

# ESTÉTICA DEL FANTASMA

*“¿Os habéis fijado en esa especie de luz vaga que alumbra los sueños, en esa atmósfera descolorida y sin relieve en que todas las cosas toman el aspecto de fantasmas?”*

Alfonso Daudet. “El Nabab”

Joel Otero Álvarez

# I PARTE

## Obligatoria aclaración

I

UNO. Resulta al parecer inevitable y obvio, hacer recaer sobre la persona que expresa un determinado juicio todo el peso al que obliga el develamiento de éste.

Pues bien: lejos de ello. Cuanto aquí se pide, es reducirse al reconocimiento de los despersonalizados argumentos, haciendo caso omiso de intencionalidades o procedencias individuales.

Igual que acontece con las emergencias a propósito de las cuales este texto versa, también aquí los argumentos pretenden resolver y decidir la totalidad de cuanto se expresa.

Y no que se busque veladamente restar responsabilidad a quien asume semejantes argumentos como propios; menos aún, a quien es dueño de estas líneas.

Más allá de todo ello -se insiste- el tema mismo decide y sobre-determina cualquier posible consecuencia.

DOS. De otra parte, el paso desde la virtual, concreta experiencia grupal -de hecho, familiar- hasta la consolidación

de este escrito, delata sí, la presencia de sucesivas capas de realidad, donde subtiende y termina dominando la ficción.

Acaso para ello sea necesario el reconocimiento de la pandemia que enmarca y justifica la específica anécdota; pandemia que subtiende allí todo el tiempo, y que -sin exageración ninguna- redefine los enlaces previos de lo humano.

Basta reconocer la contundente incidencia del mundo de lo invisible que ella comporta -invisibilidad generalmente marginada, si no negada arbitrariamente-; lo invisible, en efecto, grita allí y arma desenlaces indiscutibles, más allá de todo empeño defensivo y sobre todo negador.

TRES. Es esta última la versión de lo invisible, a propósito de la cual habitualmente discurre la ciencia; bueno, algunas modalidades suyas (acaso las más próximas, biología, química, etc.).

Incluso -estéticamente visto- también este modelo que aquí se emplea, alude a lo viral; lo viral, en este caso, en tanto malformación del orden de lo invisible-mental, y que, al lado del doble, demarcan la propuesta patológica de lo clínico de lo social.<sup>1</sup>

Sin embargo, la invisibilidad de la cual aquí se tratará, es otra diferente de esta, a la cual obliga el reconocimiento del reciente modelo global-viral, concretamente denominado *corona-virus*;

---

<sup>1</sup> El doble es una de las dos variantes de la nueva clínica de lo mental (clínica de lo social); el doble en efecto, sumando el virus, dan paso a las modalidades de cuanto fuera reconocido anteriormente como lo mórbido-patógeno.

Presupone el doble el dominio de lo virtual, que ha terminado por regir las modalidades de lo humano; sobre todo en su acepción tecnológico-terrorista (quien no quiera reconocerlo así, que mire a su alrededor sencillamente).

o incluso, de cualquier otra variedad mórbida, que sólo por su eficacia y sus nocivos efectos, tornara irremediable reconocer.

CUATRO. Lo invisible sin embargo podrá ser, en tanto se imponga como sencillamente imperceptible; o bien -más extremo aún- porque carece de toda posible materialidad que le soporte.

Se ha de tratar entonces, del inocultable impedimento de apropiación por parte de quien -efectivamente, desde afuera- enfrenta lo invisible; más bien, chocando con sus propias limitaciones e impedimentos.

Sin embargo, consiste en lo ajeno a toda posible presencialidad material; modelo tanto más extremo e imprevisible, así corrientemente se le asimile con lo -de modo irremediable- ausente; o, más definitivamente, con la nada.

CINCO. No es que se resuelva ello -o sea, el tema del fantasma y sus derivaciones- en mera nada insustancial; subyace envolvente en cambio, y más bien desde una negatividad irreductible que lo determina todo.

La urgencia de la antropomorfización de este registro extremo e indomeñable sólo delata la sintomática condición de cuanto -compensatoria e irrisoriamente- pretende resumirlo, capturarlo de manera empírica, directa e inmediata.

Intentar una ubicación mínima del evasivo asunto, no está sin embargo vedado; prueba de esto, ha de ser todo cuanto a partir de ahora se despliegue.

## **El fantasma y *lo fantasmal***

### **El fantasma como energía**

UNO. Ese grupo familiar ampliado se había re-consolidado virtualmente, sólo porque la pandemia justificaba y demandaba semejante -en cierta forma- suplantado reencuentro; de otro modo -si bien se lo viera- nunca antes ello había resultado necesario.

Sin embargo, el tema que de pronto alguien, de manera gratuita propuso, inevitablemente habría de parecer allí, extraño e inconveniente.

Quizá por ello se lo repudiaba íntimamente (así por supuesto, nadie explicitara tal cuestión); impuesto de manera abrupta, quizá tampoco tal tema (de los fantasmas) hubiese emergido de pronto, ni se hubiera aceptado asumirlo sin discusión alguna, si no existiera una clave milenaria, que tal noción arrastraba sin remedio.

DOS. Como fuere, todo parecía escindir-se inocultablemente desde que nadie allí negara, que los fantasmas -de un modo u otro- portaban validez; o que, en cambio, resultaban discutibles, gratuitos, o francamente inexistentes.

Como fuere, el tema se sostenía incómoda y tajantemente; no por nada, sin escrúpulo alguno se podía aludir a ello abiertamente; pero, de manera independiente a creer que semejantes esperpentos existieran o no, cuando se quiso saber si -al margen de ello- se podía definirlos en primer lugar alguien propuso: “Se trata de ideas”; mientras que, desde una segunda oferta antagónicamente se afirmara: “Son energía”.

TRES. El resto -si se quiere, haciéndose al margen- se limitó a flotar entre los extremos de la fría incredulidad y de la consecuente indiferencia; reunidas ambas claves, terminaba imponiéndose un silencio terco e inapelable, compartido y sonoro (haciendo pensar, de modo casi imperceptible, en el coro sin voz de alguna tragedia griega).

