

EL MALDITO, EL MALO, EL FEO Y EL ESTETA

Juan Fernando Ramírez Arango

I. Aburridíptico

“¡Eres un maldito bastardo, hijo de mil padres!” (*El bueno, el malo y el feo*; Sergio Leone, 1966).

“El capitalismo prohíbe básicamente dos cosas. Una es lo gratuito. La otra el aburrimiento”. Así abre Alba Rico su elogio a la segunda de esas dos prohibiciones capitalistas. Y, unos cuatro párrafos más adelante, agrega: “hay dos formas de impedir pensar a un ser humano: una obligarle a trabajar sin descanso; la otra, obligarle a divertirse sin interrupción”. De lo que no es difícil deducir que, al contrastar ambas citas, para dicho autor el aburrimiento y la diversión son contrarios. Antítesis que, vista a través del cuentahílos de un filólogo del aburrimiento, no es tal, y así tendría que ser archivada en la carpeta de las imprecisiones. Y para eso, sólo bastaría una frase, una, por conveniencia, de Baudelaire: “el verdadero héroe es el que se divierte solo”. Frase que, además, parece anticipar la vida de uno de sus herederos malditos, la de Rimbaud, quien, tras haber publicado su segundo libro, a los diecinueve años, lo abandona todo, deja de escribir para dedicarse a una vida de aventuras, una tras otra, hasta su muerte, unos veinte años después.

Historia que parece trasuntar Alberto Moravia en su novela *El Aburrimiento*,

publicada en 1960. Aunque, en éste caso, en vez de un poeta que le dice no a la escritura, un pintor hace jirones su último cuadro y decide no volver a pintar jamás. Una diferencia de virtudes que, desde el punto de vista expresivo, es insignificante, porque para el poeta la palabra no es signo, sino cosa, luego el oficio de ambos, poeta y pintor, es encerrarnos en el sentido, y el de la poesía y la pintura, por consecuencia, dar testimonio de la presencia del hombre en el mundo. El pintor explica, en el prólogo de dicha novela, por qué desgarró la tela pintada y se sumió en un estado creativo que califica de impotencia absoluta: “el aburrimiento había acompañado mi trabajo durante los últimos seis meses, hasta ponerle término aquella tarde (agarré un cuchillo bien afilado y, con tajos repetidos, desgarré la tela que estaba pintando)” (Moravia, 1968, p. 8). A partir de ese punto, ese prólogo trocado en testimonio se convierte en un ensayo novelado acerca del motivo de su pulsión negativa, el aburrimiento, y, paralelamente, en una explicación satisfactoria para la frase de Baudelaire y para las motivaciones que hicieron de Rimbaud un escritor en fuga. Para el pintor el tedio, así como la diversión, provoca distracción y olvido, aunque de naturaleza muy particular. Porque, si bien ese olvido y esa distracción tediosa, al igual que aquellos de especie divertida,



tergiversan la realidad haciéndola insuficiente, en el caso del aburrimiento se pierde toda relación posible con los objetos. Ésta clase de realidad incompleta fue la que novelaron, por ejemplo, los autores de la *Nouveau Roman*, un mundo al instante narrado en presente de indicativo, un tiempo en el que no hay trato posible con los objetos, puesto que sólo formamos una opinión acerca de ellos en la permanencia, sacudiéndoles el polvo del pasado. Naturalmente, el presente de indicativo es el tiempo del solipsismo y de la soledad sin privilegios. El pintor estéril hace memoria y encuentra que, precisamente, se hizo pintor para matar el tiempo, “o sea, cuando concebí la esperanza de llegar a establecer de una vez para siempre mi relación con la realidad por medio de la expresión artística” (p. 12). El bálsamo inicial que sobrevino de su fervor por la pintura lo llevó a convencerse de que el aburrimiento es el vía crucis que debe recorrer un artista que ignora serlo. Es decir, que el aburrimiento es la sal de la vida, pero: ¿Quién quiere lamerse sus propias heridas? Tal vez con esa consigna y con esa pregunta palpitando en su subconsciente, concibe, antes de ser pintor, el proyecto de escribir una historia universal desde el punto de vista del hastío, “en el principio, pues, era el aburrimiento, vulgarmente llamado caos. Dios, aburrido del aburrimiento, creó la tierra, el cielo, las aguas, los animales, las plantas; y creó a Adán y a Eva, quienes, aburriéndose a su vez del Edén, comieron del fruto prohibido” (p. 10). Empresa que, por culpa del aburrimiento, abandona en ese punto antediluviano. El pintor pintando cree haber encontrado el remedio contra el hastío. Un lapso de más de diez años hasta su renuncia definitiva. Etapa que, sin embargo, no estuvo exenta de aburrimiento, que automáticamente interrumpía su proceso creativo, “así pude cerciorarme de la intensidad y la frecuencia de mi viejo mal con más

