



2 / Guayaquil
I semestre 2019
ISSN 2631-2824

Reflexiones sobre el universo y otros fragmentos literarios

Reflections on the Universe and Other Literary Fragments

60

María Cristina Monsalve
Wabash College, Indiana, EE.UU.

Resumen:

Leer supone, desde hace miles de años, restituir una figura en pedazos. Considerar lo fragmentario resulta entonces ineludible no solo para comprender la totalidad sino esencialmente como presupuesto de toda comprensión. El presente ensayo es una breve reflexión sobre la escritura fragmentaria en tres brillantes obras: *Los "Fragmentos" del Athenaeum* de Friedrich y Wilhelm Schlegel [1799], una selección de aforismos de George Christoph Lichtenberg [edición póstuma de sus cuadernos que inicia en 1801 y termina en 1971] y el peculiar compendio de fragmentos de *La escritura del desastre* de Maurice Blanchot [1983].

Palabras claves: Friedrich Schlegel, Wilhelm Schlegel, George Lichtenberg, Maurice Blanchot, Escritura fragmentaria.

Abstract

Reading had implied, for a thousand years, a restitution of a figure in pieces. There is crucial to comprehend fragmentary texts in particular and fragmentation in general not only to understand the totality but also as a methodology of what comprehend means. This essay is a brief approach to fragmentary writing through three brilliant works: *The Athenaeum Fragments* by Friedrich y Wilhelm Schlegel (1799), a selection of George Christoph Lichtenberg's aphorisms (compiled between 1801 and 1971) and the peculiar book of fragments *The Writing of the Disaster* by Maurice Blanchot (1983).

Key words: Friedrich Schlegel, Wilhelm Schlegel, George Lichtenberg, Maurice Blanchot, Fragmented writing,

Patio, cielo encauzado.
El patio es el declive
por el cual se derrama el cielo en la casa.
Jorge Luis Borges, «Un patio»

61

Durante siglos, mucho antes de la invención del lenguaje o la escritura, existían ya en profunda comunión sobre la Tierra, dos: lector y texto. Cada noche, los antiguos levantaban la mirada hacia el firmamento y en él intentaban descifrar un mensaje cuya elocuencia los librara del caos circundante. De las estrellas recibieron el calendario, que hizo asertiva la caza y permitió más tarde el asentamiento y la cosecha, y así también, unieron los puntos brillantes del cielo y aprendieron a reconocer las formas de su origen, de sus dioses y mitos, y el rostro incendiado de los fenómenos siderales que por largo tiempo tuvo la misma fisonomía del mal presagio. No en vano la palabra «desastre», que proviene del griego *des-dis* (negación) y el sustantivo ástrom (astro), sugirió por siglos la desgracia.

Muy temprano, nuestra civilización buscó en el firmamento esa relación secreta de las cosas y lo hizo auxiliada por una inteligencia superior, así como gracias al persistente entrenamiento de nuestra capacidad para reconocer patrones, un verdadero don que

compartimos con otras especies pero que se fue especializando para los humanos en el ejercicio de esta y otras primigenias lecturas del universo.

Ahora bien, si leer supone entonces, y desde hace miles de años, restituir una figura en pedazos, considerar lo fragmentario resulta ineludible no solo para comprender la totalidad sino esencialmente como presupuesto de toda comprensión. El presente texto es una reflexión sobre la escritura fragmentaria, breve como la de quien levanta la mirada al firmamento y consigue distinguir de inmediato tres brillantes obras cuya luz se propaga desde distintas épocas: *Los "Fragmentos" del Athenaeum* de Friedrich y Wilhelm Schlegel (1799), una selección de aforismos de George Christoph Lichtenberg (edición póstuma de sus cuadernos que inicia en 1801 y termina recién en 1971) y el peculiar compendio de fragmentos de *La escritura del desastre* de Maurice Blanchot (1983).

Incompletud y armonía

En el establecimiento de una poesía nueva, Victor Hugo presenta, en su prefacio al *Cromwell* (1827), una musa moderna que comprende la coexistencia de lo feo y lo bello, lo deforme y lo gracioso. Esta musa se pregunta así también:

si el hombre debe rectificar a Dios; si la naturaleza mutilada será por eso más bella; si el arte tiene el derecho de quitar el forro, si esta expresión se nos permite, al hombre, a la vida a la creación; si el ser andará mejor quitándole algún músculo o el resorte; en una palabra, si ser incompletos es la manera de ser armoniosos (7).

