

Introducción

To Prof. A. Slaby with expressions
of esteem from Nikola Tesla

ESCRITURAS Y FANTASMAS Juan Sebastián Cárdenas

ILUSTRACIÓN

*Generación de rayos artificiales
en el laboratorio de Nikola Tesla*

Archivo Bettmann



ANTES QUE NADA DEBO CONFESAR QUE he estado a punto de renunciar a escribir esta introducción. A lo largo de muchos días sufrí lo que no está escrito —y no exagero— para encontrar una manera de abordar el tema: ¿qué es un fantasma?,

15

me preguntaba. ¿Realmente se puede hallar una respuesta simple? Peor aún, ¿es posible siquiera formular la pregunta sin rodeos, cuando el sustantivo *fantasma* pone en tela de juicio lo que se entiende por un sustantivo, por un nombre? ¿Es posible acceder con propiedad a un concepto que quizás constituya la expresión del carácter en últimas borroso de todos los conceptos? En efecto, al acercarse al fantasma, el discurso —casi siempre tan confiado en su capacidad de llamar al pan, pan, y al vino, vino— empieza a desdibujarse, a perder solidez, contorno, forma, en suma, cae bajo las leyes del fantasma y se vuelve, él también, un espectro. Entonces, ¿cómo hablar del fantasma, cómo transmitir en un lenguaje inteligible las vagas ideas que se des-

prenden de un asunto tan poco inteligible? ¿Con un rodeo, con una paráfrasis que me permita al menos acotar unos límites? ¿No sería eso como intentar encerrar una nube en un cerco para el ganado? Poético, sí, pero inútil. Evidentemente, estamos ante algo que siempre se disipa y se resiste a esas acotaciones. Para que nos hagamos una idea, la lista de asuntos divinos y humanos, científicos, políticos o estéticos a los que se aplica metonímica o metafóricamente la palabra *fantasma* es casi interminable. Así pues, si no basta con un rodeo, el fantasma acaso requiera un rodeo del rodeo. Y tal vez un rodeo más. Y otro. No contento con desnudar la esencia espectral del lenguaje, el fantasma también pone en jaque cualquier atisbo de lógica elemental. El fantasma, pues, exige su propia lógica, una lógica de rodeos interminables que emborronan los mecanismos del pensamiento lineal. Resulta desesperante y acaba uno casi enloquecido intentando ordenar las ideas sobre el particular... ¿Particular? ¿Se puede llamar particular a algo que no se sabe a ciencia cierta si es uno o múltiple?

De modo que no podía empezar a escribir sobre el fantasma sin aceptar de antemano todas estas derrotas. Una vez sentadas las espectrales premisas, el lector es libre de abandonarme, pues lo único cierto es que estoy condenado a vagar sin descanso alrededor de mi tema sin tocarlo nunca con propiedad y buen sentido. Mi identidad como emisor de este discurso ha quedado en una posición muy dudosa. Aunque quisiera, ya no podría hablar con la *autoridad* de quien domina un asunto y lo divulga. Ahora estoy solo, perdido en medio de unas palabras que quizás no contengan ninguna sustan-

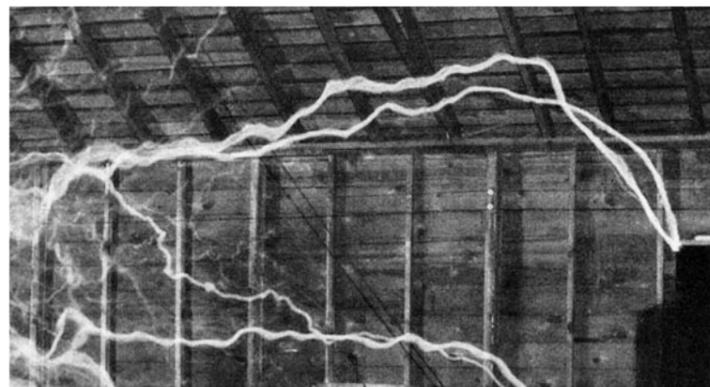
cia sólida. Y eso me atemoriza. Me atemoriza la parálisis del lenguaje y no poder continuar hablando, me atemoriza el silencio absoluto, la muerte blanca. Siento temor ante todos estos «signos exteriores y visibles de un miedo interno», que es como Ambrose Bierce define sin aparentes rodeos al fantasma en su *Diccionario del diablo*. Me siento asediado por la posibilidad de que bajo las sábanas que se agitan no haya nada. Y al mismo tiempo, me siento asediado por la posibilidad de que bajo las sábanas que se agitan haya algo.