precisión que cuando no pintaba” (p. 12). Así parece definir la naturaleza de su enfermedad, y el diagnóstico, cincuenta años después, es el siguiente: el aburrimiento es condición *sine qua non* para la creación, una medida de su impulso y, en última instancia, el límite absoluto del arte. El último impulso creativo de Rimbaud, como el pintor con su último cuadro, fue cortarle el rostro a Verlaine, el poeta que definió el malditismo y su amante; apenas si había abandonado la escritura para entonces.

II. Juego del ahorcado

“El mundo se divide en dos categorías: los que tienen el revólver cargado y los que cavan. Tú cavan” (*El bueno, el malo y el feo*)

Apuesto que no sabías que, Mark David Chapman, el asesino de John Lennon, llevaba consigo a la hora del magnicidio, a eso de las once de la noche del 8 de diciembre de 1980, una edición de bolsillo de *El guardián entre el centeno* de Salinger. Y que, además, declarararía el mismo Chapman después, él creía que lo que ese libro decía era que asesinara a John Lennon. Una interpretación asaz interesante, porque esa novela ya había cobrado una vida, la vida pública del mismo Salinger, quien, tras el éxito masivo del guardián, decidió convertirse en ermitaño. Y posterior a la muerte del ex Beatle, dos lecturas obsesivas del primogénito de Salinger motivaron otros dos intentos de asesinato a figuras públicas, uno fallido, al entonces presidente Reagan, y el otro fatal, a una actriz naciente.

Éste extraño caso literario, considerando que, por otra parte, es un libro de lectura obligatoria en las preparatorias norteamericanas, me recordó una extraña definición que alguna vez emití casi maquinalmente, en un acto deliberado de mi cerebro de reptil para seducir a

una mujer mientras alistábamos el DVD de *Pulp Fiction*. Ella me preguntó, a propósito de la expectativa que yo había creado alrededor del filme: ¿Qué es una película de culto? Yo respondí teniendo como hilo conductor a Tarantino, asociando dos cosas, una de sus máximas, “la cámara se inventó para besar y matar”, y el título de otra de sus producciones. Una película de culto, dije, es una que recaude 100 millones de dólares, prometa matar a un espectador y cumpla. Una película de culto es la que define al espectador: tú eres un *Asesino por naturaleza*. Las siguientes dos horas y algo más de *Pulp Fiction*, me las pasé cavilando esas palabras, un poco intimidado por ellas, porque bien podían ser la descripción de varios cultos de los que me considero bastante alejado, esto es, cualquiera de orden religioso o político, o una simbiosis de ambos en una especie de arma de destrucción masiva.

Lo que no sabía en ese momento de nihilidad, era que, paradójicamente, en medio de mi juego de seducciones proyectado en la definición, yo también estaba siendo persuadido por una referencia mucho más profunda que las de Tarantino. Revisando mis notas, encontré poco después una que llenaba ese vacío, era de un autor anónimo y había sido citada por Canetti en un discurso pronunciado en Munich, en 1976, titulado *La profesión del escritor*. La nota está fechada el 23 de agosto de 1939, una semana antes del estallido de la segunda guerra mundial. Y 36 años más tarde, da pie a Canetti para definir lo que sería un escritor: “alguien que otorga particular importancia a las palabras; que se mueve entre ellas tan a gusto, o acaso más, que entre los seres humanos; que se entrega a ambos, aunque depositando más confianza en las palabras; [...]; que las palpa e interroga; que las acaricia, pule y pinta, y que después de todas esas libertades íntimas es incluso capaz de

ocultarse por respeto a ellas” (1981, p. 227). Palabras que se ajustan tanto a Salinger, que bien podrían ser los motivos que el Salinger privado le expuso a su par público mientras hacía que éste último cavara su propia tumba. Palabras que se avienen aún más al Salinger eremita, acaso como para ser su largo epitafio. Lápida que vista a través del espejo de doble fondo de la realidad, refleja un espíritu democrático, el de responsabilizarse *motu proprio* por el alcance de las palabras. Luego, en ese sentido, ¿Fue Salinger el autor intelectual de la muerte de John Lennon? La respuesta incompleta es Sí. Para una respuesta plena, habría que matizar la situación.