Victor Hugo insiste así en la restitución de lo grotesco en lo sublime y en la comprensión de la poesía como una armonía de los contrarios, de manera que haya cabida para lo feo y lo deforme en la belleza simétrica, pero como si se tratara de otra parte constitutiva de lo bello. Esta primera distinción, que ya podemos apuntar como una primera comprensión de lo fragmentario, es lo que da paso a la unidad. La separación radical que existe entre lo grotesco y lo sublime es lo que Victor Hugo sugiere como aquello que más los enlaza. Es decir, esa diferencia constituye el primer signo de su unidad.

La armonía entra entonces en conflicto con la *incompletud*, en tanto tendemos a concebir como armoniosas aquellas formas acabadas, *perfectas*, en el sentido estricto de la palabra. Victor Hugo reclama la expresión de una creación que por un lado no sea concebida como *perfecta* o completa, pero por el otro, que no suprima aquello que se considera opuesto a lo bello, en aras de la armonía.

La experimentación parece deambular también sobre los límites de aquello que es incompleto y se separa de la redondez uniforme del conocimiento que no requiere de la experiencia, tal como lo afirma Schlegel en el fragmento 169:

La demostración *a priori* trae consigo un sosiego del alma, mientras que la observación sigue siendo siempre algo a medias e inacabado. Aristóteles convirtió el mundo en algo redondeado por el puro concepto: no dejó que se arrancara de él la más mínima arista, ni por dentro ni por fuera. De allí que incluyera también a los cometas en la atmósfera de la Tierra, y desechara brevemente los verdaderos sistemas solares de los pitagóricos. ¿Cuánto les queda aún por hacer a nuestros astrónomos, que observan a través del telescopio de Herschel, antes de lograr alcanzar otra vez una mirada definitivamente clara y redondeada del mundo? (93).

Es gracias a Herschel que hoy sabemos que en el firmamento no solo percibimos el espacio sino también el tiempo, pues la luna es siempre en el cielo la luna de hace cuatro segundos y muchas de las estrellas cuya luz es aún perceptible, quizá hayan desaparecido hace cientos de años, pero al encontrarse tan lejos de nuestro sistema, su resplandor continúa el viaje hasta nosotros a pesar de su ausencia. Sin embargo, mientras más interrogantes sobre el espacio han sido contestadas, mientras la experimentación ha conseguido establecer leyes y desarrollar un conocimiento *a priori*, y ahora que Newton ha tenido en cambio que poner sus hombros para que suban otros, la idea del cosmos es cada vez menos redondeada y de ella siguen desprendiéndose inquietudes, y mientras más queremos comprender, más sigue pareciéndonos lo que conocemos del todo incompleto.

Percibimos la mayoría de las cosas cuando ya son demasiado grandes. Si veo la semilla de la bellota con el microscopio o si veo un árbol de 200 años con el ojo desnudo, estoy igualmente lejos del principio. El microscopio sólo sirve para confundirnos más. Hasta dónde llegan nuestros telescopios, vemos soles en torno a los cuales giran planetas. La brújula señala que algo similar ocurre en nuestra Tierra. ¿Y qué si esto fuera progresivo y en cada grano de arena giraran polvitos en torno a otros polvitos que a nosotros nos parecen quietos como estrellas fijas? Es posible que haya un ser a quien nuestro universo visible le parezca un brillante grano de arena. La Vía Láctea podría ser un miembro orgánico, ¿en qué grado se explicaría la vegetación a partir de este sistema? (Lichtenberg 236).

64

Resulta fascinante que Lichtenberg apunte en este fragmento, tomado de uno de sus breves textos, varias cuestiones que la ciencia moderna ha explorado. Los descubrimientos de la física cuántica casi se hacen la misma pregunta respecto a la bellota y el árbol, en experimentos que han llegado a probar, por ejemplo, que una fotografía satelital de la orilla de una playa y una extraída de un microscopio de la misma playa, en realidad no difieren mayormente. Así también, «la brújula que señala que algo similar [...]» a lo que ocurre entre los soles y los planetas, bien podría leerse como el secreto antecedente que más tarde condujo a Faraday a descubrir los campos magnéticos, descubrimiento que fue matemáticamente comprobado por Maxwell y gracias al que hoy sabemos que todo permanece, en atracción y en movimiento, cuerpos que no se tocan, todo suspendido por hilos invisibles al interior del planeta Tierra y fuera de este. Y tendrían que pasar muchos años para que aquel «grano de arena» al que se refiere Lichtenberg, en el que giran «polvitos en torno a otros polvitos», que a la vista humana son imperceptibles, se conozcan hoy como las relaciones entre electrones y protones que tienen lugar en el átomo.