Sin embargo, de darse el explícito reconocimiento de vivencias directas, la burla y el escarnio era de esperarse tornaran -entonces sí- inevitables.

CUATRO. Tampoco se le ocurría a nadie reconocer lo más evidente; o sea, que el más grave impedimento de un fantasma consistía, en no lograr espontáneamente hacer indiscutible presencia.

Cualquier ruido indescifrable, o la simple amenaza, sin embargo, daban paso a esas certezas de lo puro impreciso, acaso irracionales, aunque indiscutibles de hecho.

Resulta casi seguro, que en algún momento se atravesara la inconfesable representación extrema, de “sábanas flotantes”; incluso portando inauditos agujeros visuales.

Por supuesto -ni qué decirlo- a ninguno allí se le ocurriría explicitarlo así, dada la severidad flotante que presionaba imperceptible, como si el aire mismo faltara a todos.

CINCO. Sin embargo, hubiera sido un innegable aporte reconocer, que aun al darse la experiencia directa del fantasma, la siempre obligatoria participación de casuales observadores que a su vez dieran cuenta de tales sorprendentes captaciones, resultaba imperiosa.

Con ello, al menos, cabría asignar a los fantasmas, además de una existencia innegable, la condición de un inseparable parasitismo fundante; o sea -dicho en otra forma- que el fantasma urgía de testigos -ajenos a ellos y a la persona que los captaba en primera instancia- para conseguir afirmarse y confirmarse.

Cabría incluso anexar: reconociéndoles a tales indiscutibles participantes un lugar similar al del soñante, que observa -siempre marginado- su propio sueño; sólo que, sumando a ello, la incómoda certeza de la condición vigílica; sin que se impusiera por ello el recurso desbordante de lo alucinatorio.<sup>2</sup>

SEIS. Ha de reconocerse, que no resulta ser igual el tema si se lo piensa evaluado directamente por niños, que si se apela a ubicaciones a las cuales deciden, más elaboradamente, los adultos; pero se impone concluir, que sólo porque se estuvo

---

<sup>2</sup> No sólo eso; la extrañeza interpersonal que surge entonces -extrañeza entre el directamente implicado y el testigo ocasional- resulta prácticamente irremontable; al respecto, piénsese en la madre de Hamlet, y en el propio Hamlet, quien ve sin duda al fantasma de su padre, mientras su progenitora carece de semejantes capacidades perceptuales.

alguna vez inserto en la infancia, se explica que el asunto en cuestión genere tal fascinante y serio interés.

Es cierto que -así nunca falte- no sea condición sine qua non la presencia de tales fenómenos en las vidas de las gentes; aun entonces, es como si existiera un específico registro vacío, a la espera de ser repletado más tarde o más temprano.

El fantasma, tan cierto para un niño, termina diluyéndose a medida que la persona crece y se asume definitivamente, al interior del colectivo humano que le apropia de manera progresiva e irremediable.

### ***De lo fantasmal***

#### **Del fantasma como idea**

UNO. Apenas con fijarse en la procedencia etimológica, ligar al fantasma con “la fantasía” resulta inevitable; cuando se trata de juntar lo injuntable, ninguna facultad mental tan linderal como la imaginación; y así, querer resolverlo todo como “modo de ficción” parezca lo menos expuesto, aún entonces se trataría predominantemente del énfasis y la localización de la cuestión en registros predominantemente conceptuales, si es que adicionalmente se afirma que el fantasma es sólo idea.



Si se apostara en cambio por el aspecto puramente vivencial, bastaría con asegurar la certeza de un directo y decisivo acontecimiento espectral para que las cosas tornaran, no sólo visiblemente diferentes: de hecho, siendo abiertamente excluyentes de esa inaugural clave ideacional, modalidad puramente abstracta.

DOS. Como fuere, no sólo una cosa sería optar por escuetas definiciones y otra asumir que se trata de experiencias vividas; de modo irremediable, inexplicables y hasta vergonzosamente explícitas.

Por supuesto: no se trata de obsesionarse con auscultar las intenciones que rigieron a cuanto -cada uno allí- se arriesgó a decir.

Torna sí forzoso ir más allá de tales agendamientos, los cuales ya han dado paso aquí a señalamientos que van necesariamente más lejos de semejantes especificaciones; el tema, en apariencia anecdótico, envuelve y decide por encima de todo.

Como fuere, tales prelacones se alternaban en ese grupo sin conseguir definitivamente estabilizarse, ni -menos aún- separarse de manera tajante una de otra.

TRES. Afirnar que el fantasma consiste en una "idea", a pesar del aparente rigor y prevalencia de lo racional decisivamente presente en ello, resulta ser una versión tan ambiciosamente generalizada que pareciera, con apenas explicitarlo, estarse admitiendo así la reducción del fantasma a escueta "invención"; subjetiva, por ende.

Incluso, ha de reconocerse -dado que se dejan sin cubrir dimensiones no menos esenciales de irracionalidad- que desde entonces tornan posibles múltiples malformaciones, muchas de ellas más bien del registro de la creencia; y con ello, ampliaciones del orden de la afirmación, según la cual no existen los fantasmas más que en tanto personal o colectiva superstición; o bien, como reductos del más antiguo pensamiento mágico; o, en cambio, a título de milagros innegables, que sin embargo sin la inserción en el registro de lo religioso, se han de antojar peregrinos e indefensables.

Aun así, resulta claro que sería en extremo simplificante condenar el asunto a no ser más que un insostenible y contundente engaño, a una suntuaria cuestión de escasa monta.

CUATRO. Por supuesto, no se podría convertir esta corta reflexión, en la exploración detallada de complejas relaciones entre religión y magia; menos aún, si se ampliara el espectro, buscando incluir a su vez cuestiones deformantes; tal cual resultan ser de hecho, las inocultables vulgarizaciones del tema.

