

Entre manos:

Walter Benjamín y Fernando Pessoa frente a la escritura mecánica

Juan Cristóbal Castro¹

205

I
Quiero reflexionar en estas líneas en torno al uso de la mano en la escritura de dos distinguidos creadores, como lo fueron Walter Benjamin y Fernando Pessoa. Lo propongo como un ejercicio tentativo, preliminar, que puede dar cuenta de una dimensión de la creación moderna no siempre atendida en su justo valor. Hay una ironía curiosa, por decir lo menos, sobre este asunto pues es común que en Occidente la figura autoral borre no sólo la materialidad misma de su propio ejercicio escrito, sino sobre todo el papel de su cuerpo en ese proceso. Se suele hablar de la influencia de otras obras y tradiciones, de la marca del contexto o de la generación a la que se adscribe el escritor, y ahora más reciente de las condiciones discursivas desde donde surge la producción del texto, pero poco se habla del peso que tiene el papel, la pluma y sus procesos de ejecución, muchos de los cuales se realizan bajo rituales muy singulares en cada creador, que pudieran decir mucho sobre su estilo.

Lo relevante es que una de las tensiones más escondidas, y acaso más productivas, de este soslayado trabajo escritural en las producciones del siglo XX fueron las que derivaron del uso de la pluma y la máquina de

¹ Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

escribir. Precisamente ahí me interesa dirigir mi mirada, considerando que las implicaciones de esta relación están apuntando a un acontecimiento fundamental en la historia. Me refiero a los cambios que produjo la modernidad desde la mecanización escrita. Me interesa entrever entonces cómo Fernando Pessoa y Walter Benjamin posicionaron sus modos de escribir, y pensar la escritura, en una era donde se impuso el invento de Christopher Sholes y sus consecuentes protocolos de trabajo intelectual en oficinas, empresas, archivos, escuelas de instrucción, oficios cada vez más profesionales.

206

Pero empecemos antes que nada con una breve digresión. Es cierto que hay distintas formas de poner en escena dentro de la literatura y otros artefactos culturales las manos, órgano por excelencia del trabajo intelectual. Las que penetran por ejemplo por la rendija de una despensa, tal como hace el recuerdo del niño que busca las pasas, la miel o la mermelada de fresa en *Infancia de Berlín* de Walter Benjamin; pero también está las que se buscan en el baile y la diversión “*Porque isso é uma maneira/De dizer o que pensamos*”, tal como describe Fernando Pessoa en unos de sus poemas inéditos titulado “*Dá-me as mãos por brincadeira*” (PESSOA, 1930, p. 8). Su presencia es más que recurrente en la escena literaria moderna. De hecho, podemos hacer toda una antología de descripciones y miradas dentro de la tradición sobre este órgano tan relevante para el escritor en su ejercicio creador. En nuestro caso, y como es de preverse, nos interesan las que trabajan con la escritura, muchas veces en el mismo acto de consumación cuando la “Musa” pareciera estar en sintonía con el cuerpo en una sinergia especial. Hablo de las que siguen los ojos, la gramática y la página en blanco; las que se dejan llevar por rayas, trazos e inscripciones lineales, siguiendo un código alfabético; y las que obedecen a una sintaxis con sujeto, verbo y predicado.

Uno puede hablar de algunas partes del cuerpo más conspicuas y vanidosas ciertamente, que tienen más fama o caché, como los ojos, “espejos del alma”, o la boca, tan icónica y tan mediática, con los labios en forma de beso a la manera como nos enseñaron los *Rolling Stones*. Uno puede hablar de miembros u órganos, algunos de los cuales son sexuales, como los que saltan a la vista en las películas XXX y las revistas

pornográficas. Uno puede mencionar también partes o aparatos reproductores que disecciona el doctor, fragmentos del cuerpo que se ve en las radiografías más avanzadas, o incluso considerar lugares somáticos, pieles y carnosidades que sobresalen entre sombras y disolvencias en videos de publicidad. Uno puede pensar e imaginar cuando sueña en partes inhóspitas, como el ombligo, y, hasta me atrevería a decir, en los dedos meñiques del pie, pero lamentablemente cuando se trata de la manos, de las pobres y sencillas manos, pareciera haber a veces poco atractivo y fascinación en la reproducción visuales del mundo, poco interés y entrega, salvo el que guía las preocupaciones de sociólogos y pensadores sobre el trabajo cuando hablan de “mano de obra”, o la que se advierte en el uso delicado de los pianistas o cirujanos. Claro, hay otro casos, como el que se revela en el oficio de manicuristas, el que se palpa cuando nos ponemos los guantes para evitar una jornada de frío, el que se investiga cuando hay un crimen y debemos seguir las “huellas dactilares”, o el que busca una profecía en las lecturas de las líneas de la vida que hacen brujas profesionales, por no hablar de algunos actos secretos de deseo onanista. Del resto, no hay mucho más que llame la atención. No hay historias fantasiosas, ni amores desdichados, ni aventuras riesgosas de héroes y caballeros, ni apuestas inesperadas, de estas partes de nosotros llamadas “manos”, tan usadas y tan poco valoradas.

Ahora bien, cuando volvemos al concepto de “mano de obra”, encontramos que estas palabras que ahora mismo uso en la página, estos signos con los que leo y hablo, son producto, son manufactura, de su trabajo, y allí evidenciamos, quizás con algo de consternación, que nos debemos a ellas más de lo que creíamos. No bien definía Ludwig Wittgenstein el pensar como un trabajo de “operar con signos” que se materializaba en este órgano corporal (WITTGENSTEIN, 1976, p. 33); de ahí que en otro momento confesara que reflexionaba “con la pluma” y por eso a veces su “cabeza a menudo” no sabía nada de lo que la mano escribía (WITTGENSTEIN, 2007, p. 34)².