Es preciso recordar además que el descubrimiento de los elementos de la Química consiguió desarrollar esta brillante impresión de Lichtenberg, de hecho, es esta precisamente la razón por la que los elementos se diferencian: la composición química

de un objeto está determinada por las órbitas de los electrones en un átomo. De igual manera, hoy no solo sabemos que nuestro sistema solar es, en su inmensidad, ínfimo en comparación con la edad y extensión inexplorada del universo, sino que la misma metáfora de la «semilla cósmica originaria» ha sido utilizada por el físico Stephen Hawking para explicar su teoría sobre el universo en una cáscara de nuez.

Sin embargo, las piedras, incluso las del espacio, parecen reclamar para Blanchot su incompletud, cuya nostalgia por la totalidad se halla en la extrañeza:

El habla de fragmento no es nunca única, aun cuando lo fuere. No está *escrita* en razón de o con miras a la unidad. Tomada en sí misma, es verdad, aparece en su fractura, con sus aristas cortantes, como un bloque al que no puede agregarse nada. Pedazo de meteoro, que se desprendió de un cielo desconocido, que es imposible vincular con nada que pueda conocerse (*El diálogo inconcluso* 482).

Las aristas del fragmento blanchotiano, a diferencia de las aristas del fragmento schlegeliano, rechazan toda restitución. Al final de su libro de fragmentos, Blanchot escribe: «Soledad que irradia, vacío del cielo, muerte diferida: desastre» (124). Comprende así el fragmento desde la interrupción y la agonía, desde la prolongación de lo que nunca deviene, desde esa exterioridad irreconciliable que llamó *otredad*. En *La escritura del desastre* muchos han hallado un eco de la obra de Schlegel y otros más bien una crítica, especialmente por la distinción que Blanchot hizo entre el fragmento y el aforismo. Este último, según el pensador francés, rechaza la exigencia fragmentaria puesto que resulta una sentencia perfecta cuyo centro se encuentra en sí mismo y no en un campo constituido por otros fragmentos.

El centro, para Blanchot, era verdaderamente una obsesión. Habría que recordar aquí, por ejemplo, la advertencia con la que nos recibe su libro *El espacio literario*, seña de cuán serio era su proyecto sobre una escritura fragmentaria y una estética de la interrupción:

Un libro, incluso un libro fragmentario, tiene un centro

que lo atrae: centro no fijo que se desplaza por la presión del libro y las circunstancias de su composición. También centro fijo, que se desplaza si es verdadero, que sigue siendo el mismo y se hace cada vez más central, más escondido, más incierto y más imperioso. El que escribe el libro, lo escribe por deseo, por ignorancia de este centro (4).

Esta aspiración aparece claramente opuesta a la de Schlegel, si nos fijamos en su idea del fragmento, tal como aparece descrita en el texto número 77:

Un diálogo es una cadena, o una corona de fragmentos. Un intercambio epistolar es en gran medida un diálogo, y las memorias son un sistema de fragmentos. No existe, aún, ninguno de ellos que se dé fragmentariamente en forma y materia, y sea a la vez totalmente subjetivo e individual y totalmente objetivo, y aparezca como una parte necesaria en el sistema de todas las ciencias (55).

66

Si bien en el fragmento número 24, Schlegel había afirmado que las obras de los antiguos quedaron como fragmentos y que muchas obras de los modernos son idénticas en su origen, asimismo parece concebir cada uno de sus textos como una totalidad en coexistencia independiente.

Por otro lado, en su estudio sobre los aforismos de Lichtenberg, Juan Villoro afirma que este «se concentró en minucias en un país en donde lo bueno siempre es atribuible a un coloso» (Aforismos 57). Las razones *espermáticas* de Lichtenberg «pequeñas pero importantes», tal como las califica el propio autor (230), chocan con una época en la que se escribían larguísimo tratados. Pero aquello no parece ser un azaroso acontecimiento, sino una manera distinta de responder al vacío.