Entre algo y nada, en esa zona limítrofe entre una cosa y su ausencia, ahí se encuentra una de las características fundamentales de la aparición. ¿Existe la materia del fantasma? ¿Es en verdad materia o se trata más bien de algo espiritual? El solo hecho de concebir la posibilidad de que exista algo intermedio entre la materia y el espíritu amenaza con echar por tierra los dos extremos del binomio. Y es que, como dice el propio Bierce con su habitual ironía, «el fantasma nunca se presenta desnudo: siempre aparece bien bajo una sábana o bien con las mismas ropas que usaba en vida», es decir, con un improbable soporte material sin el cual resultaría imperceptible a nuestros ojos, como si el fantasma, dado su carácter de indeterminación radical, solo pudiera manifestarse reflejado en una superficie o atado a algo más por un extraño vínculo de identidad fracturada. El fantasma es siempre el fantasma de algo o de alguien. De ahí su impresionante capacidad de transformación y de contagio, su versatilidad.

En la presente antología, lejos de limitarme a las representaciones convencionales del fantasma producidas por

la tradición gótica, he preferido desplegar el espectro y registrar sus apariciones bajo formas inusitadas. Desde la melancólica aparición de los *Yūrei*, esos fantasmas japoneses que surgen en los relatos de Lafcadio Hearn y Akinari, hasta las sobrecogedoras apariciones del cinematógrafo registradas por Gorki y Quiroga, pasando por la construcción paulatina del fantasma a partir de la disolución de la presencia en los relatos de Villiers de l'Isle Adam, Jaime Sáenz y João Guimarães Rosa. Y pese a esa amplia gama de coloraciones, podemos señalar una serie de aporías comunes a todos los textos.

En primer lugar estaría la ya mencionada aporía de su estado material: el fantasma parece estar hecho de algo indeterminable que se puede percibir pero no medir ni pesar; en otras palabras, no se deja someter a los sistemas científicos de dominación de la materia. En segundo lugar está la aporía de su estado temporal: el fantasma es lo que ha desaparecido para siempre y, no obstante, regresa obsesivamente. Está ahí pero ya se ha marchado. No se acaba de



ir ni de llegar, pero asedia, se acerca —es decir, rodea, da vueltas, acecha—. La flecha del tiempo salta en pedazos, se vuelve sobre sí misma y señala en todas las direcciones posibles a la vez: la aparición del fantasma establece un rizoma en el que pasado, presente y futuro se niegan y confunden entre sí. En consecuencia, tenemos un tiempo fuera de sus goznes que permitiría tanto rediseñar lo inexorable como aceptar con resignación la sentencia palmaria de la culpa y el destino. Lo cual nos lleva a la tercera aporía, a saber, la de ese estado psicológico paradójico al que parece aludir Bierce en su definición: el fantasma como signo exterior y visible de un miedo interno. Se trataría de una proyección de los temores, claro, pero es también una materialización melancólica de los mismos, que inevitablemente culmina en una inversión donde lo real se vuelve fantasmal, y lo fantasmal, real. En un brillante ensayo sobre la historia del fantasma moderno en la cultura occidental, Giorgio Agamben, siguiendo de cerca a Freud y a Marx, nos recuerda la relación estrecha entre la melancolía y el surgimiento del fantasma por efecto de ese movimiento paradójico del deseo: «La pérdida imaginaria que ocupa tan obsesivamente la intención melancólica no tiene ningún objeto real, porque es a la imposible captación del fantasma a lo que dirige su fúnebre estrategia. El objeto perdido no es sino la apariencia que el deseo crea al propio cortejar del fantasma y la introyección de la libido es solo una de las facetas de un proceso en el que lo que es real pierde su realidad para que lo que es irreal se vuelva real» (*Estancias*). Se desea algo que no se puede obtener nunca y que,

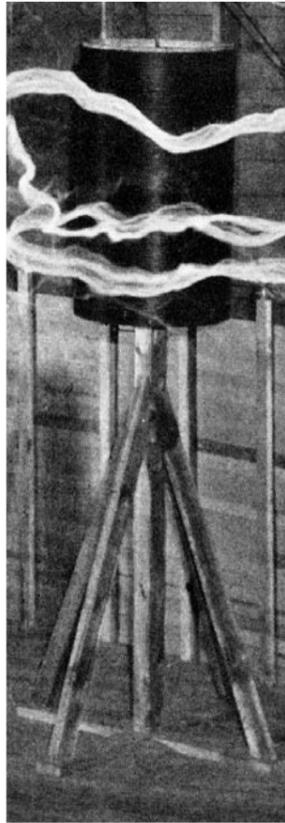
a lo sumo, puede ser sustituido, temporal y acumulativamente, por una serie de cosas, dando lugar al fetichismo. Dicho de otro modo, el deseo crea una fantasía y la hace real, mientras sumerge la realidad en un terreno fantástico: se trata, por lo tanto, de un deseo sin objeto del deseo.

En el cuento de Guimarães Rosa, por ejemplo, ese estado melancólico cuyo origen nunca conocemos no solo afecta a los allegados del fantasma, sino a todo el poderoso universo descrito en esas pocas páginas. Así, la *saudade*, esa forma lúcida de la melancolía, adquiere por fin una potencia filosófica tan radicalmente negativa como afirmativa: «El misterio de la vida nos duele y nos aterra de muchos modos», escribe el espectro de Bernardo Soares en *El libro del desasosiego*. «Unas veces viene a nosotros como un fantasma sin forma y el alma se estremece con el peor de los temores —el de la encarnación informe del no-ser—. Otras veces está detrás de nosotros, visible solo cuando no nos volvemos a mirarlo, y es la verdad en todo el horror profundísimo que nos produce su desconocimiento».