² André Leroi-Gourhan en su artículo “Libération de la main” de 1956 sostiene que es clave el uso de la mano, liberada de sus funciones psicomotoras, para la evolución del ser

El término “mano” de hecho viene del latín *manus* y de la raíz indoeuropea “man”. En el lenguaje jurídico romano antes de Justiniano significaba el poder (¿*potestas*?) que tenía el *paterfamilias* sobre su mujer (*cum manu*), pero para muchos esta facultad era al parecer también extensiva a los descendientes y lo que algunos llaman personas *in mancipio*, y esclavos. De ahí que se viera casi de forma análoga con la *patria potestad*; y quizás por esta razón la palabra *mancipium* significa algo más que tutela, es decir, algo que es “tomado de la mano, cogido en su poder”, tal como señala el *Diccionario de frases y aforismos latinos* (CISNEROS, 2003, p. 74). Si las fuentes de la idea de autor residen en la noción de *auctoritas*, es decir, de la autoridad de quien escribe, el dominio sobre el escrito en su dimensión física es dado gracias al uso de esta parte del cuerpo. Giorgio Agamben en “Para una ontología del estilo” explica cómo en los orígenes de la noción de “forma de vida” estaba el concepto de estilo de la escritura manual. Al rastrear el término *maneries*, que ya para la filología moderna se deriva de *manus*, cuenta la escena de un pasaje del *Liber scalae* donde el autor “asiste en un cierto punto a la aparición de una pluma, de la cual ‘emanaba la tinta’” (AGAMBEN, 2017, p. 415). Semejante afirmación puede que explique entonces la fractura que vivió el escritor, quien ejerce como “autor”, la *auctoritas* que poseía sobre lo que deja en el papel a finales del siglo XIX y comienzos del XX cuando su mano empieza a ser intervenida por un aparato tecnológico.

Hablo de una fractura en sus condiciones materiales de escritura que llevó a esta a dar un salto vertiginoso: de valerse de una pluma solitaria, pasó a usar un frío aparato metálico, que no puede sino pensarse como algo estremecedor y revolucionario; una suerte de conmoción silenciada, podemos decir, una especie de estruendo negado o minimizado. Con su estilo característico Martín Heidegger definió este cambio como un acto que “sustrahe del hombre el rango esencial de la mano” y como una forma de destrucción del verbo: “La máquina de escribir arranca la escritura del dominio esencial” de este órgano, es decir, “del dominio de la palabra”, dice (HEIDEGGER, 2005, p. 111). Así, el acto escrito es desterrado de su

humano. De igual modo en los trabajos de Frank R. Wilson y Juhani Pallasmaa se comparte una tesis parecida, desde sus respectivos enfoques.

esencia, pues el lenguaje se degrada al ser mero medio instrumental de información, pervirtiendo la dignidad del “*Handwerk*”. La razón que esgrime el filósofo se vincula a su sistema de pensamiento, donde por cierto esta extensión del brazo tiene un papel destacado como metáfora (el “ser-para-la mano”), ya que para él hay una alianza implícita entre palabra y esta parte del cuerpo en la escritura manuscrita. Ambos de hecho comparten la misma raíz etimológica de “manus”, que se pervierte con la máquina de escribir (HEIDEGGER, 2005, p. 105)³.

Como sabemos, el mismo Friedrich Nietzsche, primer filósofo en usar la tecnología, la ve con precaución y por eso profetiza sus implicaciones. “Nuestras herramientas de escritura trabajan en nuestros pensamientos”, es la famosa frase que emite (Cf. KITTLER, 1990, p. 196). Lo importante es preguntarse, ya desde el caso de Pessoa y Benjamin, cómo se reflexiona y trabaja lo escrito (sea en lo manual o en lo mecánico) cuando se impone su uso .

II

209

Si vemos con cuidado la obra de Fernando Pessoa, a decir de algunas de sus cartas, realizó la “Oda Triunfal” de Alvaro Campos en una máquina Royal 10, fabricada en Lower (Estados Unidos) y en un solo arrebato. También así escribió “Tabaquería” y “Dactylographya”, entre otros más. De hecho, y tal como Cristina Zezou señala, en los últimos años de su vida fue muy relevante la presencia de este artefacto al pensar parte de su misma poética (ZEZOU, 2003, p. 200). Incluso se sabe que por un tiempo trató de inventar un cartucho de máquina de escribir e ideó un teclado que pudiera escribirse en varios idiomas (CARDIELLO, 2013, p. 24). De paso, el estilo del heterónimo Campos está marcado por la rapidez del aparato y en algunas ocasiones lo vincula con una escritura inconsciente. Algo parecido vemos en un ejemplo del *Libro del desasosiego* cuando Bernardo Soares la usa como símil para describir cierto estado en entumecimiento propio de la monotonía moderna: “como si no fuese más que la máquina de escribir que llevo conmigo, portátil de mi mismo abierto” (PESSOA, 2014, p. 252).

³ Sobre las reflexiones de Heidegger es bueno considerar los trabajos de Jacques Derrida y los de Friedrich Kittler.

A diferencia de otros escritores resistentes a su uso, nuestro poeta portugués trabajaba indistintamente con ella y sin ella. La mano fluctuaba así, como sus personalidades literarias, entre uno y otro medio. Lo interesante es que, sin caer en cierta fetichización de la escritura manual, tal como veremos en gran parte de los creadores y pensadores de comienzos del siglo XX, no deja de poner en evidencia su valor. Por eso el semi-heterónimo Alberto Caeiro la usaba en la oficina y Alvaro de Campos reflexionaba en torno a su acercamiento a la realidad de forma táctil y no óptica, porque al parecer permitía una percepción más unitaria y orgánica⁴. La reflexión sobre la máquina se enmarca dentro de las miradas de sus creaciones autorales, de sus experimentos de personalidades inventadas, de modo que pudiera albergar una relación entre esa heterogeneidad y el uso de los instrumentos escritos. Pensemos simplemente en el marco que ha podido generar eso que Martin Lyons describió como la despersonalización del texto, que consistió por un lado en la producción de escritos “burocráticos impersonales, al punto que la mecanógrafa quedó relegada a tareas monótonas”, y, por otro, en la “distancia nueva e inquietante entre el escritor y su composición” (LYONS, 2018, p. 248). El mismo Friedrich Kittler va un poco más allá y muestra cómo con el instrumento entra en crisis la figura autoral misma que se ha definido desde el modelo escolar propuesto en la era de Goethe y el romanticismo, al perder la marca que distingue su estilo y la forma singular de su firma desde este anonimato (KITTLER, 1999, p. 226-227).