En su estudio sobre *Mobile* (1962) de Michel Butor, Roland Barthes considera que «El libro (tradicional) es un objeto que liga, desarrolla, prolonga y fluye, en una palabra, que tiene el horror más profundo al vacío» (213). Schlegel, Lichtenberg y Blanchot parecen en cambio fascinados por la silueta breve, el pensamiento fugaz y la ocurrencia, figura cuya condensación exhibe su verdad en peso,

mas no en volumen; en velocidad, en agudeza y en precisión en el tiro, como los dardos. Esta escritura fragmentaria es un ejercicio que no teme a la página vacía, un ejercicio en el que es imposible no evocar también la figura del investigador. Porque, ¿no son los experimentos también sentencias breves, trucas, incompletas, todas girando en torno a un centro, aunque independientes en su naturaleza constitutiva?

Si el idealismo alemán buscaba romper la separación entre el sujeto y el objeto, lo curioso es que tanto haya sucedido gracias al descubrimiento de otras separaciones. Gottfried Benn —un maestro para reconciliar lo grotesco y lo bello, dicho sea de paso— escribió en 1932 un ensayo titulado: «Goethe y las ciencias de la naturaleza». En él relata cómo durante dos años este se ocupa del análisis de cráneos de un sinnúmero de animales para hallar el denominado «hueso del hocico», portador de la expresión bestial típica del rostro animal. En el siglo XVIII se había considerado que el humano carecía de este hueso, pero Goethe se dio cuenta de que en realidad se trataba de una sutura que lo hacía casi imperceptible, y perseveró hasta demostrar la existencia de este hueso en el hombre, que ya a comienzos del XIX se denominó: *sutura incisiva Goethi*. Desde Jena, el maestro alemán escribe: «Tenemos también en Jena el maxilar superior e inferior de un cachalote, también hemos tenido una cabeza de babirusa»; «hemos encontrado leones y morsas, todo para trabajar en el huesito» (79).

La experimentación sobre el fragmento, cualquiera que este sea y donde quiera que se encuentre, parece demostrarnos nuevamente que previo a toda comprensión, previa a toda lectura, en realidad constelamos, pues nuestro pensamiento, como afirmaba Coleridge, está basado en una ley de asociaciones y todo conocimiento sigue proviniendo de nuestra antigua capacidad para reconocer patrones. Nuestras constelaciones han ido cambiando, y pueden llegar a establecerse incluso entre puntos tan distantes cuyas líneas nos pueden llevar de la mandíbula de un cachalote a la de una niña, y tan cercanos como los que componen una gota de lluvia:

Los mínimos sucesos cotidianos los sucesos de a centavo, encierran tanta universalidad moral como los más grandiosos, según saben los escasos iniciados. Una gota de

lluvia contiene tal cantidad de cosas buenas y artificiales que no debería valer menos de medio florín en las farmacias [...] (Lichtenberg 234).

El Witz o de qué está hecho un fragmento

El ingenio y la agudeza son artes de la brevedad. El fragmento parece estar compuesto por ambos y sortear siempre su transformación en los lindes afilados del Witz. Incluso el humor, como lo describe Schlegel en el fragmento 305, no puede considerarse fuera del ingenio y la agudeza: «El humor tiene que ver con el ser y el no-ser, y su esencia propia es la reflexión. De allí su afinidad con la elegía y con todo lo que es trascendental; de allí empero también la soberbia y su propensión a la mística del Witz» (157).

Lichtenberg, sin embargo, establece una curiosa diferencia entre ingenio y agudeza, que nos podría ayudar a comprender el término *Witz* en español, que tan importante resulta en el siglo XVIII:

68

Si la agudeza es un lente de aumento, el ingenio lo es de disminución. ¿Creéis acaso que los descubrimientos sólo se logran con lentes de aumento? Me parece que se han hecho más descubrimientos con lentes de disminución o por lo menos con instrumentos similares del mundo intelectual. Por un telescopio invertido, la Luna se ve como Venus, y con el ojo desnudo, como Venus visto por un telescopio en posición correcta. Con los binoculares de ópera, las Pléyades se verían como nebulosa. Es posible que al mundo, tan hermosamente sembrado de árboles de vegetación, un ser superior como nosotros le parezca enmohecido. A través de un telescopio invertido, el más hermoso cielo estrellado nos ve despoblados (234).

