

FICCIONES DEL SUJETO MODERNO. DIÁLOGO IMPROBABLE ENTRE WALTER BENJAMÍN Y FERNANDO PESSOA¹

Julio Ramos
University of California, Berkeley
jramos@berkeley.edu

No puedo hablarles como un experto en filosofía alemana, ya sé que esto no hay que demostrarlo. Tampoco como especialista en poesía portuguesa. He llegado a Caracas, digamos, sin documentos de identidad, de experto o de especialista. Menos mal que en inmigración no me exigieron el carnet de identidad profesional cuando me facilitaron la visa para entrar a Venezuela. Escribo más bien para responder al afecto de un doble encargo: primero, la invitación de María Eugenia Martínez a que hablara sobre estos temas y retomara, también, la discusión sobre la modernidad; y segundo, escribo hoy en respuesta a la sugerencia de un colega y amigo de la Universidad Estadual de Campinas, un maestro en Pessoa: Akira Osakabe, quien una tarde en un seminario graduado sobre Pessoa y el modernismo portugués -dictado en la Universidad de California en Berkeley hace un par de años- me pidió que presentara las lecturas de Benjamin sobre Baudelaire y su posible relación con la peculiar inflexión moderna, lisboeta, de la poesía y la prosa autobiográfica de Fernando Pessoa.

El tema era muy ambicioso, al menos lo era entonces para mí, pues apenas comenzaba a estudiar la poesía de los heterónimos de Pessoa, especialmente la *Oda marítima* (1963 1915) de Álvaro de Campos y un poema en particular en el que voy a concentrarme hoy: "Opiário", dedicado al joven poeta Mário de Sá Carneiro un par de años antes de su suicidio, en 1916. Se trata de uno los poemas escritos por el heterónimo Álvaro de Campos.

Pienso hoy la pregunta de Akira a partir de dos motivos generales ligados a la discusión sobre las divergencias modernas. Primero, la cuestión del francocentrismo de las teorías de la modernidad en Benjamin, tan centradas en la experiencia parisina, modelo frecuente aún de las teorizaciones de una modernidad global no necesariamente

¹ Esta nota es la transcripción de la Conferencia dictada en octubre de 2006 en la Universidad Central de Venezuela.

aplicable, me parece, a otras experiencias de la modernidad. Es decir, Baudelaire no es José Martí, ni Oswald de Andrade es Pessoa, tampoco se parecen mucho a aquella anarquista puertorriqueña contemporánea suya, Luisa Capetillo que, por otro lado, es un sujeto profundamente moderno. Cómo hablar entonces de estas singularidades múltiples y divergentes de la experiencia moderna.

El segundo tema general se relaciona con la exploración de lo que Beatriz Sarlo (1988) llamó “la modernidad periférica”, un concepto de mucha influencia en nuestro campo, aunque muy contenido aún por el dualismo de los mapas centralizados de las teorías de la dependencia y por el modelo Marshall Berman, cuyo acercamiento tan irónico y neoyorquino a San Petersburgo vuelve a ser ahora relevante y problemático para la lectura que hoy les propongo de la modernidad lisboeta de Pessoa y de dos textos de Walter Benjamin sobre ese transitado puerto del mar del sur europeo llamado Marsella.

En esos textos sobre Marsella, como en su “Crónica de viajes a Nápoles”, el tema de la intoxicación le permite a Walter Benjamin una breve alusión a África y al colonialismo que nunca antes -que sepa yo- había surgido de sus lecturas más centrales de la modernidad europea. La reflexión de Benjamin sobre el colonialismo y África, prácticamente ausente de sus teorizaciones sobre la modernidad más bien centradas en París y en Baudelaire, es sintomática de una denegación constitutiva del pensamiento moderno mismo, configurado a contrapelo de un hecho histórico que ya no requiere mucha elaboración: el colonialismo como condición histórica y decisiva de la modernidad tal como sugería ya en 1940 el cubano Fernando Ortiz (1978) en su iconoclasta historia del tabaco. Todavía hoy insisten en ello varios de los teóricos claves del postcolonialismo -Chatterley, Chakravorty-, y de la mundialización -como Aníbal Quijano-; críticos de Thompson o de Foucault, de las teorías de las formaciones modernas centradas en la experiencia europea que por razones bastantes obvias -por otro lado razones de corte profesional porque están orientados a las ciencias sociales-, rara vez leen a pensadores más bien poéticos como Walter Benjamin y mucho menos a poetas o escritores como Fernando Pessoa, cuya *Oda marítima* (1963 1915) es, a mi parecer, un clásico de la expansión y de la profunda distorsión de lo que llamaría “el deseo imperial en el vasto Atlántico moderno”, que de hecho conjuga, sobre su superficie líquida y multitemporal, los flujos de la modernidad con la historia de la esclavitud y de las pulsiones y fantasías coloniales de los imperios.

Hay toda una historia de la modernidad que es inseparable de la esclavitud y de los viajes trasatlánticos producidos, en parte, por la historia del capitalismo que siempre aprendimos de algún modo a leer en oposición a la esclavitud y, también, en oposición a otras formas, a otros modos de producción combinados y desiguales, como decía la historia económica más tradicional. Sin embargo, pareciera más obvio que estas formaciones, aparentemente arcaicas, son constitutivas y a veces producidas por la historia misma de la modernidad. Es el caso, sobre todo, del azúcar en el Caribe, que no es un producto agrícola premoderno en ningún sentido, sino que está ligado tanto a la esclavitud como a la revolución industrial.