La escritura a mano se dio en Pessoa bajo el lápiz, que usaba en las múltiples libretas que tenía en sus bolsillos y la pluma (*pena* o *caneta*) que bebía de tinta y que usó para escribir muchos de sus libros, sin obviar también la utilización que le dio en su trabajo como traductor comercial en varias oficinas de Baxia⁵; quizás por esto mismo, tal como sucede en varios pasajes del *Libro del desasosiego*, no cayó en la tentación de adjudicarle un valor aurático a la escritura a mano, porque también era un oficio regular y

⁴ Para él, el mundo “considerado con la vista es de una esencial diversidad”, mientras que si es considerado “con el tacto” pierde su pluralidad. (PESSOA, 2016, p. 802)

⁵ João Rui de Souza señala que fue un medio fundamental en su vida y la usó tanto para su ejercicio profesional como para su escritura literaria (SOUZA, 2010, p. 170). Es decir, trabajó por igual la prosa imparcial de informes de trabajo, las traducciones laborales y personales y su propia poesía.

automático, propio de la modernidad en la que vivía⁶. Lo que sí podría resultar fascinante para comparar con el pensador alemán, es el hecho de que en muchos de los horóscopos que realizó usó la misma pluma; en ellos trabajaba al margen de la dimensión alfabética de la escritura, cercano no sólo a la práctica del dibujo sino a las artes esotéricas. También está su afición por la grafología, tal como da testimonio algunos apuntes en sus diarios de 1907 y 1909⁷; por otro lado, en una misiva a su tía el 24 de junio de 1916 cuenta un episodio como médium en el que presencia cómo su escritura manual seguía el lenguaje de números y garabatos que cumplen funciones esotéricas y cabalísticas, lo que evidencia que era una práctica común en él (PESSOA, 1986, p. 127). Sabemos que la imagen de esta parte del cuerpo aparece de varias formas en su obra; poemas como “A mão posta sobre a mesa” y “Eu quisera poder abrir a mão” (de la firma del autor Fernando Pessoa), o “A nada imploram tuas mãos já coisas” y “Não tenhas nada nas mãos” (de su heterónimo Ricardo Reis), la muestran como metáfora corporal que buscan un contacto directo con la realidad. Sin embargo, no deja de ser revelador cómo en ciertas ocasiones muy puntuales insiste en dotarle poderes mágicos: en el texto datado el 14 de marzo de 1917 habla de una “Subita mão de algum phantasma occulto” que sacude al sujeto lírico, pues siente que su vida está presa de repente “por uma corda de Inconsciente”, dándole la sensación que le guía cual títere “qualquer mão nocturna” (PESSOA, 1942, p. 81).

Es curioso también presenciar otra forma de despersonalización ya no a través de la figuración de un sujeto, tan propio de sus heterónimos y seudónimos, sino a través de los objetos mismos y sus acciones. Cuando en el *Libro del Desasosiego* el narrador se imagina, llevado por una meditación que lo desdobra en varios, ser una página en blanco, dice: “clara ante mí la página escrita durmientemente, y las letras de mi pluma son un mapa

⁶ No hay que obviar las condiciones laborales en donde trabajaba con la máquina, muy propio del capitalismo fordista y taylorista: “veo las secciones de las fábricas, las máquinas, a los obreros, las costureras, mis ojos vueltos hacia dentro penetran en las oficinas, veo que los gerentes intentan estar tranquilos; sigo, en los libros, la contabilidad de todo”, dice en el *Libro del desasosiego*. (PESSOA, 2014, p. 389)

⁷ Según señala Jerónimo Pizarro en el libro *Escritos sobre Génio e Loucura* (2006) hay en sus diarios un texto que llama “Notes of the Nose” que son un compendio de las ciencias que Pessoa llamaba “microsofía” donde hay reflexiones sobre la grafología. (PIZARRO, 2010, p. 16)

absurdo de señales mágicas” (PESSOA, 2014, p. 324). Y así, se transmuta en lo que mira: “Y me asiento como la pluma, y trazo la portada reclinándome sin nexo, distante, intermedio y rendido, final como un naufrago que se ahoga frente a islas maravillosas” (PESSOA, 2014, p. 325). Más adelante, prosigue en sus reflexiones sobre la desrealización autoral y, al hablar de la escritura como una acción realizada por uno de los tantos “yo” que tenemos, destaca las manos como el contacto con otro “yo” que encarna su cuerpo físico. “Cada uno de nosotros es varios, es muchos, es una prolijidad de sí mismos”, nos dice, y por eso cuando escribe confiesa que en esa multiplicidad es “el que está viendo el viento afuera, invisible desde aquí” y el “que está pensando todo esto”. Es así “el que siente el cuerpo contento y las manos vagamente frías” (PESSOA, 2014, p. 435). En otro momento, afirma con contundencia: “Soy, en gran medida, la misma prosa que escribo” (PESSOA, 2014, p. 345).

212

Despersonalización, desarreglo y entrega inconsciente: para Pessoa tanto la escritura a mano como la escritura a máquina promueven la posibilidad de un automatismo inconsciente que desarma la configuración autoral. “Escribo como quien duerme, y toda mi vida es un recibo sin firmas”, insiste Soares en *El libro del desasosiego* (PESSOA, 2014, p. 384). Nuestro autor, como sabemos, escribió algunos de sus poemas en máquina y con rapidez, tal como evidencia en la carta a Adolfo Casais Monteiro en la que habla del origen de sus heterónimos del 13 de Enero de 1935 y en el que cuenta que he referido antes cómo de pronto, desde el instrumento, surgió el poema “Oda Triunfal” y la voz y el estilo de Álvaro de Campos (PESSOA, 1986, p. 199). De hecho en sus intercambios epistolares con João Gaspar Simões habla de la misma como aparato que sigue sin parar y que promueve “*un pensamento decorrente*” (PESSOA, 1982, p. 71). En el mismo encuentro epistolar con Casais Monteiro le dice sobre el medio que es una forma de hablar sin mucho trabajo, aunque por otro lado encarna las condiciones de ruido de la ciudad moderna, tal como releva en el poema “Dactilográfica”. Por otra parte, la práctica escrita directa en Soares igual comparte otra forma de automatismo cuando vemos que asevera sobre la escritura a mano: “Estas páginas son los garabatos de mi inconsciencia intelectual de mí mismo” (PESSOA, 2014, p. 323).