El giro radical que Lichtenberg establece sobre la mirada y sobre el uso de los aparatos podría ser registrado como un verdadero salto paradigmático. Este proceso en el pensamiento es el que ha conducido a las generaciones posteriores a hacer grandes descubrimientos. El mapa genético, por ejemplo, es no más que la

expresión cartográfica de la pregunta que se hace aquí el pensador y científico alemán. Sin embargo, me interesa anotar también que el «telescopio invertido» podría ser comprendido como el mecanismo del *Witz*, pues se trata de un reconocimiento que ocurre gracias a un procedimiento contrario al esperado, sorprendente, novedoso, pero a la vez familiar. El *Witz* podría manifestarse así en un simple juego de palabras, en una hipérbole o una alusión acompañada de un tono específico o de una pausa. Y si nos fijamos con detenimiento, ¿no funcionan las figuras del lenguaje precisamente como un telescopio invertido?

Para Schlegel, el *Witz* requiere un tratamiento todavía más especial, pues es aquello que debería ser pensado en forma escrita, como las leyes.

Es un gran error querer delimitar el *Witz* únicamente a su uso en sociedad. Las mejores ocurrencias producen por su fuerza destructiva, por su contenido infinito y su clásica forma, frecuentemente, una detención desagradable del diálogo» (215).

El ingenio y la agudeza estarían aquí a merced de la lectura y privados de toda contrarréplica. Hay aquí entonces un afán aislador del fragmento y la ambición de conseguir una sentencia perfecta que se impone al silencio de la página silenciándola, asunto que Blanchot ya había advertido en Schlegel.

Para el pensador francés, la exigencia de lo fragmentario expone dos clases de riesgo, la de la frase aislada, aforística, que parece confirmar que no hay nada más en su derredor, y la frase alusiva, que en cambio señala un contexto ausente, que la presenta incompleta (*La escritura del desastre* 114). En otro de sus ensayos, Blanchot ya había reparado en la fuerza de la palabra fragmento, fuerza que sintoniza con lo que proponen Schlegel y Lichtenberg y que intento ceñir —o constelar, quizá debería decir— en una idea sobre el *Witz*:

Habla de fragmento. Es difícil acercarse a esta palabra. *Fragmento* es un sustantivo, pero tiene la fuerza de un verbo, sin embargo, ausente: fractura, fracciones sin restos, la interrupción como habla, cuando la detención de la

intermitencia no detiene el devenir, sino que, al contrario, lo provoca en la ruptura que le pertenece (*El diálogo inconcluso* 481).

Por esto es que me animo a pensar en que los fragmentos encierran las mismas leyes que rigen el *Witz*, y son, en su brevedad, en su desenfadada independencia, respuestas categóricas al vacío que nos atemoriza. El ingenio, la agudeza y el humor son siempre fugas por donde se escapan, sin que pueda dárseles alcance, la libertad, la subversión, muchas veces la ironía y el cinismo, y siempre el pulso reconocible y envidiable de los genios.

La ciudad y otros firmamentos

«¿Acaso no somos nosotros también un universo, que conocemos o deberíamos conocer mejor que el firmamento?» (262), se pregunta Lichtenberg, y eso me recuerda que tantas veces las imágenes del universo celular en el microscopio nos resultan similares a las captadas por aparatos especializados en el espacio sideral. La articulación de los fragmentos, o eso que llamamos constelación o sistema, se ha ido convirtiendo en una capacidad humana cada vez más especializada. Algunos incluso quisieran pasar la vida tratando de acercarse un poco más a la comprensión de las relaciones entre esos pedazos rotos, y quizá unir de alguna otra manera los mismos puntos y dibujar con ellos una nueva imagen reconocible.

Ahora bien, hay en cambio otros, como Balzac, capaces de crear por sí mismos sistemas completos, con sus propios actantes y relaciones de enlace, en un compendio cuya inmensidad sigue sorprendiéndonos. Pero, ¿habría podido Balzac concebir su proyecto literario si no lo hubiera comprendido como un conjunto orgánico? En la empresa del novelista francés vuelve la inquietud de Lichtenberg sobre la posibilidad de una Vía Láctea orgánica. Todo, en ambos sistemas, parece corresponderse de manera vital.