Según la escritora rusa Nadezhda Mandelstam³, en los años treinta del siglo anterior, casi por decreto de Stalin, el verbo escribir sumó una nueva acepción a su significado, la que, calzándose las botas de todo régimen absolutista, aplastó a todas las demás. Escribir significaba informar, denunciar, asesinar por difamación. La profesión del escritor se resumía en aquellos que escribían informes para los organismos de control del estado. El proceso creativo se reducía a prestar un antiguo juramento del siglo XVI, instaurado en el reinado de Iván el Terrible: “Espía o muere”. En esa consigna, se sabe que el escritor soviético más prolífico de esa época, fue una mujer de apellido Nikolaenko, gracias a sus escritos murieron unas 8 mil personas. Stalin la consideraba una heroína nacional.

¿Fue Salinger el autor intelectual de la muerte de Lennon? La respuesta completa es Sí, en una dictadura total. El culpable sería torturado por varios días, y, si viere la luz al final de la tortura, sería fusilado en el paredón; para, posteriormente, ser enterrado en una tumba sin nombre, nomennescio como, lógicamente, hubiera soñado en vida Salinger.

³En: Amis, M. (2004). *La Acusación anónima. Koba el temible: la risa y los veinte millones* (pp. 152-156). Barcelona: Anagrama.

A propósito, la nota del autor anónimo es la siguiente: “Ya no hay nada que hacer. Pero si de verdad fuera escritor, debería poder impedir la...”. La última palabra tiene una extensión de equis letras que dejo a tu juicio de lector. ¿Apostamos algo más?

Posdata: Recientemente, el *Telegraph* de Londres seleccionó los que, para ellos, son los 50 mejores libros de culto de la historia, bajo el supuesto de que un libro de culto sea la clase de libro que la gente se pone como una chaqueta de cuero o lleva consigo como un tótem. El libro que te cambia la cabeza... *El guardián entre el centeno* es uno de los primeros de esa lista negra.

III. Hiperrealidad

“- ¿Sabes que tu cara se parece a la de uno que vale 2.000 dólares? - Sí, pero tú no te pareces al que los va a cobrar” (*El bueno, el malo y el feo*).

Hace unos días me asignaron una tarea imposible de realizar, una tarea ingenua, pero, como es lógico, dotada de buena intención; una que si se toma muy en serio, uno mismo se estaría tomando muy en broma, pues presupone otra dosis de ingenuidad, y una segunda cucharada de una misma sopa, en condiciones normales, nos hace conscientes de la primera, y si esa sustancia se llama ingenuidad, el segundo sorbo se llama hipocresía. Allí, en ese fingimiento, estriba la mencionada imposibilidad para mí.

La imposibilidad moral de la tarea me recordó un aforismo de Lichtenberg: “Donde decía nefastos, él leía Hefestos. Así leyó a Homero”. Ese “él” lector de Homero siempre me ha parecido el hipócrita más divertido de la

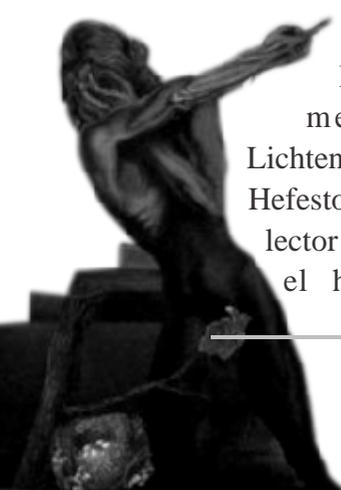
literatura. Así que pensé: ¿Por qué no tomar prestado ese “él”, y dejar que “él” haga la tarea?