Pero sí cabe anexar al menos, el reconocimiento de gran variedad de registros que se generan -y que obligan a incluir nociones suplementarias, derivadas de ello- como “espectro”, “aparición”, “simulacro”, “figuración”, etc.

Como fuera, lo cierto es que el tema atraviesa, atravesó siempre, la totalidad de los despliegues de lo humano, atándolo inextricablemente a la manera de un obligado, intangible y vigoroso lazo integrador.

CINCO. Sea cuanto fuere esto que se deja sin resolver, se ha de retomar el cauce principal.

Pues bien: en primer lugar, ¿es idea y no más el fantasma?

¿Quedan acaso resueltas las cosas con sólo reconocer semejante condición?

¿No se impone -además de la admisión de un inicio, tan precario precisamente en cuanto hiper abarcante- seguir en pos de la sucesión de imperiosos anexos, donde otras claves han de resultar no menos decisivas y constituyentes?

SEIS. Pudiera ser que se asumiera se trate de construcciones mentales, en cuanto diferenciadas y tanto más refinadas que las escuetas, indiscutidas percepciones; por esa vía, llegar hasta extremos -donde semejantes captaciones terminan acercándose, más que a nada, a alucinaciones o a delirios- impondría reconocerlas como modalidades más cercanas al orden de lo demencial, antes que próximas al despliegue habitual de fenómenos psíquicos, en principio admitidos como normales.

Aclarando que no es factible afirmar, a propósito de alguien, que sea un “demente” por el único hecho de haberse enfrentado al inesperado reconocimiento de un fantasma; el cual, por supuesto, nunca resultara asumido como invención propia.

SIETE. Por lo demás, resulta bien sabido que en realidad nunca sucede así; tanto que -aun siendo abiertamente compartido en segunda instancia- la reacción casi inevitable de los receptores de tan extraña confesión, resultaría ser reducir

la importancia del asunto, pasando de largo, o fingiendo engañosa y compasiva solidaridad.

En realidad, al tiempo que se lo minimiza, es como si se asumiera que se está irremediablemente enfrentado a lo insoluble; por ende, lo mejor tendría que ser resignarse, y lo más pronto posible, olvidarse de ello.

Pues bien: precisamente, si algo no es viable, resulta ser “olvidarse de ello”; al menos, para el directo implicado, se trata de algo imborrable, que incluso, al ser recuperado como recuerdo, habrá de aparecérselo con un brillo y una precisión, tan intensos como internamente inocultables.

Sería, de otra parte, excesivo afirmar que por eso y desde entonces, ese primer implicado, resta irremediablemente solo; pero, sí ha de reconocerse que -al evocarse semejante experiencia- un incómodo e innegable “aislamiento” resulta remarcarse íntimamente, de forma inevitable.

OCHO. Cabe en consecuencia preguntarse: ¿se trata de la resultante obstinada que troca sin más en víctimas, a quienes soportan enfrentar semejantes indirectas confesiones, al menos, que se ven reducidos a pasivos receptores ante semejantes verbalizaciones?

Apropiaciones obligadas de narrativas que repudian cualquier certeza; narraciones que imponen en cambio, dudas irremontables, la condición fugaz de la palabra se delata entonces en su más precaria condición demostrativa.

Opuestamente ¿podría negarse la indudable presencia de una rigurosa y segura defensa, que ante todo intenta proteger de cualquier desmesura, a quienes se vieran forzados a escuchar tales confesiones?

NUEVE. De un modo u otro, al apostarse por el fantasma- en cuanto asumido como idea- el énfasis del debate termina excluyendo al tema mismo.

Es cierto, tarde o temprano el fantasma, visto así, resta por fuera; y no simplemente -entiéndase- resultando excluido de la realidad externa; definitivamente por fuera de cualquier pertinente empeño explicativo, distinto a la devaluativa ubicación en lo indefensablemente subjetivo.

Pero, sobre todo, si algo acontece al abstraer como idea al fantasma, es la pérdida tajante de su especificidad y diferencia: renuncia al menos, a una condición válida de inmaterialidad empíricamente expresa.

Y acaso ¿no es tan inmaterial cualquier idea como los fantasmas mismos?<sup>3</sup>

## **Del fantasma como energía**

UNO. En cambio, definir al fantasma como modalidad de energía de antemano le confiere el reconocimiento de su innegable existencia empírica; mientras la urgencia teórica indagadora se desplaza del lado de evasivas e imprecisas procedencias.

---

<sup>3</sup> Debe distinguirse, es cierto, la condición devaluativa que podría incluir el entonces precipitado argumento diverso de aquel razonamiento serio y riguroso que buscara dar cuenta del asunto, con el recurso más contundente y racional; pero, tarde o temprano ¿no se ensamblan ambas posiciones, desde que la razón excluye por principio la validez de semejantes supuestos infundios?

¿Cómo se observaría todo, si se pensara la energía -que delata al fantasma como asunto en sí, definitivamente independiente- o apenas, en cuanto contrapuesto a la oferta del fantasma como idea?

Sea lo que fuese, el supuesto generalizado de una condición energética tras la condición del fantasma, hace hincapié en la pura emergencia; por ende, prima en ello la consideración experiencial.

Como fuese, en un caso u otro, reina la insuficiencia explicativa del fenómeno.

DOS. Ahora bien: esa irrupción energética autosuficiente, ni siquiera es una constante en las emergencias posibles de cualquier fantasma; de pronto está allí sí; en tanto tal, dada sin más; pero vaya usted a saber, por qué el fantasma recurre entonces a semejantes investiduras.

Como fuere, tampoco resulta suficiente ubicar la explicación del tema en un lugar tan genérico y abarcante, como resulta siendo la energía; más bien habría de reconocerse -tal cual ha sido previamente resaltado- como insuficiente un reconocimiento semejante; de hecho, esa compensatoriamente disimulada incompletez resulta más decisiva que el fantasma mismo.

TRES. Bien visto, reconocerle condición energética al fantasma, antes de aclarar nada, complica aún más su realidad última y primera.