Habría además que considerar que es en la urbe en donde se multiplican e intensifican todos los fenómenos sociales. La red de tensiones que se tejen en la ciudad parece ser muchas veces la fuerza que se dispersa en la creación literaria. Pero ya Lichtenberg

había recomendado la ciudad como fuente de inspiración para la creación y sosiego para el pensamiento. En un pasaje maravilloso que cito a continuación, se puede reconocer ya al *flâneur*, mucho antes de Baudelaire, antes de “El hombre de la multitud” de Allan Poe, y de las consideraciones de Walter Benjamin:

Cartesius dice en una carta que se debe buscar el aislamiento en las grandes ciudades, y al respecto elogia Ámsterdam, donde la carta está fechada. No veo por qué el zumbido de la bolsa de valores no ha de ser tan agradable como el murmullo de un bosque de encinos, sobre todo para un filósofo que no hace negocios y puede deambular entre los vendedores, absortos en sus asuntos, se preocupan tan poco del paseante ocioso como los encinos del poeta (259).

No es esta la única vez en la que Lichtenberg se refiere al espacio urbano, al contrario. Abundan en su escritura afirmaciones sobre las ciudades que retratan con precisión y brevedad el rostro convulso de la urbe: «Roma, Londres, Cartago no son sino nubes relativamente duraderas, que van cambiando de forma y finalmente desaparecen» (232). «Era muy agradable ver cómo cambiaban los rostros de las personas cuando entraban a esa calle en la que se sentían menos observados. Uno orinaba, el otro se sujetaba la calceta, aquel reía para sí mismo, otro más negaba con la cabeza. Las muchachas sonreían y pensaban en la noche anterior, luego se arreglaban para lanzarse a una conquista en la avenida» (94). Wolfgang Kayser señala que incluso a Lichtenberg pertenece la primera narración urbana de la literatura alemana.¹

Así también, en el fragmento 383, Schlegel presenta una relación entre la arquitectura y el *Witz* que resulta precisa para comprender que la arquitectura se impone con fuerza en los nuevos firmamentos a los que se asoma nuestra mirada:

1 «En la calle rueda un postillón tras otro, un carruaje tras otro, un carricoche tras otro; en medio de tal tráfago y del zumbido de miles de lenguas y miles de pies, resuenan los organillos, violines, liras y panderos de los saboyanos ingleses, el doblar de las campanas en las iglesias y las campanillas de los carteros, los gritos en cada esquina de quienes ofrecen sus mercancías al aire libre, frías y calientes». (Aforismos, 24)

Hay un género de Witz, el cual por su pureza, precisión y simetría desearía ser llamado arquitectónico. Si se exterioriza en forma satírica, surgen de allí los verdaderos sarcasmos. Ha de ser sistemáticamente ordenado y, no obstante, no ha de serlo. Por su completitud empero, ha de faltarle aparentemente algo, haberle sido arrancado. Esta cosa barroca podría engendrar, propiamente, pues, el gran estilo en el Witz. (209)

La *incompletud* nostálgica de la totalidad se hace eco en este pasaje. El caos y el orden coexisten y se complementan, de la misma manera en la que lo hacen el fragmento y la totalidad. Todo ello ocurre en el *Witz* y esta es la seña de su importancia, especialmente porque la agudeza y el ingenio son el acercamiento que logra atrapar el movimiento simultáneo que acontece en la urbe, un pulso que dio paso a la novela de Balzac y que se sigue propagando desde entonces con grandes obras de la literatura en la que la ciudad es la protagonista.

72

Sin embargo, en este punto, el proyecto de fragmentación blanchotiano se separa del de los pensadores alemanes, pues no se registra en ningún momento en *La escritura del desastre* anotación alguna sobre el espacio urbano. Sin embargo, esta ausencia podría designar una presencia —y esto no sería extraño en el caso de Blanchot— y quizá podríamos comprender su obra fragmentaria como una evocación del espacio urbano de la posmodernidad, en donde toda restitución con la totalidad parece vedada: «El desastre, ruptura con el astro, ruptura con cualquier forma de totalidad, aunque sin denegar la necesidad dialéctica de un cumplimiento, profecía que no anuncia nada sino el rechazo de lo profético como simple acontecimiento que vendrá [...]» (68).

