóvenes de todas las capas sociales de la población musulmana mundial. Nos encontramos ante una creencia muy arraigada en el milenarismo musulmán, que habla del fin de los tiempos y la instauración del reino o sociedad islámica perfecta en la tierra antes del *Yaum al-Qiyamah* o día del juicio final, por eso han acelerado el comienzo del apocalipsis. Cuando observamos a estos fanáticos destruyendo cruces, quemando iglesias y bibliotecas, demoliendo los museos, degollando y quemando vivos a los cristianos o a quienes no se pliegan a sus creencias, en realidad están despejando el camino para el Mahdi y la refundación del mundo. No pasemos por alto que tanto Irán como su brazo armado, la temible Hezbollah, proclaman la llegada de El Mahdi. Los extremos del integrismo chiita y del extremismo sunita se unen al beber de la misma fuente, el Corán, interpretándolo a su manera ambas facciones desean destruir la cultura y civilizaciones occidentales.

Las recientes decapitaciones de maestros y las terribles masacres de años recientes en Francia son apenas muestras de la escalada de violencia organizada en la mundialización de la yihad, con el propósito de desatar los demonios de una guerra de religiones. Según Toynbee (*Guerre et civilisation*, Gallimard, 1962), las guerras religiosas son el punto de quiebre de los sistemas: “Significativamente las líneas de fractura entre civilizaciones son casi todas religiosas. Son los primeros empujones que una civilización le da a otra, la que a su vez responde de la misma forma y así sucesivamente hasta que una de ellas termina paralizada o derrotada”.

En los últimos años, Francia ha sido el blanco de cruentos atentados yihadistas, siendo asimismo el escenario de una temeraria y franca relación de la extrema izquierda con



TERRORISTAS DE HAMÁS EN GAZA / ARCHIVO

el islamismo. Los que no piensen como los extremistas de izquierda son unos “fascistas”, “ultraderechistas”, “racistas”, “islamofóbicos”. Son incapaces de pronunciarse contra el reclutamiento y utilización de “niños-bombas” por Hezbollah o de civiles como escudos humanos por Hamás en Gaza mientras lanzan misiles sobre Israel, amén de guardar un silencio cómplice ante los ataques terroristas en su propio país o afirmar, tras la reciente masacre de familias enteras en la frontera con Gaza, que “Hamás no es una organización terrorista” (Melenchon *dixit*). Para Pascal Bruckner, el odio a Israel y el apoyo a la causa palestina dirigida por los terroristas de Hamás, se han convertido en símbolo de la nueva lucha de liberación: “Un pensamiento de izquierda, huérfano de ideales, ha encontrado en el islam un sustituto a la idea del ‘proletariado’ y un ‘modelo revolucionario’. Además, el carácter antioccidental del islam les procura el aura de una religión del Tercer Mundo”. (Pascal Bruckner, *Un racisme imaginaire*, 2017).

Pierre Vermeren, historiador de la descolonización de Argelia, escribe sobre la “política del avestruz” de los dirigentes franceses: “El caso francés, después de los atentados de Mehra en marzo de 2012 (joven musulmán, francés de segunda generación, que asesinó a niños judíos en un kin-

der disparándoles a la cabeza), ilustra la exitosa estrategia de los terroristas: islamización y conversión, radicalización religiosa previa al paso a la acción, banalización del crimen y del horror, frivolidad de la élites mediáticas y de los notables, compasión y cultura de la excusa de parte de sociólogos mediatizados, cobardía de la élites políticas”. (“*Face au terrorisme, il faut arrêter la politique de l'autruche*”, *Le Figaro*, 20.08.2017).

En Occidente, tanto la miopía de los analistas *by the book*, como la ceguera de sus políticos han obviado lo que Graeme Wood califica de una metodología profética: “La religión predicada por sus seguidores más fervientes se deriva de las interpretaciones coherentes de los eruditos del Corán y de las enseñanzas del islam. Prácticamente todas las decisiones importantes y la ley promulgada por el Estado Islámico se adhieren a lo que denominan ‘la metodología profética’, que es detallada meticulosamente en sus pronunciamientos y en su propaganda, significando y proyectando así la profecía y el ejemplo de Mahoma. Los creyentes musulmanes pueden rechazar el Estado Islámico, muchos lo hacen, pero pretender que no es un grupo religioso y milenarista es obviar la realidad, generando falsas interpretaciones en Europa, y a los Estados Unidos a subestimarlos, estableciendo necios esquemas para contrarrestar-

lo”. (Graeme Wood, *What ISIS Really Wants*, The Atlantic, March 2015).

La realidad es que estos psicópatas asesinos sumidos en el oscurantismo del siglo VII, se creen los agentes del apocalipsis. Su estrategia se engendra en una teología que alienta a sus combatientes invisibles diseminados por todo el mundo, a apuñalar y degollar a los infieles en las calles, iglesias, escuelas, mercados y museos, a accionar el gatillo de la Kalachnikov del fin de los tiempos y engrosar así el ejército de mártires guiados por El Mahdi. Se trata de una batalla mística por Alá y la instauración del Reino del Islam sobre la Tierra. ¿Cómo luchar contra un ejército con un concepto metafísico de la guerra, dirigido por un ser místico? En Occidente proliferan los idiotas útiles transformados en colaboracionistas del islamismo radical, incluyendo a sus “dirigentes” democráticos que continúan alimentando el buenismo, el multiculturalismo y la política del avestruz. Al religioso fanatizado, es imposible llevarlo al terreno de diálogo y de la negociación, es como intentar convencer con argumentos filosóficos y humanistas al verdugo que ya alzó el hacha para decapitarte. Para Francia, como para cualquier otro país occidental, se plantea de nuevo el dilema que Churchill resolvió al afirmar: “Nunca debes intentar pactar con los que te han declarado la guerra”. ☛