De hecho, anexar tal clave de energía incuestionable, obliga a responder por un doble problema: la energía, de una parte y, de otra, el fantasma mismo, tanto más más evasivo.

Sin olvidarse de la equiparación, que hace sin más energía del fantasma; equiparación más bien gratuita y alegremente asumida de antemano; pues, visto el tema con rigor, ya no se sabe ni qué es en realidad el fantasma ni, menos aún, la energía

CUATRO. Como fuere, la verdad es que, con tales emergencias, el mundo habitual se desdibuja y hasta pudiera parecer se derrumbara.

Y lo peor: luego que -tal cual vino- el fantasma desaparece como una llama.

Desde entonces, todo sin embargo vuelve a parecer igual, como si nada hubiera acontecido.

Sólo resta en el fondo del alma -como una sombra inconveniente- la perdida confianza en el entorno, desde entonces irremediablemente imprevisible.

CINCO. La energía es, por encima de todo, fuerza; pero también algo más (del orden de lo intangible irreductible); sin duda -de su parte- el fantasma nunca es forma segura; lo cierto es que esa forma resulta igualmente constitutiva; sumándose, además, que cuando se le quiere aprehender partiendo de una inmediatez definitoria, resulta portadora de una esquiva condición linderal e imprecisa.

Cuando se atiende apenas a sus indiscutibles efectos, es como si simultáneamente portara una contundencia radical y al tiempo -vista en sí- su realidad evitara su aprehensión.

En efecto: ¿no resulta ya bastante inconveniente e insostenible, la presencia de fantasmas flotando gratuitamente en el paisaje y sin ninguna posible opción de síntesis con él?

SEIS. Como en los sueños, en uno y otro extremo de la escenificación -durmiendo de una parte, personajes oníricos de otra- en el caso del fantasma tampoco se trata de la ausencia de una substancia, integradora de polaridades diversas e injuntables; por el contrario, directa e inmediatamente, los cuerpos -por lo demás perfectamente despiertos y sin pasar por los retenes del intelecto- resultan percibiendo y apropiándose de tal modo, de lo inefable.

Más acá de la verdad del fantasma y de sus captaciones, se estaría chocando con la inexpugnable condición de un registro intermedio, inllenable, con existencia propia, definitivamente intraducible: hueco que se arma en las juntas inaprehensibles que separan lo visible de lo invisible.

SIETE. Y es a esa nata de intangibilidad resistente, a cuanto se busca resolver como energía invasiva, o también, ubicándole abstractamente como redonda idea.

Se delata en cambio, la inevitable insuficiencia de la recluyente y global construcción perceptual -tanto de los individuos como de los colectivos humanos- desde siglos atrás consolidada y reconocida como realidad apaciguante y evidente.



Se espera que esa realidad sea tangible y, de forma sensorial comprobada de continuo; pero los fantasmas, contrariamente, proceden desde lo más invisible; de hecho, desde lo invisible irremontable.

Y allí donde eso invisible irreductible debiera recalcar en la certeza de lo intangible, el fantasma resulta escupido -sin argumento alguno, arbitraria y sorprendentemente- sobre la periferia de las resultantes.

OCHO. De hecho, a partir de entonces se impone recomponerlo todo; ligarlo a posteriori, en variantes forzosamente unificadas; vinculaciones, sólo viables desde que se reconoce que -ampliando el espectro hasta el nivel de lo cósmico- lo humano **resulta** reducido a la condición de una **resultante** más.

Por lo demás, derivación que -sin el soporte de lo energético, o incluso, de la idea- carecería de capacidad para mantener unificado un mundo supuestamente seguro; un mundo que, sin ello, irremediablemente ha de desparramarse y de atomizarse.

NUEVE. Reconocida así, la energía es ante todo vínculo<sup>4</sup> que, en un tejido inextricable, ensambla al conjunto de las emergencias materiales, en efecto de aspiración plural y dispersante.

---

<sup>4</sup> Ese vínculo en realidad nombra a cuanto, si bien se lo ve, resulta inubicable, indescifrable.

Más acá de la energía, se da en realidad un registro de impedimento, dado que no logra hallar el eslabón que une lo material con lo inmaterial; lo visible con lo invisible, lo tangible con lo intangible; se dice entonces que se da vínculo en tanto atadura inextricable entre ambos niveles; enlace que podría dar cuenta, de la razón última que impone al fantasma como realidad innegable -así inubicable-; sin duda, pensarlo como vínculo, permite reunir esto que no conseguiría de otro modo juntarse.

¿Qué pasa entonces cuando ese vínculo, sin más se visualiza<sup>5</sup>, buscando de algún modo consolidarse autónomo, diverso de esa condición, que se impone encubierta para ser decisiva, dueña de una indispensable latencia?

Aunque pudiera parecer una respuesta en extremo pobre, ha de saberse al menos, que los fantasmas, reconocidos como energía expuesta, no hacen más que restregar en una excepcionalidad inadmisibile.

Antes que consolidase, al ser localizados en un particular y expuesto lugar, se evidencia que su impedimento para acercarse a una definición pertinente cobra de esa forma su justo precio.

DIEZ. Lo cierto es, que desde entonces se incluye una segunda dimensión de involucencia energética; ya no sólo desde la base, también sobre la periferia de lo visible.

A partir de ello, frente a la imprecisión somera del fantasma, lo humano termina reconocido, como desdoblada y contrapuesta especificidad tangible; tanto, reconocido desde la perspectiva del vínculo, como encarnando conglomerados, en primera instancia redondamente empíricos.

Y habrá de ser por ello, que tarde o temprano, la imaginación termine, si no confundida, contaminando al menos la investigación.

Sólo la persistencia de observadores obstinados perpetúa un empeño sostenido y tenaz, que el resto por principio desvirtúa, reduciéndole a inútil desgaste.