En suma, para Pessoa el manuscrito y la página mecanografiada pueden ser medios de rutina mecánica, o de evasión, frutos o bien del hastío modernos o del automatismo y su velocidad. Permiten, desde esa ambivalencia, vías de estímulo para promover formas de despersonalización creativa y escritura inconsciente.

III

Walter Benjamin, por su parte, también compartió su afán por la escritura a mano y privilegió más el uso de la pluma (primero de ave y después fuente); de hecho la defendió en el extracto “Trece tesis” de su *Calle de Dirección única*. Se sabe que tenía un trazado más pequeño que el que tenía el poeta portugués (que ya era por cierto diminuto); y quería incluso reducirlo aún más con el deseo de tener espacio en sus cuadernos de notas, tal como le expresó a su amigo el pintor Jean Selz⁸. También se sabe que trató de escribir con las dos manos: primero, a los 14 años cuando intentó aprender a usar la mano izquierda; y luego, a los 37 años, cuando en la Biblioteca Nacional de París hizo lo mismo, según le cuenta en una carta a Gretel Karplus⁹.

213

Ahora bien, lo interesante es que en sus experiencias y reflexiones la mano, al igual que Pessoa, queda liberada de la escritura alfabética y se acerca a otras modalidades, como el dibujo. De hecho, llega a pensar en un vínculo con el macrocosmos, en esa “facultad mimética” que tiene el hombre y que a lo mejor ha perdido o cambiado en la era moderna¹⁰. Es de notar la importancia que tuvo la lectura de los trabajos Ludwig Klages, como los de Anja y Georges Mendelsohn, para rescatar la dimensión onomatopéyica de la escritura que no sólo se develaba para Benjamin en la

⁸ Así recuerda su compañero: “esta escritura tan pequeña que nunca pudo encontrar un bolígrafo lo suficientemente fino para plasmarla, lo que le obligó a escribir con la punta del bolígrafo al revés sobre el papel”. En la versión original se dice: “cette écriture si minuscule qu’il ne trouvait jamais une plume assez fine pour la tracer, ce qui l’obligeait à écrire en posant le bec de la plume à l’envers sur le papier”. (SELZ, 1954, p. 19)

⁹ Para Rainer Nägele en el texto “*Trembling Contours: Kierkegaard-Benjamin-Brecht*”, editado por Andrew Benjamin en *Walter Benjamin and History*, esto tiene implicaciones mayores, pues se vincula con un cambio en su estilo de escribir, y, por otro lado, en un cambio general de sus concepciones donde lo literal (mano derecha) y lo figurativo (mano izquierda), lo espiritual y lo material, se unen (NAGELE, 2005, p. 106).

¹⁰ Hablo del texto “Sobre la facultad mimética” y su reelaboración posterior en el mismo año de 1933 llamada “Doctrina de la semejanza”.

voz, sino en los trazos escritos, en la manera de ejecutarlos. A Jean Selz le propuso una “teoría curiosa según la cual todas las palabras, independientemente de la lengua donde hayan sido escritas, se parecen en el grafismo de su escritura a lo que designan” (SELZ, 1954, p. 15)¹¹. Evidencia con ello cierta tendencia mimográfica, tal como la definió Gerard Genette en *Mimologiques: voyages en Cratylie* (1976), pero que no pasa ni por la fetichización de la escritura ortográfica, y menos aún por la mistificación de la dimensión formal de la palabra en lo que dio en llamar “teoría mística del lenguaje” en “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” (BENJAMIN, 1991, p. 68). Por el contrario, parte de las preocupaciones que tuvo durante ese viaje residió en pensar las posibilidad de establecer de nuevo vínculos entre los objetos del universo, perdidos por el orden convencional del signo, si seguimos este trabajo¹². Así lo describe Esther Leslie:

214

Para Benjamin, la grafología, las marcas en la superficie de la articulación, el plano de la escritura, podía literalmente revelar un significado más profundo. Postuló que cualquier ápice de escritura, unas cuantas palabras escritas a mano, podrían ser lo que él llamaba una entrada gratis al ‘gran teatro del mundo’, ya que era un microcosmos de la ‘naturaleza entera y la existencia de la humanidad’. Cada pequeño trozo de garabato sin sentido era una puerta hacia un inconsciente mucho más grande que el individuo”. (LESLIE, 2015, p. 116-117)

Vicente Valero, autor del prólogo de la edición *Cartas en Ibiza* y del libro *Experiencia y pobreza: Walter Benjamin en Ibiza*, nos arroja una información interesante sobre uno de los compañeros de excursión de Benjamin durante su estadía en España. Al parecer los apuntes de las historias orales en Ibiza de Hans Jakob Noeggerath, quien estaba en ese momento haciendo una tesis para la Universidad de Berlín en Idiomas Romances, eran “taquigráficos”. Como sabemos, en esta práctica se

¹¹ Jean Selz dice en el idioma original: “*Il m’exposa un jour une curieuse théorie selon laquelle tous les mots, quelle que soit la langue dans laquelle ils sont écrits, ressembleraient, dans le graphisme de leur écriture, à ce qu’ils désignent*”. (SELZ, 1945, p. 17)

¹² Benjamin, según Esther Leslie, escribió un texto llamado “Grafología antigua y nueva” para “una revista radial”. Allí delinea tres tendencias: la de Klages, influenciada por Stefan George en donde se ve la escritura como reflejo del carácter, 2) la de Robert Saudek, que propone una aproximación fisiológica y psicofísica, y 3) la freudiana de Pulver y Mendelsohn que les interesan los elementos gráficos inconscientes (Cf. LESLIE, 1945, p. 144).