Entonces, ese poema, la *Oda marítima* de Pessoa, elabora la significación del Atlántico en el imaginario europeo de un modo muy distorsionado. Es un poema muy excéntrico escrito en distintos vocabularios de la historia de la conquista del Atlántico, muy ligado a la épica, tan importante en el imaginario portugués desde Camoes y hasta 1974 o 1975, con la descolonización portuguesa de sus territorios africanos. A ese deseo imperial me voy a referir al leer “Opiário” de Pessoa.

Me temo que llegué tarde aquel día en que debía presentar en la clase de Akira Osakabe en Berkeley las lecturas de Benjamin; hoy en Caracas cumplo la tarea. Cuando Akira me pidió aquella presentación, seguramente conocía un dato que hoy me parece cada vez más pertinente, al menos para mí: la muerte de Walter Benjamin en la frontera entre Francia y España camino a Lisboa, la entrañable ciudad donde vivió Pessoa hasta su muerte en 1935. No voy a extenderme mucho en el relato de la muerte de Benjamín. Conviene hoy sólo recordar que cruzó los Pirineos con un grupo de refugiados judíos tras la Invasión nazi de París en 1940. Viajaba desde Marsella a Lisboa, donde proyectaba embarcarse a la ciudad de Nueva York. Allí lo esperaban sus benefactores y amigos del Instituto de Frankfurt, Max Horkheimer y Teodoro W. Adorno. El grupo de refugiados fue detenido en la frontera española de Port Bou donde viajaban sin permiso de salida de Francia. El jefe de aduanas, seguramente con la intención de sobornarlos, los amenazó con entregarlos al gobierno francés, lo que ya en 1940 habría significado para aquel grupo de refugiados desesperados un probable confinamiento nazi. La noche del 26 de septiembre, Benjamin, quien sufría además de problemas cardiacos y de una melancolía muy profunda, ingirió una sobredosis de morfina en el pequeño hostel de Port Bou llamado La Fonda de

Francia. Hannah Arendt recorrió unos meses después la misma ruta y en cambio logró llegar a Nueva York, donde recordaría, años después, la belleza del cementerio donde su amigo Walter Benjamin fuera enterrado en una fosa común.

Bastante antes de su muerte, Benjamin había colocado el tema de la intoxicación, tan ligado a la problemática de las sensaciones y del estímulo del consumo, en el corazón mismo de sus extensos estudios sobre Baudelaire y la crisis de la poesía lírica en la modernidad tardía, es decir, el comienzo de ese excéntrico y maravilloso registro de las fantasmagorías urbanas que luego se publicaría con el título de *El libro de los pasajes* (2005), proyecto financiado, en parte, por los mismos benefactores del Instituto de Frankfurt que lo esperaban en la ciudad de Nueva York aquel septiembre de 1940. En su correspondencia con Gershom Scholem, Benjamin menciona otro proyecto inconcluso de aquellos años, un libro sobre el hachís del cual sólo quedaron algunos fragmentos dispersos, mayormente unos protocolos o testimonios de uso de varias drogas: hachís, opio, mezcalina, unas cápsulas probablemente de morfina; publicados estos protocolos en un pequeño volumen, titulado *Haschisch* (1974) por la editorial Suhrkamp Verlag y traducido por Jesús Aguirre para la extensa colección de Benjamin en la Editorial Taurus de España.

Fueron publicados los materiales del volumen traducido al inglés y reseñado por Adam Kirsch en el *The New Yorker* bajo el título de *The Philosopher's stone. What drugs taught Walter Benjamín* (2005), el filósofo arrebatado o el filósofo dislocado, como dirían los argentinos. ¿Qué aprendió Walter Benjamin de las drogas? Difícil saberlo porque no sobrevivió para contarlo. Ciertamente, la lección, la que nos toca hoy a nosotros elaborar muy tentativamente en un plano estrictamente teórico, no ha de ser el efecto mediático de la canalización del riesgo mortal que encarna el otro, es decir, el filósofo dislocado o arrebatado, en este texto periodístico que reproduce de un modo bastante irreflexivo el mito moderno, el mito romántico de la condición autodestructiva del sujeto creador. Piensen, por ejemplo, en el Poe que contrasta con Lord Fellow y el Emerson de la tradición americana; en el Goya de la época negra, en el Baudelaire del hachís y el opio en contraste con Víctor Hugo; el mismo Antonin Artaud en contraste con la militancia de Luis Aragon y en toda esa interminable serie de fantasmas recordados por el verso tan citado de Allen Ginsberg (1981), “Las mejores mentes de mi generación” (“Aullido”, 1957). El reverso de la comedia llamada Charles Bukowski se encuentra cifrado

lúcidamente por Gus Van Sant en *Last days* (2005) sobre Kurt Cobain, el guitarrista de Nirvana cuyo perturbador silencio en esta película reciente y ritmo moroso capta, como ninguna otra película que yo conozca, el tedio infernal y devaneo último del sujeto adicto y de la vida que se apaga en los momentos decisivos que anteceden a la muerte.