---

<sup>5</sup> Dado territorio, el fantasma enmarca la zona que delimita a éste; instalado allí -por supuesto, no sólo el fantasma- cualquier objeto posible o pensable, hace estallar cualquier armado previo; el pez espinoso así lo demuestra, sin recurso trascendental alguno que lo supla y complementa.

ONCE. Y es que la energía está en el puro lindero donde lo invisible se consolida y hace diferencia; frontera con lo visible-material de una parte, intangible de otra.

Y los fantasmas, por más que se les deseara invisibles -así se sublevan en pos de urgencias perceptuales innegables- si bien están condenados a pertenecer a registros ocultos, resultan expulsados groseramente hacia incontenibles e inauditas emergencias.

Su aspiración indefensible de materialización, es evidente que queda a mitad de camino; si no es que fracasa ella, de modo irremediable.

DOCE. Entre el concepto y la vivencia, se genera una grieta, en definitiva, inllenable; inmenso “foramen”, que abre al reconocimiento de un núcleo incierto, inubicable y principal, que obliga a reconocer cualquier extremo como insuficiente; es más, como definitivamente sintomático.

En conclusión, si algo resta cuestionado, es la validez de un modelo globalmente concebido, desde siempre en consonancia con lo puro sensible; al punto de tornar suplementaria y marginal cualquier inclusión de lo intangible.

Y ha de reconocerse que, de cualquier manera, el fantasma se empeña en irrumpir, como una pieza suelta que pretende -ella sola- desarmar al mundo empírico.

## **La forma en sí**

UNO. Seguramente existen más opciones de pensar al fantasma, diversas a las dos previamente señaladas aquí; de hecho, en plena pandemia, al interior de aquel grupo familiar, más allá de esas dos primeras alternativas (“idea” o “energía”) se explicitó una oferta más que, en medio de las desordenadas intervenciones, apenas alguien atendió.

Lamentablemente, sin recalcar en ninguna precondition de dominancia estética -cuyo despliegue precisamente se ha de imponer a partir de ahora- se afirmó que el fantasma nombraba una *forma*; *forma*, además -no sobre resaltarse- en tanto carente de soporte material alguno.

Si apenas se atendió a esta oferta, menos aún, por supuesto, se evaluaron las radicales y ariscas consecuencias que acarrea tal versión.

Como fuere, resulta cierto que la inclusión de esta variante, permite ampliar la cobertura de la cuestión hasta dimensiones corrientemente marginadas; dígase -apenas por nombrar lo primero que emerge- los registros de lo onírico.

¿Dónde si no, como allí, las formas se animan y perpetúan sin adeudar a soportes materiales, supuestamente indispensables?

DOS. Es más -a título de mera posibilidad teórica-: si no sólo se recalcará en la inclusión del mundo de los sueños; si -como ejercicio posible- se admitiera además pensar en invertir radicalmente la prelación de lo vigílico, reconociéndolo en consecuencia, como mera pausa marginal entre despliegues

de estados oníricos, entonces asumidos como principales y dominantes; en fin, mutando de tan radical manera, la perspectiva de visión del mundo, si algo entonces pasaría a primar y a fulgurar sin atenuantes, sería el fantasma.

Tal perspectiva, si bien pudiera en primera instancia resultar improbable, incluso inadmisibile, no hace otra cosa que recuperar -así, extrematizadamente, ha de reconocerse- dimensiones necesarias; de hecho -al menos desde tiempo inmemorial- arbitrariamente canceladas, marginadas, o minusvaloradas.

TRES. Para no aludir, al mundo inaugural donde los niños empiezan a discurrir, irreparablemente mutando los orígenes; como fuese, la inclusión del registro onírico -que hará otro tanto, o sea, persistir en mutar- debiera ser indispensable condición; en cambio de su habitual restricción, devaluación y marginamiento; si no, de su casi permanente cancelación (que es como sin duda alguna termina aconteciendo para la mayoría de las gentes).

Pues bien: a pesar de impedido -se insiste en ello- ni siquiera se trata de un presupuesto impensable; lo cierto es que el asunto no es mera especulación teórica; su validez resulta ser incluso más vasta y decisiva, sin duda constituyente cuando se miran las cosas, más allá de las restricciones de realidad que deciden al imperio de lo escueta e inabarcablemente humano.

Es más: basta revisar la adelantada contraposición entre lo onírico y lo vigílico (sin asumirla como evidente; antes bien, reconociéndola a título de grave consecuencia, procedente de un dominio tanto más hondo y complejo, donde se perpetúa ya,

lo inabarcable) para entender que las cosas no son tan simples como habitualmente se presupone.

Dígase, consecuencia de una escisión constituyente, envolvente e inapelable; escisión, que no sólo funda y se funda desde lo humano (montado a partir de contraposiciones insalvables: cuerpo y alma, hombres y mujeres -incluso, más acá, masculino y femenino- guerra y paz, demencia y normalidad, vida y muerte, individuo y colectivo, poderosos y despojados, etc.) escisión, además no menos irremontable, entre lo humano global y el mundo mismo.

Habría de reconocerse que, si se impone así, será porque la escisión -sintomática, periféricamente- lo funda todo.

CUATRO. En tanto tal, lo humano -para conseguir apropiarlo de algún modo, para de cualquier manera domesticarlo-segmenta al mundo; lo fragmenta y lo trastoca, simplificándolo, reduciéndolo a mero entorno.

En consecuencia, el mundo resulta disgregado en múltiples, restrictivas versiones, en limitadas captaciones externas al conjunto, donde sobre todo priman las urgencias de supervivencia; donde, tajantemente, se hace caso omiso de la desbordante condición de un modelo apabullante y cierto, constitutivo, que envuelve y supera, que lo condena todo, a irremontable, definitorio desconocimiento.

Tal exclusión de buena parte del mundo -aun siendo, como se dice, irremediable- quizá precisamente por eso, resulta a su vez decidiendo y sometiendo a la más pura impotencia al conjunto de las humanas resultantes; imponiéndoles operar desde la conjunción de una común realidad, por encima de todo, restrictiva.