Su tarea consistía en establecer y después comparar los estilos de Francis Bacon y Bertrand Russell, a través de, por increíble que parezca, apenas un minúsculo ensayo de cada uno de ellos como materia de análisis; es a saber, *Sobre el estudio*, de Bacon, y *Mi modo de escribir*, de Russell.

Un aparte de ese segundo ensayo, le dio a “él” la primera clave: “Un estilo carece de calidad si no es la expresión íntima y casi involuntaria de la personalidad de un escritor” (Russell, 1976, p. 104). Pero, ¿Cómo diablos podría “él” establecer fácilmente la personalidad del mismo Russell, por ejemplo? “Él” recordó el especial gusto que sentía Bacon por la fisionomía, tanto como para listar esa pseudociencia entre las ciencias del siglo XVI, considerándola, por descontado, una flor más del ramo iridiscente de la historia natural. Además, “él” sabía que, en algún punto de la historia, tal vez en las postrimerías del siglo XVIII, esa pseudociencia derivó en otra llamada frenología, siendo, sin embargo, igualmente aceptada como ciencia y muy popular en el siglo XIX.

Con la frenología, “él” ya tenía un puente histórico que estrecharía las manos de los estilos de ambos autores, o al menos con ella, habrá supuesto “él”, un eventual Bacon hubiese oteado la personalidad de Russell, es decir, su estilo.

A modo de prueba, “él” hizo un simulacro frenológico conmigo; mediante la forma de mi cabeza y facciones estableció mis rasgos de personalidad. Primero, determinó que tengo un temperamento sanguíneo, esto es, aquel que se manifiesta por medio del cabello castaño, el cutis claro y muy blanco, las formas redondas y



muy pronunciadas, el rostro rubicundo, y los ojos azules, y que produce inquietud, ansiedad mental y deseo de movimiento físico, y que me hace obrar, según “él”, nueve de cada diez veces con desenfreno hacía un objetivo determinado. Luego, midió mi cabeza y determinó que era alta, atributo o malformación que se traduce en vigor hacía los sentimientos morales. Cualidad o defecto que, según “él”, como dejé asentado arriba, lógicamente me impide por natura para hacer dicha tarea. A mis tendencias delictivas, frenológicamente demostrables, “él” no se refirió.

Para “él”, según la frenología⁴, el estilo de Bertrand Russell deviene de un temperamento nervioso, lo que el mismo autor confirma en su ensayo ya mencionado: “Me consumía un estado nervioso, por temor a no poder conseguir nada correcto” (p. 103). Temperamento que se expresa, como se puede ver en la imagen, a través de un cabello muy delicado, músculos pequeños, cutis muy fino, rostro algo pálido y ojos muy brillantes, y que tiende a producir gran actividad y sensibilidad, ora mental, ora física, aunque siempre con preponderancia para la primera.

Ahora bien: la cabeza alargada de Russell es la que revela las particularidades de su estilo; muy vigoroso, es el resultado de un impulso general bien contenido, sutilmente refrenado por una fuerza de voluntad que se antoja irresistible; así la fortaleza de su pluma se opone con un tesón sin límites a cualquier injusticia, como si a cada trazo dibujara un merlón en lo alto de una institución libre.

Ya que la fotografía es un prodigio tardío, y “él” no confía en la subjetividad de las pinturas, pues cree que todas las iconografías son una extensión de la de Mozart, que nunca reflejó sus

cicatrices de la viruela, su enorme nariz, y su oreja deforme, “él” se declaró en estado de imposibilidad moral para analizar en frenología a Francis Bacon. En su lugar, dejó una frase de un relato de Poe en el que el autor *Del Cuervo* destruye esa pseudociencia: “Estoy a salvo, estoy a salvo si no soy lo bastante tonto para confesar abiertamente” (Poe, 2011, p. 79).