Por cierto, en *Elephant* (2003) -la película anterior de Gus Van Sant sobre la masacre de Columbine- el director investigó otro tipo de fuga juvenil mucho menos solipsista y mucho más destructiva del mundo administrado de la maquinaria escolar y familiar, registrando, magistralmente, la misma morosidad captada en los silencios y en las elipsis involuntarias del joven músico blanco Kurt Cobain durante los últimos días del tedio destructor en *Last days*. Y menciono que se trata de un joven creador blanco porque cuando se pasa a otros mundos racializados, como el del poeta Miguel Piñero en la película que lleva el mismo nombre (2001), la violencia deja de estar tan interiorizada en el devaneo y desasosiego de la subjetividad. Recordemos, por ejemplo, *Crooklyn* (1994) de Spike Lee. Allí la violencia pasa más bien al hígado bajo un estado de permanente excepción policíaca; arrestos, patrullas, helicópteros y mucha risa.

Por otro lado, también cabe recordar que el propio Gus Van Sant produjo en 1989 uno de los clásicos del mito de la creatividad autodestructiva, *Drugstore Cowboy*, donde hace aparición especial Mr. Williams Burroughs, el héroe yonqui en persona; sin mencionarse allí, por cierto, que si Williams Burroughs seguía vivo en 1989, cuando Van Sant hizo esta película, había sido como recordaría él mismo -el yonqui- por su trabajo para limpiarse en una película anterior y no por el rol dramático del permanente aventurero por el que le pagó Van Sant, para admirarlo como se admira a una momia junto al rostro juvenil e implacable de Mat Dillon. La figura de Burroughs, de tan fácil lectura *pulp* para los filósofos universitarios franceses, Deleuze incluido, calcado y repetido hasta el cansancio en los films de ese género hollywoodense llamado “Charles Bukowski” o en los guiones del contrapunto festivo y radicalmente vital del anarco psicodélico Philips Key. Más cercano, digamos, a nuestro corpus, está el hermoso relato de Julio Cortázar (1965) sobre Charlie Parker en “El perseguidor” (1959). El anverso crítico del mito del creador autodestructivo aparece también en la literatura latinoamericana en una excepcional novela del brasileño Silvano Santiago titulada *Viagen a México* (2002), por ejemplo, sobre el viaje de desintoxicación de

Antonin Artaud hacia México, vía Cuba, que bien puede leerse, de hecho, como una parodia incisiva del delirante americanismo imperial y trasnochado de Williams Burroughs y su búsqueda del yagé en *Naked lunch* (1959).

Es cierto, el maniqueísta Deleuze distingue en la lógica del sentido entre dos prácticas del uso: una liberatoria y festiva ligada acaso a aquello que Bataille llamaba “las economías del derroche y del exceso sacrificial” vinculada al viejo Baco y a Changó, suplemento ancestral de la danza y de la aventura de la visualización del mundo y de diálogos imposibles. Otra muy distinta es la que lanza de cabeza a Scott Fitzgerald en el *Crack-up* del hoyo negro. El problema, me parece, es que es muy difícil saber a veces cuándo se pasa de una práctica a otra. Cito del libro *Haschisch* de Benjamin: “A las diez recibe en el muslo subcutáneamente veinte gramos de mezcalina Merck”. Por supuesto que el que escribe ahí es otro, no es Benjamin. Benjamin no podía escribir con veinte gramos de mezcalina en el cuerpo. Escribe el protocolo un médico amigo de Benjamin quien tomaba notas sobre las iluminaciones en estos viajes.

No puedo detenerme aquí a reflexionar sobre la historia de esa palabra Merck y su relación con América Latina. Digamos, muy de paso, que Merck fue la compañía farmacéutica suizo-alemana que contrató a Freud para que escribiera una serie de estudios semipublicitarios sobre la cocaína; droga que apenas comenzaba a procesarse en los laboratorios más modernos de Europa. Freud, quien gozaba de una imaginación tan arqueológica como industrial, veía el uso y el valor económico potencial de la coca. A parte del uso anestésico que recomendaba en la cirugía ocular, lo veía también como un fármaco sustituto para la desintoxicación de morfinómanos. Lo veía -Freud publicitaba para la Merck- en función del trabajo, de la explotación de la energía laboral que él identificaba con el estímulo de la cocaína. Cito: “el uso histórico de la hoja de coca en el antiguo y presente mundo andino” para sugerir su posible utilidad en los mercados modernos del trabajo industrial. Esos fueron los primeros textos de Freud. Demás está recordar lo que el experimento le costó al mejor amigo de Freud o a él mismo, quien anduvo por lo menos una década envenenado y probablemente hasta muchos más años después obsesionado por la inyección de morfina según su análisis en *La interpretación de los sueños* (1979).

Así como en *The Philosopher's Stone*, el texto del *The New Yorker* sobre Benjamín, es notable la banalización del riesgo mortal del otro, también es común en la bibliografía crítica de Benjamin el silencio rotundo sobre la ambigüedad irresuelta de su muerte en 1940, puesto que no se sabe bien si murió de una sobredosis de morfina o si se suicidó, si es o no notable la necesidad de heroizar la sobredosis mortal como instancia de resistencia al poder de los nazis. Por ejemplo, Susan Feldman, una de las filósofas norteamericanas contemporáneas afirma que Benjamin dijo no a la distorsión nazi, no estaba dispuesto a que la violencia se apropiara de él y de su muerte. Para Benjamín, no morir a manos de los oficiales de la ley sino por sus propias manos, implicaría callar definitivamente por decisión propia. Benjamin “*said not to the destruction*”.

La interpretación de Susan Feldman sutura heroicamente la radical ambigüedad de la muerte de Walter Benjamin, es decir, ante la ambigüedad de la sobredosis o suicidio de algún modo lee allí un relato heroico, un modelo de resistencia al arresto probable de los nazis.