CINCO. Desde entonces el afuera -no lo mero exterior- se consolida, en efecto, como registro repudiado, aunque constituyente; y a partir de esa negatividad irreductible e indomeñable, el afuera decidirá con tanta mayor contundencia (de hecho -como se afirmara unas líneas atrás- resulta imposible cancelarle).

Las resultantes por tanto se escinden -ni qué decirlo-; de una parte, entre presencialidades indiscutidas, flagrantes; y, de otra, apenas como presentidos modelos evasivos e imprecisos y -más tarde o temprano- incapturables; modelos estos últimos que inciden a su vez, a la sombra de tales negativas maneras.

Cuando se alude entonces a lo estético (si bien se resalta en primer lugar el juego al que da paso la continua complementación, amplia y envolvente, entre las formas y las fuerzas) ha de incluirse la más basal clave -de hecho cercenada- desde donde se anuncia la prelación de lo secreto.<sup>6</sup>

SEIS. Lo cierto es que esa franja corrientemente ilegible, evidencia la presencia, no sólo del mundo invisible; tanto más allá, comporta registros de lo inefable-ininteligible, donde lo invisible torna irremontable; modalidades que, a pesar de todo, vienen siendo recogidas y experimentadas a partir de niveles,

---

<sup>6</sup> Lo secreto repone desde lo escritural -que es la manera suya de expresarse- los trasfondos ocultos e irreductibles, que subtienden y soportan la totalidad de emergencias; y ello, a partir de la exposición de formas y de fuerzas -administradas enigmáticamente entre el caos y la armonía resultantes- dando paso al modelo pleno de la totalidad de las emergencias posibles o pensables.

Lo escritural-diverso de la escritura, que antes que ser expresión pura, apunta a -incluye al menos- la especialización- impone para su reconocimiento, asumir primero que todo cuanto obedece a la expresión, es factible de lectura; más aún, las modalidades de la pintura, la música, la escultura, son -antes de sus específicas consolidaciones- reposiciones montadas sobre lo escritural, tanto más basal.

Todo cuanto accede a la opción de ser escuchado o visualizado, aprehendido sensorialmente de algún modo, incluso intelectivamente, es modalidad que, sin reducirle, repone lo escritural, de modo inapelable (así incluyendo irremediables, extremas -incluso, lamentables- mutaciones).

tanto incompatiblemente íntimos, como desmesuradamente exteriores.

Allí, la escisión resulta contundente e irremontable; paradójicamente, su inclusión cede ante la terca alianza de los colectivos humanos y de los (incontables) particulares modelos; si no escueta, sí predominantemente, sensorial.

Mas ¿cómo conseguir recuperar e instalar -incluso, reconociéndola como principal- tal perspectiva ampliada donde se incluye lo invisible, que se desborda de un lado y otro? ¿Cómo permitirle portar sostenida verosimilitud y constancia?

SIETE. Volviendo atrás: ya el aporte del psicoanálisis justificó la inversión a la cual diera paso el reconocimiento de los sueños como referentes prioritarios (reconocido y obligado punto de partida, para una renovada reflexión a propósito de lo psíquico).

Ahora bien: el fantasma -asumido a título de forma autónoma, desprendida de todo posible soporte material- no admite ser apenas reconocido como una modalidad más, de cuanto desde entonces, fuera decidido como del orden del inconsciente; resalta contrastando en cambio, la dimensión donde reinan lo estético y lo secreto<sup>7</sup>, más vastos e incluyentes; es allí, en efecto, donde el fantasma en definitiva se adscribe y domina; sin aspiración alguna, pues sin más, resulta siendo dueño de la más plena y decisiva contundencia.

---

<sup>7</sup> Lo secreto subtiende en el conjunto de lo existente, y sólo torna imponderable -tal cual fuera previamente señalado- se delata como modalidad de lo escritural -manera suya de expresarse-; la condición de lo enigmático e indescifrable viene a ser, en primera y última instancia, la resultante de todo ello; dado que lo secreto, ante todo delata la presencia de lo oculto; lo oculto, irremontable para los empeños humanos explicativos (tarde o temprano, reconocidos como incompletos e impedidos).

Sobra decir, que el lugar forcluído de lo secreto, lo suplantán dioses y demás invenciones de ese orden; sólo justificables, en la medida en que domina la creencia.



OCHO. Veámoslo trascender siempre desde otras factibles ilustraciones; dígase, a nivel literario, donde incluso se podría creer más fácil la apropiación de semejante envolvería estética.

Sin embargo, de modo lamentable, habitualmente allí se obliga a una nueva limitación, según la cual todo se decide restringidamente entonces, a título de privilegio y afincamiento de ficción.

Esa estética de lo literario, avanzó en principio decidida - y ello a nivel del conjunto de las artes- a partir del ya recalcado imperio de lo bello; y, aun habiéndose posteriormente remontado tal versión, los reajustes derivados nunca ocultaron suficientemente las cicatrices por ello generadas.

NUEVE. Como fuese, la forma más vasta -sin olvidarse por supuesto de la fuerza- no sólo suplanta las demarcaciones de lo bello: reubica lo estético y lo re-determina.

Incluso la materialización -a la cual, en niveles empíricos, la forma se ve habitualmente ligada y sometida- bajo este enfoque de prelación estética, a pesar de constancia indiscutible deriva apenas, en marginal y suplementaria expresión, de algo tanto más amplio y trascendente.

En definitiva, la restringida aspiración empirista, antes de reconocerse como demarcada modalidad y consecuencia de lo infinitamente vasto y determinante, aspira de modo

sintomático, a trocar lo material en redonda realidad, primera y última.

Pues bien: aquella mencionada opción estética -tan contrapuesta a las habituales versiones empíricas- deviene, en conclusión, en abordaje indispensable cuando se intenta responder de manera rigurosa y precisa por la forma-en-sí.

DIES. Carece de relevancia que la forma resulte obligada a encarnar siempre, sólo para regusto de escuetas expectativas sensoriales.