A manera de conclusión: un patio

El «cielo encauzado» de Borges sugiere aquí la metáfora de la mirada y de la comprensión humanas. Es gracias al declive, a la inclinación del patio, que poseemos el orbe. El caos cósmico se ordena en la edificación más primitiva y fundamental de nuestra civilización: la

casa. Siempre resulta imperioso elegir esa «amistad oscura» —sigue el poema de Borges— «de un zaguán, de una parra y de un aljibe» que son, como el patio, figuras del orden humano, arquitectónico, mobiliario, que hemos conseguido darle al caos. Balzac lo anotaba también en su prefacio a *La comedia humana*: «El animal tiene poco mobiliario, no tiene artes ni ciencias; mientras que el hombre, por una ley que todavía hay que encontrar, tiende a representar sus costumbres, su pensamiento y su vida en todo aquello que adapta a sus necesidades». (41)

Es gracias al recorte del patio, y en él a la capacidad humana de fragmentar el espacio y de articular los fragmentos, que el pensamiento y la memoria son posibles. De no ser por el cielo encauzado, de no ser por nuestra predisposición a encauzarlo, a reconocer puntos más brillantes y reunirlos en figuras, y especialmente a separar estos fragmentos de la totalidad exorbitante que nos aplasta, viviríamos en ese presente «casi intolerable de tan rico y tan nítido» de Funes el memorioso (Borges 784).

Así también, no podríamos olvidar que no es suficiente la atención o la contemplación del firmamento, sino que, tal como hicieron los antiguos, resulta preciso descubrir esa relación secreta de las cosas y establecer asociaciones que respondan a las interrogantes del pasado, así como propiciar que surjan otras preguntas. Como lectores del firmamento, fascinados por el mito y la belleza, conmovidos por la incertidumbre y la pequeñez, quizá consigamos compartir también la inquietud por lo desconocido y no el miedo; quizás entonces lleguemos a creer, como Lichtenberg, que ya que los pensamientos de Newton no nos resultan incomprensibles y nuestra mente responde exaltada a sus ideas, entonces estamos hechos «de la misma materia que ese hombre» (86).

De cualquier manera, leer significa en definitiva indagar, investigar, y como sugiere Benjamin, «ha de exigirse del investigador abandonar una actitud serena, la típica actitud contemplativa, al ponerse enfrente del objeto; tomando así conciencia de la constelación crítica en la cual este preciso fragmento del pasado encuentra justamente a este presente». (71).

A veces basta solo un lector para cambiar para siempre el significado del texto. Allí donde por generaciones, en todas las culturas y zonas de la Tierra, se había leído en los cometas el designio de la muerte, la guerra, la enfermedad o el hambre, y todos los otros

signos del «des-astre», hubo un Edmund Halley, cuya «conciencia de la constelación crítica» le hizo reconocer e inscribir en su presente ese fragmento celeste que hoy lleva su nombre con un sentido completamente distinto al que tenía. Halley leyó en el desastre un fragmento de la historia y del universo, un pedazo reconocible del tiempo y del espacio inconmensurables, y nos dejó un rostro familiar, el cometa Halley, que cruza el cielo cada setenta y seis años recordándonos que ya no tenemos miedo.

Bibliografía

74

- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1977.
- Benn, Gottfried. *El yo moderno y otros ensayos*. Valencia: Pre-textos, 1999.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings*. Cambridge: Beknap Press, 1996-2003.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- Blanchot, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1970.
- . *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1959.
- . *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1987.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Cuarta impresión. Barcelona: Espasa, 2012.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol 1. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.
- Díaz, José Pedro. *Balzac: Novela y sociedad*. Montevideo: Arca, 1974.
- Hill, Leslie. *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing: A change of Epoch*. New York: Continuos, 2012.
- Hugo, Victor. *Cromwell*. Biblioteca Virtual Universal, 2003. Edición en PDF.
- Lichtenberg, Georg Christoph. *Aforismos*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Portales, Gonzalo and Onetto, Breno. *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán*. Fragmentos del Athenaeum. Santiago: Ediciones Intemperie/Palindia, 2005.

María Cristina Monsalve Salazar (Quito, 1983). Licenciada en Comunicación y Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, PUCE, con un estudio sobre la poética de Alejandra Pizarnik. En 2017, concluyó su doctorado en Lengua y Literatura en Español, en la Universidad de Maryland en College Park, Estados Unidos, con una tesis sobre la obra del poeta peruano Martín Adán bajo la dirección de Jorge Aguilar Mora. Actualmente prepara la edición de *La mano desasida*, el inmenso y fragmentario poema de Martín Adán que el Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar de Lima publicará en 2019. Es profesora visitante en Wabash College, Indiana, donde continúa su investigación sobre la literatura latinoamericana del siglo XX en conexión con la escritura experimental y las humanidades digitales.