automatiza por un lado la experiencia del trabajo de la mano escrita, pero por otro lado se liberaba del poder gramatical y sintáctico; Benjamin mismo se valió de esta escritura para registrar las historias de los pobladores de ahí; no por casualidad el tiempo que estuvo en ese lugar se conecta con la idea de narración y al mismo tiempo escribe él mismo relatos. Ahí es donde también desarrolla los textos que reflexionan sobre este tema, como “Experiencia y pobreza”, “El narrador”, y sobre todo “Sobre la facultad mimética”, que repiensa luego como “Doctrina de lo similar”. De hecho, en estos últimos textos desarrolla el argumento de una especie de capacidad para encontrar correspondencias con el cosmos, perdidas por el orden gramatical y alfabético¹³. Ahí nos dice que la “grafología ha enseñado a descubrir en las escrituras imágenes que en ellas esconde el inconsciente de quien escribe” (BENJAMIN, 2017, p. 215)¹⁴. Dicho de otro modo, es posible ver en este trazo escrito por la mano conexiones con el mundo subconsciente a través de las figuras que genera. Con esta escritura recobramos ciertos elementos propios de “tiempos remontísimos” que hacía explícito su vínculo plástico, concreto, con los objetos a los que aludía, y por eso para él en la modernidad el signo convencional del modelo alfabético se ha convertido “en un archivo de semejanzas no sensibles, de correspondencias inmateriales” (BENJAMIN, 2017, p. 216). Divisa así, como he dicho antes, una relación entre este tipo de escritura gráfica “con el objeto significado”¹⁵.

Es indudable que el imaginario de la escritura a mano atraviesa muchas de sus obsesiones, si revisamos otros de sus textos. Hay un cuento póstumo muy curioso que, bajo el seudónimo Detlef Holz, Benjamin pretendió escribir para el periódico *Frankfurter Zeitung* en 1935. Se llama

¹³ Y, podríamos decir, por el uso estandarizado de la misma mano dado en la máquina de escribir, desde sus protocolos institucionalizados en oficinas públicas y privadas.

¹⁴ Como certifica Esther Leslie, en el ensayo corto “Destino y carácter” Benjamin considera la lectura de las líneas de la mano como una forma de “predicción del futuro y del temperamento” (Cf. LESLIE, 1945, p. 57). En otro momento, asevera: “La escritura a mano no sólo presentaba una forma de analizar el carácter del escritor, sino también la posibilidad de acceder a algo que apenas había sido considerado, o no considerado para nada. Había elementos inconscientes, inarticulados, capturados en las características de la letra, cosas anteriores al lenguaje, tal vez extrañas a la expresión”. (Cf. LESLIE, 1945, p. 117)

¹⁵ En “Doctrina de lo similar” Benjamin ve como ejemplos de “similitud sin sentido” la “onomatopeya” y la “grafología”. Esta última, al proporcionar en sus garabatos imágenes que remiten a otras cosas, revelan elementos inconscientes del escritor en su dimensión individual pero también en su dimensión cósmica. (Cf. LESLIE, 2015, p. 176)

“La mano feliz” y cuenta, entre otras cosas, el episodio de cómo el novelista Fritjof al perder su estilográfica, tiene una increíble racha de suerte en el juego de cartas. Como en el castellano, la palabra “mano” (*Hand*) en alemán se refiere al número de cartas de una jugada y por supuesto al órgano físico. El relato juega con esas dimensiones, cosa que evidencia el poder intuitivo y azaroso, de la buena suerte (fuera de la lógica racional y automática) que le adjudica Benjamin a quien empuña la pluma¹⁶. Uno de los personajes que cuenta la historia asegura que “en el peligro nuestro cuerpo se entiende con las cosas al margen de lo que hace la cabeza” (BENJAMIN, 2010, p. 204).

Frente a estas representaciones de la labor manual se contraponen cierta incomodidad que revela la máquina de escribir, tal como se ve en varias de sus cartas personales. En una correspondencia a Gershom Scholem en febrero de 1932 sostiene haber aprendido a reservar su escritura manual para temas importantes, mientras balbucea las otras cosas que vienen de la radio y la prensa en la máquina (Cf. EILAND, 2014, p. 368). El privilegio pareciera ser más que claro. También a su amigo Siegfried Kracauer le niega aceptar la sugerencia para comprar dicho aparato y para ello le cuenta una historia que no deja de tener elementos muy propios del fetichismo del coleccionista. Le relata cómo perdió su pluma fuente, que tilda de “tirana”, y su búsqueda de un reemplazo en una tienda en París. Ahí encuentra una “criatura encantadora” que llenará todos sus sueños y con la cual desarrollará una productividad, imposible de llevar a cabo durante el “reinado” de la obsoleta pluma (Cf. EILAND, 2014, p. 421). La pérdida es reveladora a este respecto, pues muestra la fascinación que siente por sus utensilios, algo tan propio de su afición coleccionista. En otra carta desde Francia le sucede lo mismo, calificándolo como parte de un complot o rebelión de los objetos¹⁷. Por lo visto esta forma de falta le generaba mucha ansiedad, pero también le abría espacio para internarse en el mundo del azar, de lo improbable e inesperado.

216

¹⁶ El título del original es “*Die glückliche Hand. Eine Unterhaltung über dem Spiel*”. Puede ser traducido como la “mano feliz” o mejor: “la mano de la suerte”.

¹⁷ Se dice en la traducción al inglés: “*an insurrection of the objects that surround me [...] since I live on the seventh floor, it began with the elevator’s going on strike, followed by a mass migration of the few belongings I care about, culminating in the disappearance of a very beautiful fountain pen that I consider irreplaceable. This was cause for considerable distress*”. (EILAND, 2014, p. 507)

En *Calle de Dirección Única* aparece tanto la escritura a máquina como la escritura a mano bajo cierto conflicto. La primera vista todavía como un instrumento incompleto, pensada en la verdadera aspiración que debe realizar para superar la escritura caligráfica. “La máquina de escribir convertirá la mano del literato en algo extraño al portaplumas sólo cuando la precisión de las formas tipográficas intervenga directamente en la concepción de sus libros”, dice (BENJAMIN, 1998, p. 40). Hay así un telos para superar un invento sobre otro y pide además una precisión de las “formas tipográficas” que pareciera entrever el computador. “Probablemente se necesiten entonces sistemas nuevos con caracteres tipográficos más variables”, piensa, cosa que podría así sustituir “la escritura a mano por la inervación de los dedos que dan órdenes” (BENJAMIN, 1998, p. 40). Defiende, por otro lado, los instrumentos de la escritura manual (papeles, plumas y tintas) con los cuales se aferra “pedantemente” (BENJAMIN, 1998, p. 42). Una afición que no implica necesariamente un vínculo natural con la escritura; su uso busca, por el contrario, desarrollar una férrea disciplina en el hábito intelectual: “Que tu pluma sea reacia a la inspiración; así la atraerá hacia ella con la fuerza del imán”, aconseja. “Cuanto más cautela pongas al anotar una ocurrencia, más madura y plenamente se te entregará”, advierte, destacando además la precisión: “La palabra conquista al pensamiento, pero la escritura lo domina” (BENJAMIN, 1998, p. 42).