Theodor Adorno, uno de los amigos más cercanos de Benjamin, no intentó conjeturar sobre la sobredosis como lo hace Feldman, ni suturar melodramáticamente la ausencia definitiva de un amigo. Sin embargo, dos o tres años después de la sobredosis de Benjamin, escribió un texto muy notable sobre la compulsión de lo nuevo en Poe y Baudelaire, dos de sus autores y usuarios favoritos. Allí Adorno abre una interesante brecha que empalma la teoría del fetichismo de la novedad y de las mercancías con una reflexión sobre las sensaciones generadas por el consumo de objetos y consumo de gentes en el capitalismo tardío. Apunta a la paradoja de la búsqueda compulsiva de lo nuevo atrapada siempre, finalmente, en la repetición de lo mismo porque lo nuevo -la lógica del consumo y la producción de mercancía- se funda en esa paradoja, en la repetición de algo que no se tiene: la novedad misma. Adorno articula un vocabulario explícitamente benjaminiano y freudiano al sugerir que la máquina de lo nuevo, el consumo de mercancías y gentes, de sensaciones en el tipo de instrumentalización que vivimos, queda atrapada en una economía compulsiva de los estímulos y las sensaciones ligadas directamente al trauma y al *shock*. Recordarán que el *shock* es el tropo matriz de la lectura benjaminiana en su ensayo clásico sobre la poesía de Baudelaire, llamada *Algunos motivos de Baudelaire* (1939),

y de la lírica moderna como parapeto, como protección porosa imposible del *shock* tecnológico moderno de la ciudad. Esa es la teoría de Benjamin sobre Baudelaire: la poesía como un mecanismo de defensa de protección, de las sensaciones excesivas producidas por el *shock*. Está ligada también a las teorías freudianas del trauma. Las primeras vienen de un escrito de Freud sobre el *shock* de los veteranos de guerra, con las bombas y las memorias que seguían repitiéndose después de los años de paz. De allí salen los primeros textos y Benjamin lee el *shock* y la lírica en Baudelaire y produce esta interesante teoría moderna.

En efecto, es evidente que Adorno escribe ahí sobre su amigo Walter Benjamin sugiriendo que el consumo general de mercancías en la modernidad tiene algo profundamente ligado a la intoxicación y a las compulsiones del adicto. En ese sentido, el adicto no es una decepción, sino vendría a ser una especie de abstracción en una dimensión enferma de la lógica misma de la novedad y del consumo de objetos y gentes en la instrumentalización capitalista, “porque todo puede, como lo nuevo mismo desentendido de sí, convertirse en fuente de placer”, tal como el morfinómano desensibilizado finalmente se agarra indiscriminadamente de cualquier droga. Sigue Adorno: “la necesidad de la sensación disuelve la diferenciación entre las cualidades de la experiencia y sumerge finalmente el juicio del sujeto en la búsqueda de lo nuevo”, del consumo, y añade que “la anulación del sujeto en esa máquina de las sensaciones y de la novedad culmina en el fascismo”. Un giro interesante del texto de Adorno.

Susan Buck-Morss (1993), en su ensayo sobre la anestesia y la estética en Benjamin, no analiza el hecho ineludible de que murió por una sobredosis del más potente anestésico de la época. Por el contrario, lo resume lúcidamente “en la modernidad tardía -dice ella- la realidad misma se ha convertido en un narcótico”. Sí, muy difícil para Buck-Morss o para el mismo Adorno reconocer explícitamente el problema mortal del gran filósofo judío de su generación. Antes de aquella última estadía en el Mediterráneo, cuando se vio obligado a huir de París tras la invasión de 1940, Benjamin ya conocía Marsella. De hecho, uno de sus pocos textos de ficción trata sobre Marsella. A Benjamin le fascinaba la ciudad, acaso por la misma razón que le impresionó tanto Moscú, la ciudad de su amada amiga correspondiente Asja Lacis, donde el escritor comenzó a articular muy tímidamente el reconocimiento de la modernidad desigual. Sí, en sus notas sobre Moscú es obvio que había leído a Trotsky y las nociones de desarrollo

desigual y combinado que dicho autor había elaborado en la introducción de su *Historia de la revolución rusa* (2005). Moscú era una ciudad evidentemente revolucionaria y moderna, pero no correspondía al modelo parisino o al de Berlín o al de Londres de la modernidad; Benjamin va encontrando en estas ciudades indicios de que había otras modernidades posibles. La lectura de Trotsky probablemente fue importante aunque no era trotskista.

Quisiera detenerme brevemente en la lectura de esas notas sobre Marsella y su corolario narrativo. El relato de viaje, en el doble sentido de la palabra, subtítulo “Historia de una embriaguez de haschis”, es un texto que acompaña al cuento de Benjamin, ahora con una nueva pregunta en mente, una pregunta que ha ocupado también toda la vida de otros, y que ciertamente no intentaré resolver hoy: ¿cómo se pasa de la escritura teórica a la ficción? Fumando hachís, se responderán algunos. Yo diría que no, que al contrario, porque es consabido que el que fuma rara vez escribe, o escribe poco y se duerme. El hachís saca finalmente de circulación al sujeto. La escritura en cambio lo inserta en una economía de deudas e intercambio en un orden simbólico. Ya explicaré esto más adelante. Digamos, por ahora, que en el viaje entre la teoría y la narrativa se pasa, si de pasar se trata, por la narrativa, es decir, se pasa por un registro de voces que resuenan como un rayo muy distinto de la intoxicación; voces ligadas a la experiencia.