Lo cierto ha de ser que la forma -incluidas las múltiples e inagotables materializaciones que corrientemente la soportan- se delate siempre más acá de éstas, a título de indispensable condición que -en cambio sí- rige en toda emergencia.

Si a la forma, además, se la desprende de cualquier referencia material -dando paso incluso a la irrupción de inevitables fantasmas- habría de ser en cuanto por una inesperada vía, resultara delatando su ensamble con los enigmáticos registros de lo secreto;<sup>8</sup> sumándose -acaso por ello- esa suerte de nostalgia inocultable que acompaña entonces los empeños fallidos del fantasma (esfuerzos por instalarse, plena e inútilmente, en el registro de lo reconocidamente material).

ONCE. Y no sólo de esa manera torna estéticamente posible ubicar emergencias etéreas en registros de lo visible (entonces inaudito); esta condición, que antes de asumirse como real -no debiera olvidarse- resulta incapturable e indescifrable, habrá de ser la clave más decisiva (tanto como evasiva) la cual ha de

---

<sup>8</sup> No sobre recordar que lo secreto es esa incógnita indispensable, que desde lo insoluble da cuenta del conjunto de las resultantes.

resaltar cuando se intente definir al fantasma como forma directamente sostenida; y ello, a pesar de resultar al tiempo desprendido necesariamente éste de toda posible materialidad.

Tal contradicción delata al interior de lo empírico la presencia innegable de lo imposible en ejercicio.

Más acá de todo empeño demostrativo -estéticamente en cambio- se ubica la refutación del imperio de lo empírico (sólo por generalizado, dominante).

## **La magia del fantasma**

UNO. Afirmar que el fantasma -por encima de todo, asumido como irremediable- predominantemente *parasita*, resulta más seguro a estas alturas que cualquier otra precipitada y arbitraria conclusión.

Salvo que, tal asunción se desprende a su vez de versiones a las cuales obliga el empirismo (modelo este último que contamina y predetermina la visión de gentes de las más variadas épocas y procedencias).

Otra cosa es reconocer que al fantasma le encubre una dimensión intransferible y decisoria; que no sólo le cobija: que le sobrepasa y repone, más allá de toda urgencia empírica; tanto, que termina redondeándose en una sola condición ampliada (fundada -de manera progresiva- por algo más que la *nada*).

*Nada* que -en cambio de resultar insignificante- ha de ser reconocida como fundante y siempre principal.

Es *más: nada*, que no sólo está constituida más acá de invisibilidades operantes (manera aún más extrema, por supuesto, que la envolvencia viral, hoy apelada “corona-virus”).

*Nada*, que como fuese, es intangible prisión de fantasmas.

DOS. Habrá de resultar todo ello imposible de demostrar y, en consecuencia, gratuitamente especulativo y deleznable hasta que semejante empeño no se consiga consolidar con total contundencia.

O sea, que incluso lo demostrativo queda incluido allí como inevitable consecuencia.

Pues bien: antes de constataciones directas, se trata de observar efectos a través de comportamientos que inicialmente parecieran serle ajenos; pero que, en realidad, se apuntalan - en tanto tajantemente forclusivos- frente a semejante envolvente verdad.

Para comenzar a ilustrarlo, piénsese por ejemplo en la urgencia humana del habla y de lo social donde subtienden enmascarados el silencio y la soledad; modalidades inquietantes y difícilmente soportables, así se impongan como condiciones consideradas basales y constitutivas.

O piénsese también en la emergencia del terror (cuando el rutinario modelo se detiene, ante la sorpresa de algo inesperado e inquietante).

En fin, las defensas todas (desde las cuales resulta bien sabido se arma lo psíquico) están destinadas a proteger de la directa experiencia y aprehensión de tales modalidades; modalidades

-de hecho, mutadas- del lado de impersonales ausencias, de fuegos congelados y ocultos, donde la desmesura pareciera excepcional e incluso ajena (sin duda apenas frenada, contenida).

TRES. Como fuese, no habría de olvidarse que nunca ha faltado la común referencia a los espejos.

El doble -siempre inesperado- emerge desde entonces ocupando un lugar innegable y dominante.

Y es a nivel del abordaje literario de este último, donde -como en pocos casos- se ilustra la condición de lo escindido que lo humano por definición ilustra.

Evidentemente, todo doble es la constatación más directa e inmediata de la escisión.<sup>9</sup>

Ahora bien: a pesar de resultar siendo reflejo y constancia de explícitas dualidades escindidas, el doble -si bien de modo innegable delata a éstas- difícilmente logra apropiárselas y desplegarlas de forma sumisa; más bien, empeñado en independizarse de ellas, pretende discurrir sin atenuantes por su propia cuenta y riesgo; en cambio, el fantasma -sin lograr nunca desprendérsele- le retrata y agota; careciendo entonces de aparentes limitaciones y contenciones.

Y no que el fantasma ensamble, de modo literal, con lo especular; es que esto último -sin necesidad de inclusión experiencial ninguna- resulta gratuita, escalofriantemente liberado, cuando el fantasma se presenta; delatándose así, la

---

<sup>9</sup>¿Podrá existir, en efecto, escisión más grande que esta que acontece en uno mismo? Uno mismo que oscila entre el dos (el doble) y el cero (la muerte) sin hallar, en definitiva -mientras se vive- estabilidad redonda y sostenida.

escisión fundante que, a su vez en definitiva le separa del anunciado registro donde en cuanto tal impera.

CUATRO. Ahora bien: ¿Los reflejos que el espejo repone así, como meras imágenes reiterativas y literales, son sin más fantasmas?

De hecho, son sólo reflejos desdoblados, donde si bien la forma se desprende de la materialidad que refleja, una vez ésta se ausenta, el reflejo como tal, desaparece; allí, la condición del fantasma es meramente ilusoria; apenas recupera la condición parasitaria de la forma.

Ahora bien: contrariamente ¿habrá algo más espeluznante -tal cual le acontece a Drácula al mirarse a un espejo- no hallar la propia imagen reflejada?<sup>10</sup>

Figura en negativo, donde la condición del fantasma se redobla; más aún, se concentra como conciencia propia intransferible.