De igual modo, es claro que bajo estas condiciones trate de repensar el ejercicio de la escritura a mano, no sólo fetichizando su labor y sus instrumentos, sino queriendo ir más allá. La tesis de Esther Leslie en “*Walter Benjamin: traces of Craft*” y en su biografía sobre el autor es reveladora sobre este punto, pues efectivamente da cuenta de un vínculo más sostenido con esta parte del cuerpo. Según ella, el texto “El narrador” trata de ver el conocimiento de la experiencia como “un conocimiento cercano y práctico de aquello que está a la mano”. Además afirma que las “palabras ‘táctil’, ‘tácticas’ y lo ‘táctico’ son recurrentes en los bocetos de la experiencia en Benjamin”; términos que por lo visto entraron al alemán “a través del latín *tangere*, tocar”. De hecho, sostiene que para el crítico “tocar el mundo es conocer el mundo” (LESLIE, 2015, p. 219). La relación adquiere hasta una dimensión metafórica: “las huellas del narrador se

aferran a una historia como las huellas dactilares del alfarero se aferran a la vasija de greda”. Propone además que la “avenencia del alma, el ojo y la mano es intrínseca para el artesano y el narrador que gesticula” (Cf. LESLIE, 2015, p. 219)

Según Leslie los temas de este poderoso texto de Benjamin seguían “con fluidez” a los de “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, por más que parecieran ser opuestos en temática y hasta en concepción; el mismo autor vio una conexión al decirle a su amigo Theodor Adorno que ambos trataban sobre “la decadencia del aura” (Cf. LESLIE, 2015, p. 221). Como sabemos, para el pensador alemán la narración no es un trabajo de la voz, de la mera oralidad, tal como muchos han querido pensar. Por el contrario, “en la narración genuina lo que se expresa se apoya en cientos de formas por los trabajos gestuales realizados con la mano” (Cf. LESLIE, 2015, p. 221). Así, en la era moderna esta capacidad de contar historias como trabajo del cuerpo, y sobre todo de este órgano, se disipa: “la experiencia inteligible, matizada, se ha perdido debido al fin de las actividades de tejido e hilado que se llevaban a cabo mientras se escuchaban historias” (Cf. LESLIE, 2015, p. 220). Se olvida efectivamente su circuito de transmisión que relacionaba labor y narración en los usos manuales.

218

En el otro acercamiento sobre la “reproductibilidad técnica” la mano que dibuja es suplantada por la xilografía, la litografía y luego por la cámara del cine y la fotografía. “El tiempo de la máquina, no el de la mano, pasó a determinar la producción”, nos recuerda Esther Leslie (Cf. LESLIE, 2015, p. 222). Ahí describe también, y sin ningún juicio de valor, cómo con la fotografía estas extremidades del cuerpo se deslastran “en el proceso de reproducción de imágenes” de las tareas del arte gráfico, pues el ojo en el aparato “capta más rápido de lo que dibuja la mano” (BENJAMIN, 2015, p. 28). Además el inconsciente óptico que permite la fotografía y el cine corporizan la percepción al punto de tomar algunas funciones manuales, como las del mismo tacto.

Ahora bien, aquí hay que hacer una salvedad, pues si bien Benjamin pareciera mostrar cierta nostalgia por la labor artesanal del cuerpo, no deja de ser verdad que, al analizar las tecnologías de reproducción, la dimensión táctil de la percepción se transforma, abriendo una posibilidad de

intervención política y de experiencia para un nuevo sujeto, que el autor ve tanto en la masa como en el “nuevo bárbaro”. Esta visión frente a los cambios técnicos, que se opone al desdén y aversión con el que Benjamin ha tratado la máquina de escribir, quizás tenga que ver con el hecho de que esta tecnología, si bien se inserta dentro de algunas de las condiciones que describe de los nuevos medios de producción, sigue estando vinculada al trabajo de un sujeto individual, manteniendo algunas formas propias de la literatura moderna de corte burgués.

En cualquier caso, pareciera haber un doble movimiento en el análisis benjaminiano. Al mismo tiempo que entiende cómo el ejercicio manual es sustituido por las nuevas tecnologías, se detiene en destacar sus usos en el arte perdido de la narración. El utopista y el melancólico conviven en su mirada crítica. Por eso la grafología, arte que él mismo practicó, es tan valiosa. Este tipo de escritura sale de la construcción gramatical y alfabética, y abre la posibilidad de mostrar el pulso, el trazado, en función de lo que provoque rayar, liberando la escritura de la expresión verbal y su logo-centrismo, dejando fluir el inconsciente; no hay que olvidar en este sentido que al mismo Klages le interesa también el sueño. Se trata de un proceso muy distinto al automatismo que genera la máquina de escribir, mediado por movimientos preestablecidos por el orden mismo de lo mecánico, por más que exprese ciertos hiatos en sus discontinuidades, en sus irregularidades y accidentes repentinos.