Como insistía el propio Benjamin en su lectura de Chejov, en el narrador -en las palabras de su amigo Ernst Bloch- experiencia de lo que aún no es, de lo que todavía no es. O experiencia de lo innombrable, digamos de la experiencia. Por eso tal vez no hay que pasar necesariamente por el testimonio, al menos tal como lo conocemos; de ahí, además, que tampoco tengamos que aceptar la distinción banalizada, académica, entre una actividad y otra: la teoría por un lado y la narración por otra. Es decir, cuando Benjamin escribe sobre Marsella o “Historia de una embriaguez de haschisch”, produce un quiebre en su pensamiento teórico; se trata de un quiebre sólo en apariencia menor, cifrado acaso en el leve y decisivo acontecimiento que irrumpe en el cuerpo del que escribe cuando el filósofo judío alemán “va en contra de toda su educación” y, no sin forcejeos interiores, se permite marcar un ritmo con el tiempo, un ritmo que el joven maestro de Adorno identifica explícitamente con el jazz en Marsella.

Benjamin escucha jazz entre marineros árabes, franceses, etíopes, italianos y probablemente portugueses, mientras Adorno rabiaba en el infinito del sublime y de las malhumoradas doce notas de Arnold Schönberg, tocando el piano en Nueva York y esperando la llegada del amigo que nunca habría de llegar. Allí, en los callejones de aquellos muelles de donde zarpaban los nuevos trasatlánticos, Benjamin se aleja de Hegel y del alemán Goethe al celebrar, tímidamente, la irrupción del ritmo, algo en el ritmo que lo atravesaba como un hermoso y extraño dialecto, allí en el pequeño bar lleno de marinos del sur “donde todo, él todo, desapareció de repente en un ruido no de calles -dice Benjamin- sino de voces donde pareció de pronto que los marseleses no hablaban francés suficientemente bien”. Y menos mal -sugiere Benjamin-, porque de esos murmullos surgía la lengua nueva de una modernidad distinta, inaudita, incomprensible y bella aún para aquel lector de Kafka, Goethe, Hegel y Baudelaire.

Marsella, frontera de la civilización y la modernidad hegemónica europea, donde Benjamin, retomando el vocabulario de los textos filosóficos sobre la violencia y la ley en un texto clave, *Para una crítica de la violencia* de 1920, escribe:

(...) que las afueras son el estado de excepción de la ciudad y el campo, es la lucha cuerpo a cuerpo de los postes de telégrafo contra las pitas de los alambres contra las puntiagudas palmeras, de los vapores de fétidos pasillos contra la sombra húmeda de los plátanos que proliferan en las plazas de Marsella”.

Un trópico llamado Marsella, experiencia de la dualidad o de la desigualdad decisiva en los textos y las teorías de la modernidad latinoamericana, al menos desde Sarmiento, ligada a lo que Ernst Bloch, otro de los amigos y colaboradores más cercanos de Benjamin, llamaría hacia esos mismos años “la simultaneidad asincrónica de la modernidad en cualquier parte”. Entonces, no es necesario establecer estas oposiciones entre Europa y América o entre París y Marsella, sino que dentro de la capital francesa se encuentra la propia asincronía de la simultaneidad de experiencias y tiempos distintos.

Benjamin había experimentado ya esa modernidad fronteriza en Ibiza, en las calles barrosas de Moscú y probablemente en la *Historia de la revolución rusa* (2005) de Trotsky, el primer gran intento de elaborar teóricamente un modelo para entender las modernidades llamadas periféricas y los llamados desarrollos desiguales y combinados.

¿Cómo cuenta Benjamin su viaje al sur? Precisamente mediante la ficción crítica: la mezcla de ficción y ensayo. Trata del viaje de intoxicación de un amigo pintor que relata una aventura con el hachís que significó el despilfarro de toda su herencia paterna. La historia es graciosísima y le debe haber entusiasmado mucho a Bataille, una de las últimas personas que protegió a Benjamin en París antes de la invasión nazi, precisamente antes de que Benjamin viajara por última vez a Marsella buscando refugio. Su viaje al sur se produce justo cuando esa máquina moderna nazi ocupa París y el sueño mismo de una civilización moderna e ilustrada. Es entonces cuando Walter Benjamin escucha el dialecto, el murmullo, el ritmo del jazz. Schlelinger -el pintor-, había sin embargo viajado a Marsella, a quien dice le debe todo su arte y alguna otra cosa más (no se sabe que más le debe a Marsella pero uno empieza a sospechar que este lugar está erotizado en las fantasías del pintor alemán). Viaja a Marsella tras la muerte de su padre y la garantía de una herencia, que perderá fumando. Allí espera un telegrama bancario para la inversión del capital. Sale de flâneur nocturno. Consume café, chocolate, productos turcos y americanos. Al mismo tiempo, es acogido por una “comunidad de “experimentados marinos cosmopolitas del Mediterráneo y del Atlántico” en una taberna a donde “llega el hachís por medio de un árabe”. El artista heredero del legado y el capital familiar y cultural europeo se intoxica y pierde la oportunidad de invertir en la bolsa, deteniendo así la circulación del dinero. El arte no acumula capital, en cambio lo despilfarran en una economía del exceso, diría Bataille, del exceso homosocial que le habría encantado a este escritor -quien por cierto mantuvo los manuscritos de *El libro de los pasajes* (2005) tras la fuga de Benjamin al sur.