El fantasma, esa «encarnación informe del no-ser», es entonces un emisario del misterio de la vida. El fantasma trae un mensaje que suele estar asociado a la necesidad de justicia o venganza, bien como elemento liberador o como elemento coercitivo. Nos encontramos ya en una nueva aporía: el estado de ambigüedad política. ¿Por qué aparece el fantasma del rey en *Hamlet*? Para exigirle al príncipe un compromiso con la verdad y la reparación del mal en el reino. Hamlet escucha la voz de su padre y toma cartas

en el asunto. «El tiempo está fuera de quicio —dice—, maldigo la suerte de haber nacido para ponerlo en su sitio». A partir de su contacto con la aparición, Hamlet sabe que la podredumbre de Elsinore se debe a que la razón se ha puesto al servicio de la *hybris*, esa vanidad y arrogancia del poder. El espectro nos recuerda que hay una demanda política aún por resolver.

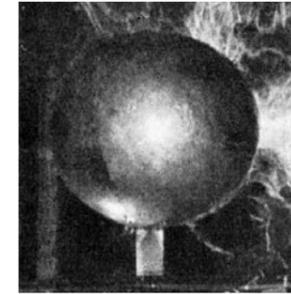
Otros fantasmas, sin embargo, persiguen unos fines menos loables. Basta pensar por ejemplo en el *Cuento de Navidad* de Dickens: el avaro señor Scrooge es visitado por los espíritus de las navidades del pasado, el presente y el futuro (de nuevo, «el tiempo está fuera de quicio»), con lo cual se ve enfrentado a su ruindad y tacañería. Y aunque al final el señor Scrooge, aterrado por sus actos y sus posibles consecuencias, se vuelve un poco más compasivo, en ningún momento señala Dickens que el problema pueda no residir en los defectos personales del ricachón, sino en las funciones que se ve obligado a cumplir en virtud del lugar que ocupa dentro de la sociedad estratificada. El señor Scrooge habría podido reprocharle a sus fantasmas algo así como: «¿Por qué intentáis asustarme? ¿Acaso no veis que no lo hago por cabrón sino que la rentabilidad de mi negocio depende de la explotación de mis empleados?». En el cuento de Dickens, lo que empieza como una denuncia en la línea de *Hamlet* acaba como un llamado de atención a los que detentan el poder: «Sed algo más generosos, sobre todo en Navidad, si no queréis que la plebe se rebele». Los fantasmas que aterran al señor Scrooge en realidad trabajan para que el orden jerárquico sufra algunas reformas que le



permitan mantenerse en pie. Podría decirse que estamos ante unos fantasmas bastante típicos de un ambiente burgués consolidado por el aura incontestable del capitalismo industrial. Esta aporía política hace que unas veces el fantasma actúe como una fuerza emancipatoria que se vale de la incertidumbre y el azar («hay un método en su locura»), o bien como un agente de las fuerzas más reaccionarias de dominación y control del deseo. Con todo, hasta los fantasmas más domesticados tienen algo de contestatario, de irreductible, algo burlón e iconoclasta, algo de *punks*.

Y con esto llegamos a la última de las aporías, aquella misma en la que he estado fluctuando desde el inicio de esta introducción: la escritura como espacio-fantasma. Este libro, es el momento de decirlo, es una invocación colectiva destinada a sostener que la literatura es la acción fantasmática por antonomasia, dado que permite al autor desaparecer y a la vez surgir, callar y decir, dejar de mirar y prever, anular la realidad y darle forma. El escritor en tanto sujeto se abisma en la escritura, su voz se borra o se confunde con otras voces transformándose en una errancia,

en una ruta impredecible de desvíos y derivas. ¿Hacia dónde conducen estas palabras que se agitan tratando de tocar el mundo mientras lo traspasan? La escritura comparte, punto por punto, todas las aporías del fantasma:



su ambigüedad política, su indeterminación material y temporal, el malestar de su psicología melancólica y fetichista, la naturaleza aparentemente intangible de sus efectos sobre lo real. ¿Hacia dónde conducen mis palabras? ¿He conseguido siquiera decir algo sobre el fantasma después de tanto rodearlo? Ya había advertido al principio que la introducción estaba destinada al fracaso y que el discurso, este discurso, partía de una frustración fundamental. El texto no ha sido más que un breve paseo que no se había fijado meta alguna en cuanto a demostración o análisis, procediendo, como decía también Bierce a propósito de la filosofía, a través de «una ruta con muchos caminos que van de ninguna parte a la nada». El paseo, pues, ha llegado a su fin.



1. Lo que no descansa