En una de la interpretaciones del Génesis se habla de cómo Dios le indica a los seres humanos lo que debían nombrar. Indicar es poner en acto un “indicio”, que viene del latín *indicium* y significa revelación, anuncio, y del verbo *indicare* que, entre sus diferentes acepciones, tiene precisamente como explica el *Breve Diccionario de la lengua castellana* la función de señalar con el dedo índice (COROMINAS, 1987, p. 335); de hecho, es posible que en sus orígenes indoeuropeos haya referido a este órgano del brazo. En “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” Benjamin vincula esta acción más con el lenguaje referencial o burgués; con la caída, podríamos especular, esa señalización pasaría ahora por la mano de los humanos y el trazo del lenguaje alfabético o semiótico, y quizás (podríamos decir también) por cierto uso instrumentalizado de la máquina

de escribir. No lo dice abiertamente el autor, pero no es difícil suponerlo. De ahí que en “Sobre la facultad mimética” hablase de leer lo que “nunca había sido escrito” como una forma más vieja de interpretación (BENJAMIN, 2007, p. 216). Una manera de lectura, huelga decir, que se dio “antes de cualquier lengua” y antes de que el medio de la escritura asumiera otro modo de establecer semejanzas, que ya no son sensoriales pues se fundan en la “conexión entre lo escrito y lo que quería decirse, así como entre lo dicho y lo que se ha escrito” (BENJAMIN, 2007, p. 215).

IV

Para finalizar entonces es bueno tener en cuenta el motivo que animó este breve recorrido. Revisar la obra de dos escritores representativos de la modernidad, tal como fueron Walter Benjamin y Fernando Pessoa, no es casual porque ambos se dedicaron a reflexionar con especial lucidez y apremio sobre los tiempos que les tocó vivir. Por otro lado, es bueno decir que, detrás de su itinerario de ensayos y ficciones, de sus trabajos de literatura y de sus diversas intervenciones críticas, hay otra historia subrepticia que se enmarcan en las condiciones de posibilidad material y técnica del tiempo industrial que vivieron los dos, donde un nuevo régimen de la mano escrita, un nuevo horizonte de ejercicio corporal y creador puede tener un rol significativo. Tratar de entender sus respectivas posiciones frente a ello puede revelarnos quizás regiones de sus búsquedas que nos siguen pareciendo todavía oscuras, inexploradas.

Como hemos visto, estas condiciones en la dimensión escrita y corporal no han sido valoradas con el interés que ameritan. Sabemos además de la incomodidad que ha habido a la hora de representar esta extensión del brazo. Si bien la literatura está llena de pasajes que la muestran, pareciera privilegiarse todavía otros órganos. Claro, hay desde luego insignes excepciones. Una de ellas, que recuerdo ahora, es la que ofrece el cortometraje de Harun Farocki, *Ausdruck der Hände* de 1997. Sin ánimo de desviarme, sólo diré que en este trabajo de archivo con distintas películas, presenciamos cambios del instrumento dentro de las nuevas realidades laborales del siglo XX. Vemos allí una suerte de fenomenología de la mano que pone en escena, además de su representación medial, su uso

instrumental. El director, bajo un juego de formatos, va reflexionando sobre sus lugares en esta mirada cinematográfica, algunos de los cuales evidencian sus procesos cada vez más especializados. Todo ello nos recuerda un poco las reflexiones de Richard Sennett en *The Craftsman* cuando trata de definir la modernidad en el orden del trabajo como la separación entre la cabeza y la mano misma. Tim Ingold en su estudio *Líneas: una breve historia* traduce este cambio de otra manera, pero sin dejar de comulgar con algunos presupuestos: “Con la mecanografía y la imprenta se rompe el íntimo lazo entre el gesto manual y la inscripción”. Y así, explica: “El autor transmite sus sentimientos a través de la elección de palabras, no mediante la expresividad de sus líneas” (INGOLD, 2015, p. 19). Sin embargo, en términos generales, podríamos asumir que todavía sigue siendo un órgano poco explorado en la imaginación mediática y literaria.

221

Al volver a nuestros autores, vemos diferentes actitudes frente a la escritura mecanizada y a estas condiciones de su uso que muestra Farocki. Si bien Pessoa evidencia un trabajo fluido, sin resquemores, entre la escritura manual y la escritura a máquina, Benjamin pareciera tener sus reservas e incomodidades. De igual modo, se podría decir sin ánimo de extremar las diferencias, que esto es inversamente proporcional a la manera como tematizaron dichas actividades, pues pareciera haber mayor preocupación en el escritor alemán por pensar y fetichizar la escritura manual, mientras que en el autor portugués pareciera haber una apertura mayor con la máquina de escribir, sobre todo desde sus posibilidades creativas.

Ambos, sin embargo, muestran afinidades al desarrollar prácticas con la escritura manual que la liberan del signo convencional, del medio alfabético y la acercan a conexiones inconscientes, mediúmnicas, cósmicas; pero, vale indicar, todavía quedan algunos matices: si Pessoa no descarta el automatismo que genera el invento tecnológico y las apuestas productivas de impersonalización, Benjamin por el contrario se concentra en los usos de la grafología como una liberación del mismo aparato. Con ello desjerarquizan un poco las relaciones entre trabajo manual e intelectual, y desde esta especie de des-conexión buscan otras posibilidades de expresión.

Por supuesto que falta muchos otros puntos por comparar y

reflexionar sobre esta materia. Queda todavía pensar el lugar de los dedos en estos autores, pues mientras la escritura a pluma los fija en una sola dirección y movimiento, con el instrumento sucede más bien lo contrario: estos se autonomizan y se pluralizan, desprendiéndose del cuerpo, por más que sigan lineamientos mecánicos, operacionales. Recordemos la famosa señalización indicial de Dios al mostrarle a Adán el mundo para que lo nombre, ¿no habría una posibilidad con la máquina de cuestionar cierto estatuto metafísico de la manera cómo hemos ido pensado la escritura y el cuerpo? Sin duda entramos en un terreno complejo a la hora de trabajar a Pessoa y Benjamin. Por el momento basta con dar cuenta de cómo se situaron frente a cierta mecanización, que libera y niega al mismo tiempo el proceso de escritura. Lo que sí es cierto es que en las nuevas condiciones técnicas de la modernización, para ellos dos las manos se dispersan y se retraen. Encarnan un prisma de posibilidades para generar otras conexiones con el cuerpo y el mundo, más allá de la estandarización mecánica, caligráfica o alfabética.

REFERENCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. "Para una ontología del estilo". In: _____. *El uso de los cuerpos*. Trad. Rodrigo Molina-Zavalía. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017, p. 401-417.
- AUSDRUCK DER HÄNDE. Dirección de Harun Farocki, Alemania: WDR, 1997. 30mm, son., color.
- BENJAMIN, Walter. *Infancia en Berlín*. Trad. José Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores, 2011.
- _____. *Calle de Dirección Única*. Trad. Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar. Madrid: Alfaguara, 1998.
- _____. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos". In: _____. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Trad. Roberto Blatt. Buenos Aires: Taurus, 1991.
- _____. "Sobre la facultad mimética". In: _____. *Obras: Libro II*. Trad. J.N.Pérez. Madrid: Abada, 2007, p. 213-216.
- _____. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Trad. Luis Miguel Isava. Caracas: Estilete, 2015.
- _____. "El narrador". In: _____. *Obras: Libro II*. Trad. J.N.Pérez. Madrid: Abada, 2007, p. 219-225.
- _____. "Experiencia y pobreza". In: _____. *Obras: Libro II*. Trad. J.N.Pérez. Madrid: Abada, 2007, p. 216-219.
- _____. "La mano feliz". In: _____. *Obras: Libro IV*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2010, p. 200-205.
- CARDIELLO, António y Jerónimo Pizarro. *Os Objectos de Fernando Pessoa*. Lisboa: Dom Quixote, 2013.
- CISNEROS FARÍAS, Germán. *Diccionario de frases y aforismos latinos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- COROMINAS, Joan. *Breve Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos, 1987.
- EILAND, Howard y Michael W. Jennings. *Walter Benjamin: A Critical Life*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014.
- HEIDEGGER, Martin. *Parménides*. Trad. Carlos Másmela. Madrid: Akal, 2005.
- INGOLD, Tim. *Líneas: una breve historia*. Barcelona: Gedisa, 2015.
- PESSOA, Fernando. *El libro del desasosiego*. Valencia: Pre-texto, 2014.

_____. “Carta à tia Anica”. In: _____. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Fernando Pessoa. Introdução, organização e notas de António Quadros. Mem Martins: Publ. Europa-América, 1986, p. 127.

_____. “Dá-me as mãos por brincadeira”. In: _____. *Pessoa Inédito*. Fernando Pessoa. Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 8.

_____. “Notas para el recuerdo de mi maestro Caeiro”. In: _____. *Álvaro de Campos: Obra completa*. Trad. Eloisa Álvarez. Valencia: Editorial Pre-texto, 2016, p. 791-829.

_____. “Súbita mão de algum fantasma oculto”. In: _____. *Poesias*. Fernando Pessoa. Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor. Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995), p.81.

_____. *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. Introdução, apêndice e notas do destinatário. Lisboa: Europa-América, 1957 (2.ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982), p. 71.

_____. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Fernando Pessoa. Introdução, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publ. Europa-América, 1986, p. 199.

PIZARRO, Jerónimo. “Introducción”. In: _____. *Escritos sobre Génio y Loucura*. Lisboa: Casa Da Moeda, 2006.

LESLIE, Esther. *Walter Benjamin: la vida posible*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2015.

_____. *Walter Benjamin: Overpowering conformism*. London: Pluto Press, 2000.

_____. “Walter Benjamin: traces of Craft”. *Journal of Design History*. January 1998.

LYONS, Martyn. “QWERTYUIOP: La influencia de la máquina de escribir sobre las prácticas de escritura”. In: _____. *Un mundo de escrituras. Aportes a la historia de la cultura escrita*. Buenos Aires: Ampersand, 2018, p. 247-272.

NÄGELE, Rainer. “Trembling Contours:Kierkegaard-Benjamin-Brecht”. In: BENJAMIN, Andrew (Org.). *Walter Benjamin and History*. New York: Continuum, 2005, p. 102-117.

SELZ, Jean. “Walter Benjamin a Ibiza”. *Les Lettres nouvelles*, 2 année, Janvier 1954, N 11, p. 14-27.

SENNETT, Richard. *The Craftsman*. London: Penguin, 2008.

SCHOLEM, Gershom. *The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem 1932-1940*. Edit. Gershom Scholem. New York: Schocken Books, 1989.

KITTLER, Friedrich. *Gramophone, Film and Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

_____. *Discourse networks: 1800/1900*. Trad. Michael Metteer y Chris Cullens. Stanford: Stanford University Press, 1990.

LEROI-GOUHAN, André. “Le comportement technique chez l’animal et chez l’homme”. In: _____. *L’évolution humaine. Spéciation et Relation*. Paris: PUF, 1957. p. 55-79

RUI DE SOUZA, João. *Fernando Pessoa: Empregado de escritório*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

VALERO, Vicente. *Experiencia y pobreza: Walter Benjamin en Ibiza*. Valencia: Pre-Textos, 2017.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Los Cuadernos Azul y Marrón*. Trad. Francico Gracia Guillén. Madrid: Editorial Tecnos, 1976.

_____. *Aforismos: cultura y valor*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Madrid: Espasa, 2007.

ZHOU, Cristina. “A Máquina Triunfal: A Importância da Máquina de Escrever na Proliferação Heteronímica de Fernando Pessoa”, *Matlit: Revista do Programa de Doutorado em Materialidades da Literatura*, Coimbra, Vol 1, N 1, p. 125-133, 2013.

Resumen: El siguiente trabajo busca pensar los usos de la escritura a mano en Fernando Pessoa y Walter Benjamin desde las condiciones que arrojó la hegemonía de la máquina de escribir. A través de un recorrido que vincula sus reflexiones sobre el instrumento, la escritura caligráfica, y otras formas de escritura manual, busca evidenciar cómo se situaron ante una realidad más mecánica y moderna.

Palabras claves: escritura; máquina de escribir; pluma.

Abstract: This work deals with the uses of handwriting in Fernando Pessoa and Walter Benjamin from the conditions created by the hegemony of the typewriter. Through a journey that links his reflections on the instrument, calligraphic writing, and other forms of manual writing, it seeks to show how they faced a more mechanical and modern reality.

Key words: writing; typewriter; pen.

Recibido em: 01/11/2020

Accito em: 29/12/2020