A qué me refiero con exceso homosocial: a una economía del gasto del capital paterno del orden simbólico y económico europeo en un espacio, en una taberna de mala nota, donde sólo interactúan hombres; como el espacio surrealista del cual tanto Bataille como Benjamin eran adeptos. Allí circula el deseo. No siempre ni necesariamente deseo sexualizado entre los presentes: son todos hombres y de distintas razas. En Marsella el hachís es el *shifter*, esa figura que la lingüística identifica con el embrague, conector de un plano y otro. El deseo, como en Berlín lo sería el dinero del padre, *shifter*. Es decir, embrague o punto de enlace donde circula el deseo, el dinero o cualquier otra forma de intercambio. En la taberna de Marsella no circula el dinero entre los hombres, circula el hachís.

Sería ocioso enfatizar más el contraste entre las dos economías, lo que me interesa señalar es que al final del cuento, tras fumar el hachís el artista europeo, que ha viajado al sur desde Berlín para sacar de quicio el legado paterno y desembolsar la herencia, observa un proceso de conversión en otro, después de que ha fumado. Este es un punto clave:

Mi mirada se posó sobre mi mano, la reconocí, era una mano morena, etiope y mientras que mis labios seguían severamente cerrados negándose a palabra, trepó hacia ellos, desde adentro, una sonrisa orgullosa, africana, sardanapálica. La sonrisa de un hombre que está apunto de calar el decurso del mundo y todos los destinos.

El hachís, de hecho, le permite a Benjamin el cruce de una frontera, el paso al jazz, al Atlántico. El deseo, en aquella taberna colonial de puerto y de marinos, al menos en la instancia sublimada de la facción en tercera persona, no escribe en primera persona. Sublimación que en todo caso contrasta, notablemente, con la anestesia del deseo en el tedio y a riesgo mortal de la morfina en el momento final.

Es improbable que Benjamin hubiera conocido la poesía de Fernando Pessoa. Pessoa ciertamente no estaba muy interesado en el tipo de escritura más o menos filosófica que practicaba Benjamin. Sus destinos, sin embargo, se entrecruzan en la figura del poeta mediador moderno por excelencia, como Baudelaire y uno que otro náufrago. Punto de articulación o de pasaje, digamos, entre el norte y el sur. Cuando murió en la Frontera de Port Bou en 1940, Pessoa ya había fallecido (en 1935), y ya era muy conocido en Portugal. En Lisboa, Benjamin seguramente habría llegado al café *A brasileira* entre Chado y el Bairro Alto, la zona donde Pessoa solía pasar las tardes inventando heterónimos. Allí hoy lo recuerda en un registro pop una escultura de su tamaño natural al pie de la plaza Camões, donde se erige monumental el clásico de *Os Lusíadas*, el gran poeta épico del Atlántico, como si lo que no hubiera logrado Camões en el siglo XVI, lo lograra hoy Pessoa o el mercado turístico que explota Pessoa en camisetas, discos, pequeñas tazas de café y hasta guías turísticas. Es decir, la expansión del sentido portugués por el mundo ligado a Pessoa. Lo que no logró la nueva épica transnacional del equipo de fútbol portugués en el último mundial lo logrará siempre, para nosotros, la poesía de Fernando Pessoa aquí en Caracas o en Mina Gerais o en cualquier parte donde sea leído. Reproducido hasta el

cansancio por la máquina aplanadora de las medianías pop, el poeta del café *La brasileira* mira sentado hacia un horizonte incierto inapropiable por las cámaras que acosan el perfil de su rostro, del mismo modo que su poesía de una belleza moderna que sin duda habría aprendido la insaciable voracidad benjaminiana, si hubiera llegado vivo a Lisboa aquel septiembre de 1940.

Esa poesía se resistirá siempre a cualquier intento de banalización e interpretación mercantil. Más que un poeta, Pessoa es una literatura. Pobló la escritura portuguesa con varios autores, poetas en su mayoría inventados por él. Alberto Caeiro, el mayor maestro de los otros; Álvaro de Campos, un vanguardista bastante excéntrico y radical; Ricardo Reis, el exiliado que polemiza contra Campos y un sin número de otros heterónimos que incluso se aventuran frecuentemente en el paso a otras lenguas; hay heterónimos que escriben en inglés y en francés. A cada heterónimo le creó una biografía.

Los heterónimos se criticaban entre sí, se citaban y refutaban para afirmar sus posiciones. Si Borges, en ese sentido, puso al descubierto los procesos de construcción de la ficción moderna, de la originalidad y del autor literario a partir, por ejemplo, del “Pierre Menard autor de El Quijote”, Pessoa en cambio explicita y corroe las ficciones de formación de una literatura entera. La literatura como corporación moderna. Literatura nacional *in*. En otras palabras, Borges podría ser un heterónimo de Pessoa, Baudelaire otro heterónimo. Pessoa mimetiza en sus ficciones de interludio los estilos, los lazos, las simpatías, los antagonismos, las mediaciones entre una comunidad entera, una sociedad de discurso.