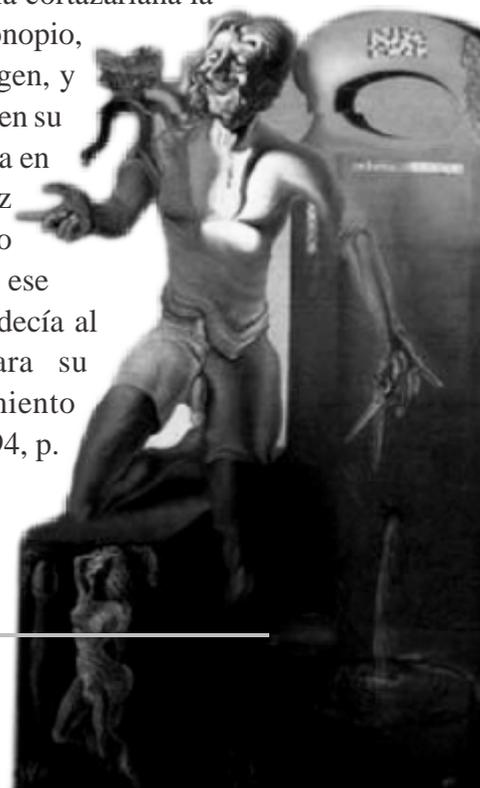
IV.El Cronofaes

“Duermo tranquilo porque mi peor enemigo vela por mí” (*El bueno, el malo y el feo*).

Cortázar me recuerda a un personaje de un relato de Enrique Vila-Matas titulado *Monólogo del Café Sport*⁵, un protagonista anónimo que estaba enfermo de literatura, y que, como Kafka, todo lo que no pertenecía a la materia de su enfermedad le aburría, le cansaba y le molestaba. Pero quizás me recuerda aún más al hijo único de éste protagonista metaliterario, un joven escritor neurótico, de compulsiva tendencia a la escritura, que había quedado atrapado en las redes de su propia ficción. Es decir, una mosca enredada en una telaraña incapaz de ver las moscas flotando en la sopa de la realidad. En la fantasía cortazariana la mosca inmóvil es un cronopio, un dibujo fuera del margen, y en la mente de Cortázar, en su opinión refleja expresada en su carta a Fernández Retamar del 10 de mayo de 1967, seguía “siendo ese cronopio que, como lo decía al comienzo, escribe para su regocijo o su sufrimiento personal” (Cortázar, 1994, p. 39).

⁴Ver: Cubi, Mariano. (1843). *Sistema completo de frenología*. Barcelona: Imprenta de J. Tauló.

⁵Vila-Matas, Enrique. (2001). *Monólogo del Café Sport*. Madrid: UNED Ediciones.



Nuevamente, como el joven escritor, tenemos a otro ejemplar -diría la araña-, pero esta vez con apellido y nombre propio, que vive en la libertad condicional de su propia fantasía. Alguien que “más allá no era capaz de ir, porque lo ignoro todo de la filosofía política, [...] por el mismo mecanismo que me hace escribir como escribo o vivir como vivo, un estado en el que la intuición, la participación al modo mágico en el ritmo de los hombres y las cosas, decide mi camino sin dar ni pedir explicaciones” (p. 37). Y si bien la fantasía puede ser una manifestación de orden pura y exclusivamente intuitivo, la realidad no lo es, la realidad es el fruto de un proceso eminentemente histórico que exige de cada época su máxima capacidad de razonamiento, y, por supuesto, el colmo de dicha facultad está a una escala de años luz de distancia de cualquier intuición. Tal vez a la misma distancia figurativa que separa a París de Latinoamérica; y es que Latinoamérica vista desde la ciudad luz, torre de marfil de Cortázar, pierde su centro y, geoméricamente, además desdibuja su periferia, dibujando, de rebote, el universalismo salvaje del “centro está en todos lados y la circunferencia en ninguno” que subyace, en son de burla, en el famosísimo aforismo de Pascal, como ejemplo de miopía, al revelar lo que se ve pero no lo que no se ve pero está. Y lo que no se ve pero está no es precisamente la fantasía, aunque sí sea una realidad enmascarada que obliga a mentir para vivir y que, por ejemplo, requiere ineludiblemente de la filosofía política para descifrar sus rasgos más profundos hasta llegar al ADN de sus contradicciones. Una de estas manifestaciones de la realidad, como espejo de doble fondo, es la causa principal por la que Cortázar se llenó de alegría de haber dejado atrás Buenos Aires para vivir en París, “el haber seguido desde Europa, con una visión des-nacionalizada, la revolución cubana” (Ibíd.:

34). En este punto, Cortázar me trae a la memoria a Johannes Urzidil, aquel escritor del círculo de escritores de Praga, cuya atracción principal era Kafka, que, como si todo lo que conociera Kafka se convirtiera en absurdo, se declaró hinter-nacional, esto es, según el mismo Urzidil, el que vive y existe detrás de las naciones. Y aunque ambas visiones son igualmente retóricas, en el fondo son harto distintas, la de Cortázar es una visión desarraigada que, por lo tanto, no establece vínculos estrechos, ya sea afectivos o culturales, con el universalismo de mayor calado: la libertad, en este caso, cubana; lo que el punto de vista de Urzidil, en teoría, sí haría, porque, precisamente, como una metáfora de Urzidil, la libertad es el trasfondo de la nación como concepto político, y, sobretodo, como concepto cultural.

Para afirmarme en esta convicción me basta, de cuando en cuando, hablar con mis amigos argentinos que pasan por París con la más triste ignorancia de lo que verdaderamente ocurre en Cuba; me basta ojear los periódicos que leen veinte millones de compatriotas; me basta y me sobra sentirme a cubierto de la influencia que ejerce la información norteamericana en mi país y de la que no se salvan, incluso creyéndola sinceramente, infinidad de escritores...

Es decir que la visión de Cortázar, además de ser un enfoque mediatizado, no de primera mano, a distancia, es una simple rutina maniquea, esto es, la negación de la mirada que no le gusta, del ojo interrogador con el que el suyo se hace estrábico, una llana repulsa a los medios estadounidenses, un No de doble faz que para él es Sí. Así se ven las cosas al otro lado del Atlántico desde la comodidad de París,

Por todo esto, comprenderás que mi situación no solamente no me preocupa

en el plano personal sino que estoy dispuesto a seguir siendo un escritor latinoamericano en Francia. A salvo por el momento de toda coacción, de la censura o la autocensura que traban la expresión de los que viven en medios políticamente hostiles o condicionados por circunstancias de urgencia (p. 40).

Irónicamente, la situación de muchos de sus pares, escritores cubanos, era la opuesta a la ergonómica parisina que gozaba Cortázar, y para ello sólo hay que remitirse a un testimonio extraordinario, a un caso de la retórica de Urzidil, echarle un vistazo a la autobiografía de Reinaldo Arenas titulada *Antes que anochezca*. Una sola nota, de la cabalística página 113, cuando se refiere a la persecución, por parte del régimen de Castro, a Lezama Lima por ser sospechoso de esteta, basta para poner las cosas en perspectiva: “tenía el extraño privilegio de irradiar una vitalidad creadora [...] la belleza bajo un sistema dictatorial es siempre disidente, porque toda dictadura es de por sí antiestética, grotesca; practicarla es para el dictador y sus agentes una actitud escapista o reaccionaria...” (1994, p. 113). Así las cosas, por esteta, Cortázar no podría ser un escritor latinoamericano en Cuba, aunque desde París, centro de la democracia francesa, apoyara el régimen anti-esteta de Castro.

Como Fidel Castro al final de uno de sus oficiales discursos kilométricos, los cronopios son seres verdes y húmedos, pero éste no está por fuera del tiempo y del espacio histórico, como sí lo estuvo Cortázar, quien a estas alturas ya no me parece un simple cronopio, o, en boca de sus admiradores, el cronopio mayor, sino más bien una simbiosis de cronopio, fama y esperanza, un cronofaes, una criatura surrealista que, en su orden, del primero heredaría la ingenuidad y el idealismo, de la segunda lo sentencioso y de la tercera lo indolente.

Referencias

Alba Rico, S. (2009). “Elogio del aburrimiento”. *Rebelión*. Recuperado de <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=95921>

Arenas, R. (1994). *Antes que anochezca: autobiografía*. Barcelona: Tusquets Editores.

Canetti, E. (1981). *La conciencia de las palabras*. México, D. F.: Lito Ediciones Olimpia.

Cortázar, J. (1994). *Obra crítica 3*. Madrid: Alfaguara.

Moravia, A. (1968). *El aburrimiento*. Buenos Aires: Losada.

Poe, E. (2011). *El demonio de la perversidad*. SIE.