El crimen, deber sagrado

“Sin embargo, existe una tercera clase de crimen, muy antiguo pero que habíamos olvidado, y que jamás hubiéramos imaginado que iba a convertirse en la plaga del nuevo siglo: el crimen como deber, y como deber sagrado”

ÉTIENNE BARILIER

Decía Camus que el siglo XX es el inventor del crimen lógico, muy diferente del crimen pasional. El crimen pasional es individual, brusco, singular. El crimen lógico es colectivo, administrativo, universal. Esta es la razón de los campos de concentración y de exterminio. Esta es la razón de la banalidad del mal. Así fue, efectivamente, en el siglo pasado. Sin embargo, existe una tercera clase de

crimen, muy antiguo pero que habíamos olvidado, y que jamás hubiéramos imaginado que iba a convertirse en la plaga del nuevo siglo: el crimen como deber, y como deber sagrado.

Esta clase de crimen es la más temible, pues reúne la violencia de las otras dos: es pasional, de una pasión desahogada; y pretende ser necesario y estar sometido a una lógica que trasciende cualquier moral. Necesario porque Dios lo exige. El crimen pasional transgredía el mandamiento “No matarás”. El crimen lógico lo ponía entre paréntesis. Y el crimen como deber lo abrasa en el fuego de una siniestra zarza ardiente. Obedece con violencia, administra con odio.

Empecé a escribir este libro en enero de 2015, algunos días después de las masacres de Charlie Hebdo y de la Porte de Vincennes, en París. La conmoción que me produjo estuvo a punto de hacer que confundiera el nuevo mal del siglo, o el mal del nuevo siglo, con un acto aislado, llevado a cabo por hombres enloquecidos. Pero pronto me di cuenta de que aquel acto era todo menos aislado. Fue uno de los primeros de una serie marcada por la masacre de ciento cuarenta estudiantes cristianos en la ciudad keniana de Garissa, en marzo de 2015; por los abusos, las torturas y los asesinatos cometidos a manos del autodenominado “Estado Islámi-



co” en Siria y en otras partes; y ahora, en el momento en que releo estas líneas, por la carnicería parisina del 13 de noviembre. Y todo el mundo sabe que esto no ha terminado.

Charlie Hebdo era culpable de “blasfemia”. Las personas a las que se disparó en la Porte de Vincennes eran culpables de judaísmo. Los estudiantes de Garissa, de cristianismo. Los nuevos atentados parisinos nos demuestran que no hay necesidad alguna de “blasfemar” ni de hacer profesión de ninguna religión pervertida o de ateísmo para ser asesinado. Más exactamente, basta con no compartir el delirio de los asesinos para ser, *ipso facto*, “blasfemo” y por tanto merecer la muerte.

La brutalidad de los crímenes del 13 de noviembre, y la elección o la no elección de sus víctimas, vuelve casi irrisorios los debates que tuvieron lugar después del asesinato de los periodistas de Charlie Hebdo. Lo sabíamos antes y lo sabemos ahora con certeza: las víctimas de enero de 2015 no habían hecho uso de eso a lo que podemos llamar, equivocadamente a mi parecer, el “derecho a la blasfemia”, sino simplemente del derecho a no creer en el dios de sus asesinos. Recordemos que tras los asesinatos, no todas las reacciones fueron de indignación. Numerosos maestros de Francia no daban crédito cuando sus alumnos les explicaban que, después de todo, era normal vengar a Dios, mediante el asesinato, cuando este había sido ofendido.

Los crímenes del 13 de noviembre de 2015 no encontraron la misma repugnante comprensión que los del 7 de enero. Pero lo cierto es que la retórica de los asesinos continuará haciendo estragos mientras la idea de Dios y la de lo sagrado no se separen por completo de la violencia. O para decirlo con más claridad, mientras no equivalgan a todo lo contrario de la violencia.

De acuerdo, quienes aprobaron los crímenes de enero no aprobaron los de noviembre. No es seguro, sin embargo, que hayan comprendido por qué la idea de matar para “vengar a Dios” es el peor contrasentido que pueda cometer el alma humana. Si reconocen que los asesinos de noviembre no tienen excusa, pero

continúan pensando que los de enero merecen comprensión, no hemos avanzado nada. El crimen como deber sagrado conservará su espantoso prestigio. Por lo demás, ¿dónde empieza la “blasfemia”? Después de todo, los comensales destrozados por las balas, ¿no eran acaso culpables de divertirse juntos en torno a una botella de alcohol? Los espectadores del Bataclan, ¿no eran culpables de escuchar una música perversa? Y los del partido de fútbol, ¿no lo eran de entregarse a bajas pasiones? Por lo tanto, tarde o temprano quienes aprobaron el asesinato de los periodistas de Charlie Hebdo podrán aprobar el asesinato de cualquier otra persona. Solo se trata de ampliar un poco el significado de lo “blasfemo”.

La cuestión es: ¿por qué lo sagrado no exigiría de nosotros que quitémos la vida a aquellos que, poco o mucho, no la respetan en absoluto? Dicha cuestión parece ruínnmente provocadora, pero no lo es, ya que miles de personas parecen plantearse, y la responden sin titubear. Después de todo, dicen, ¿caso Dios no es la instancia suprema, por encima de cualquier ley humana? Y si Dios exige que se le obedezca, y que se le venga, ¿por qué no se habría de obedecer este santo mandamiento? ¿En nombre de qué derecho ridículamente humano? ☛

**El vértigo de la fuerza*. Étienne Barilier. Traducción: Manuel Arranz. Editorial El Acanalado. España, 2018.