LEYES DE FUNCIONAMIENTO

Lo que Pierre Bourdieu llamaba “un campo intelectual”, es decir, los principios internos de la institución literaria y su relación con otras formas del poder -los paradigmas de valor, prestigio del capital simbólico-, el capital literario que inventó Pessoa bien puede ser ficticio pero sus leyes no lo son. Sus heterónimos representan bien las posiciones, gestos retóricos y conceptos literarios claves de la poesía moderna europea de comienzos del siglo XX. Posiciones ligadas, por ejemplo, al simbolismo, a la vanguardia, al emergente misticismo, al futurismo en Álvaro de Campos; incluso ciertas marcas de un nacionalismo profascista encontramos allí. Es decir, estos

heterónimos representan las poéticas principales de la literatura de su momento. Los críticos -yo apenas soy un novicio- se especializan en una que otra voz encontrada entre esa multitud de personas de los heterónimos. Hacen luego ediciones críticas, congresos, bibliografías, colecciones editoriales de esos autores que acompañaron a Pessoa en su desasosiego para usar la palabra clave de su cercano semiheterónimo Bernardo Soares, traductor y oficinista de una sensibilidad muy cercana a la de Benjamin o Baudelaire.

En efecto, Pessoa ficcionalizó las condiciones de institucionalización del sujeto literario moderno, produciendo una vasta cartografía de sus posibilidades enunciativas y sus estrategias de autorización y, es más, produjo el mapa de la dimensión subjetiva articulada, digamos, por el drama del capital simbólico. Dimensión subjetiva cruzada por amistades, por alianzas, por amores, por antagonismos, por afectos que la sociología de Pierre Bourdieu nunca pudo articular bien en su aproximación institucionalista a la literatura. Es decir, Pessoa incluso exploró las líneas de fuga de sus heterónimos, aparte de sus posiciones dentro del enrejado, del prestigio y del capital cultural. Permítanme proponer que la obra plural lírica de Pessoa es una gran novela, la novela del drama literario, de la corporación literaria de su momento. La literatura como corporación es un poco lo que quería proponerles hoy. La ficción es el motor del procedimiento lírico en la poesía de Pessoa. Y por si acaso le sorprende a alguien que la ficción sea capaz de garantizar el fundamento de un género, de la experiencia personal como es la lírica, conviene citar la del propio Bernardo Soares en *El libro del desasosiego* (1998), cuya estructura fragmentaria y autobiográfica es lo más afín al estilo benjaminiano que conozco:

...siendo la vida esencialmente un estado mental - dice Bernardo Soares- y todo cuanto hacemos o pensamos es válido para nosotros en la medida en que pensamos que es válido, depende de nuestra valoración. El soñador es un emisor de notas mercantiles, de dinero, y las notas que emite corren en la ciudad de su espíritu del mismo modo que las de la realidad. Qué me importa que el papel moneda de mi alma nunca sea convertible en oro, si no hay oro en la alquimia actual de la vida.

Después de todos nosotros viene el diluvio y sólo después de todos nosotros, mejores y más felices son los que, reconociendo la ficción de todo, hacen la novela antes que la novela les sea hecha a ellos y, como Maquiavelo, visten los trajes de la corte para escribir bien, en

secreto. Y por si acaso surge alguna antigua sospecha racionalista contra la ficción, el personaje de uno de los pocos cuentos puramente ficticio de Pessoa, “El banquero anarquista” (2003) -un relato muy breve- añade: “El único mal, el mal verdadero son las convenciones como ficciones sociales que se sobrepone a las realidades naturales”. Dice: “todo es ficción desde la familia, el dinero, la religión al Estado”. Y todas estas cosas en virtud son de ficciones sociales. Tan malo es el dinero como el Estado en tanto ficción social -dice Pessoa-. O sea, esta idea contemporánea de las construcciones y el concepto de la ficción para entender los actos imaginativos fuera de la literatura es la sugerencia que ya estaba en este autor.

Debo adelantar la hipótesis de cierre que sugirió un amigo de New Jersey en la dedicatoria de un libro cuando yo iba camino de Priston a Bermont: la literatura como *the toxic*. Si en Benjamin el fármaco operaba como el parapeto anestésico de una sensibilidad demasiado exasperada y expuesta al *shock* del estímulo moderno y si, como señalaba Adorno en su sutil despedida del amigo muerto, el mismo parapeto anestésico no hacía finalmente sino imitar la ley del fetichismo de las mercancías y su máquina compulsiva de producción y consumo de sensaciones nuevas. En Pessoa encontramos una opción más creativa: la literatura es un remedio, la literatura que despega al yo de la sobrecarga y del trauma hipersensorial, produciendo, mediante la jovialidad de la ficción, un laboratorio de mundo y sensaciones posibles sin el enganche de los *huk*, del ego sometido a la compulsión regresiva del uso y del consumo de gente, de drogas o de cosas. La literatura, claro, como crítica de la gran ficción de la corporación literaria, está movilizada por el drama del consumo de gente y de egos.

Permítanme, para concluir, referirme al poema de Pessoa “Opiário”, escrito en 1940, un par de años antes del suicidio del joven poeta Mário de Sá Carneiro. El texto firmado ese año en el Canal de Suez reinscribe y recorre así la superficie estilística y la carga afectiva de dos o tres tópicos del modernismo de su época, específicamente del simbolismo del propio Sá Carneiro. Primer tópico, la internalización del viaje orientalista. El poema, alguna de cuyas estrofas recuerdan el tono de la *Oda marítima* de Álvaro de Campos, explora el tedio y el progresivo ensimismamiento de un sujeto que fuma opio a bordo de un barco que navega al oriente. Pero, si en la maravillosa *Oda marítima* Álvaro de Campos explora, a contrapelo de *Os Lusíadas* -el clásico épico de Camões -, la distorsión del deseo sexualizado y las cargas

funcionales, ese deseo oscuro que moviliza al proyecto épico es lo que Pessoa muestra en su parodia de la épica: las cargas funcionales del proyecto épico imperial de navegantes, piratas, negreros y comerciantes portugueses que se desplazan por el Atlántico en los momentos cruciales de su historia. En “Opiário”, en cambio, el viaje es turístico, donde la fantasía imperial se ha transformado en objeto de consumo exótico y demasiado familiar. Si Camões, como bien lo supo el dictador Salazar, había sido el gran poeta de la imaginación imperial. Álvaro de Campos, en cambio, anticipa en las distorsiones del deseo de la *Oda marítima* el repliegue y el tedio postcolonial inaugurado mucho antes del regreso de los veteranos de la guerra y de las burocracias africanas, cuando vienen después de las independencias de Angola, Mozambique, Guinea, Cabo Verde. Cuando vuelven, ya Pessoa anticipa -digamos- el-no lugar en que se encuentran todos esos antiguos colonizadores y su relación con todas estas nuevas formas del consumo. Cito un verso de “Opiário”:

Pertenezco a un género de portugueses que después de ser la India descubierta se quedaron sin trabajo. Hay muerte cierta. He pensado en esto muchas veces. Por eso tomo opio, es una cura. Soy un convaleciente del momento. Vivo en las esquinas del pensamiento y el hecho de ver pasar la vida me hace sentir tedio.

En un libro fundamental sobre Pessoa, el filósofo portugués José Gil (1985) reflexionaba sobre la importancia del estímulo sensorial, las sensaciones y la categoría deleuziana del cuerpo sin órganos del heterónimo pessoano Bernardo Soares, cuyo vocabulario del tedio y de la morosidad aparece también en “Opiário”. El tedio produce un cortocircuito en el funcionamiento productivo y la sobrecarga moderna del estímulo, el *shock* del que sufre Bernardo Soares. Del mismo modo que el opio desconecta al sujeto poético en “Opiario”; interiorizando su oriente y protegiendo “su alma sensible” -un sujeto de una hipersensibilidad- mediante una estrategia de resistencia que sin embargo, en el uso de opio acaba mal. Es el riesgo explícito del suicidio, el mismo fin que le tocó al poeta y amigo Sá Carneiro dos años después de escribir el texto. La última estrofa explicita la tragedia del amigo adicto de Pessoa, quien sobrevive para decir al final del poema que busca una calma, un estado fuera de las sensaciones del consumo confuso porque “basta de comedias en mi alma”. Es el último verso del poema.

A esta lectura permítanme añadir algo más: el opio, como el hachís norafricano de Benjamin y las otras nuevas drogas americanas que consume el sujeto en “Opiário”, bien puede leerse en el registro ensimismado de la neurastenia o del mapa abstracto de estos cuerpos sin órganos de la filosofía postestructuralista, pero eso no tiene que evitar el enclave histórico del Canal de Suez o el Atlántico de la *Oda marítima*, donde se firma el poema y donde se desplazan los restos históricos, los cuerpos sin órganos del deseo imperial.

El cine contemporáneo de un joven director llamado Pedro Costa y de Banda en la ciudad de Amador en las afueras de Lisboa retoma esa historia e invita inesperadamente a la relectura postcolonial de Pessoa y de la contemporaneidad de las inmigraciones africanas en Europa, es decir, el destino de los imperios y de la modernidad misma, pero ese tema es de otro diálogo improbable que dejo abierto para un futuro.

Muchas gracias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W. (2004). *Minima moralia. Reflexiones sobre la vida dañada*. Barcelona: Taurus.
- Benjamin, W. (1986). *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta.
- . (1988). *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona: Península.
- . (1989). *Escritos. La literatura infantil, los niños los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- . (1990). *Haschisch*. Madrid: Taurus.
- . (1990). *Diario de Moscú*. Madrid: Taurus.
- . (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- . (1992). *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- . (1993). *La metafísica de la juventud*, Barcelona: Paidós.
- . (1994). *Discursos interrumpidos*. Planeta / De Agostini, Barcelona.
- . (1996). *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa.

- . (1996). *Escritos Autobiográficos*. Madrid: Alianza.
- . (1996). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: LOM – Universidad Arcis.
- . (1998). *Iluminaciones*. v. 1. *Imaginación y sociedad*. Madrid: Taurus.
- . (1998). *Iluminaciones*. v. 2. *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus.
- . (1998). *Iluminaciones*. v. 3. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- . (1998). *Iluminaciones*. v. 4. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- . (1999). *Ensayos escogidos*. México: Coyoacán.
- . (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Buck-Morss, S. (1993). “Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte”. *La Balsa de la Medusa*. Núm. 25, 55-98.
- Cortázar, J. (1965). El perseguidor. En *Las armas secretas*. Buenos Aires: Sudamericana
- Freud, S. (1979). *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza.
- . () *Escritos sobre la cocaína*. Barcelona: Anagrama.
- Ginsberg, A. (1981). Aullido. En *Aullido y otros poemas*. Madrid: Visor.
- Gil, J. (1985). *Fernando Pessoa o la metafísica de las sensaciones*. Lisboa: Relógio d’ Agua.
- Ortiz, F. (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Pessoa, F. (2003). *El banquero anarquista*. Buenos Aires: Emecé.
- . (1963). Oda marítima. México: Gráficas.
- Trotsky, L. (2005). *Historia de la Revolución rusa*. Barcelona: Debate
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Soares, B. (Fernando Pessoa). (1998). *Libro del desasosiego*. Barcelona: Planeta.