A su vez, parientes de ello, dobles y fantasmas -específicas referencias de aspiración especular autonómica- además de resultar innegables al interior de los despliegues literarios, se enriquecen y sutilizan una vez se asume la dominancia de lo estético.

Y no que se diluyan diferencias indiscutibles entre realidad empírica y universos literarios; es que, ambos registros -dado que lo estético, antes que disminuir diferencias, exalta y reafirma (incorporándolo) lo intransferible- ambos registros, se

---

<sup>10</sup> Lo cierto es que ese retrato inverso delata la verdad última de todo cuanto incluye materialidad; tarde o temprano, disuelta y remontada. Lo enigmático ha de ser la captura del reflejo especular, donde todo empeño escuetamente físico se desarma; en Drácula delatando esa verdad insospechada, que delata a lo material como escueta ficción.

venía diciendo, que aun siendo entre sí irreductibles, resultan cobijados por esta dimensión estética, más basal, amplia, e incluyente.

CINCO. Por mera paradoja, el fantasma -inútilmente- aspira, a la autonomía especular que delata el doble; buscando, no sólo desprenderse de la parasitaria adscripción que ampliamente pareciera adeudar a la virtualidad de los espejos; además, carente de soporte material directamente aprehendido, el fantasma no logrará más que vagar ausente de un auto-retrato posible; sin la liberadora y reposada imagen de un redondeante reflejo.

Delatándose sí, el recalcado -y hasta ahora innombrado- registro heteróclito que, a título de terca y contrapuesta adscripción, no sólo riñe olímpicamente con los dominios de la costumbre; que es modalidad, de tanto ignorada tanto más definitoria y principal.

Y si se pretendiera negar todo ello -así se trate de captaciones que partan desde el más rutinario y convencional de los seres humanos- nada tan aventurado y arbitrario como tales etéreas emergencias.

Y es por esto que, cuando se dice que irrumpe, el fantasma parece flotar a la manera de una imagen especular; perdida -eso sí- de semejante desaparecida y virtual procedencia.

Se impone entonces avanzar en pos de tal captura de semejante ambiguo registro, hecho de inquietante, incapturable *nada*; *nada* tanto más inaprehensible que lo especular-virtual.

SEIS. Para aprehender todo ello, resulta indispensable un rodeo.

Nunca se lo admite: unas veces, porque deriva despreciable al abordarlo desde adentro; otras, porque se desborda al enfrentarlo desde afuera; pero, cuando se trata de lo religioso, los fantasmas, extrañamente parecieran borrarse, por una parte, y afincarse por otra.

Sin duda sería simplificante e insostenible reducir el mundo de lo religioso a mera cuestión de intercambio entre fantasmas (ni siquiera convendría ello, anteponiendo el complemento de la idealización espiritualizante, hiper-presente entonces).

Pero tampoco se podrá negar que el mundo de lo religioso está a cada paso forzado a contener el desborde fantasmal de sus trasfondos, la urgencia de irrupción de sus espirituales realidades.

Y nadie como la persona religiosa para aspirar a la captación de beatíficas irrupciones; apariciones que, por fuera de ello, sólo podrían resultar asumidas como inadmisibles y hasta escalofriantes.

SIETE. De hecho, mejor sería recuperarlo todo partiendo de obligatorios antecedentes: aprehender lo religioso desde un registro más primordial (o sea, a partir del temprano pensamiento mágico).

Lo religioso avanzaría, mutado de manera innegable desde tan indispensable clave ancestral; y allí, la convivencia entre dioses y realidades cotidianas, resulta inasimilable para la mentalidad contemporánea, en más de un caso escasamente religiosa; no por nada, de trasfondo predominantemente mágico.



En cambio, el fantasma parece sí, indiscutible heredero del modelo mágico que troca en religioso.

De igual manera, el nuevo “Dios” sepulta drásticamente a sus primarios antecesores, desde que no sólo repudia el modelo predominantemente mágico; de hecho, lo permuta por un modelo donde se abre al dominio de la racionalidad; inabandonable desde entonces.

El nuevo referente monoteísta se aleja en pos de una intangibilidad e invisibilidad irreductibles; modalidades que le distinguen ahora y que impiden cualquier posible e inmediata coexistencia con los primitivos referentes mágico-politeístas.

OCHO. En efecto, además de mutante versión del modelo panteísta antiguo ¿no es el “Dios” de las religiones monoteístas fantasma (asumido como fundador)?

Pura forma inmaterial, entonces reconocida como fundante (incluso, génesis inaugural de toda factible materialidad derivada).

Planteado menos ampulosamente: ¿es mero fantasma el “Dios” de las religiones monoteístas? ¿el más acabado, redondo y paradigmático de los fantasmas del cual indiscriminadamente emergen el resto de evasivas e incapturables emanaciones? -por supuesto, incluido en ello el mundo en su conjunto-

Si bien quienes creen en tal “Dios” (o sea, hoy en día, casi todos los seres humanos) hallarían blasfemia semejante derivación, lo cierto es que -aun apropiándola como la más pura idea, pensable y concebible- no estaría excluida la posibilidad de un tal reconocimiento; es más, ilustraría el nudo que amarra al fantasma-en-sí con el resto de emanaciones

derivadas: la totalidad de los fantasmas posibles o pensables; incluso, dando paso a su modo, al reconocimiento de la anunciada envolvencia de una genérica dimensión que, subsumido el “Dios”, daría paso al reconocimiento de esa suerte de atmósfera imprecisa que comporta la inclusión de *lo fantasmal* (por fin re-capturado).

### ***Lo fantasmal y la muerte***

UNO. *Lo fantasmal* es pues, el substrato, *la nada* que lo subtiende todo desde que el fantasma resulta radicalmente impedido para manifestarse, como resultante empírica inmediata (mientras que, a nivel del dominio del modelo mágico-ancestral, los fantasmas no sólo coexistían con los humanos: resultaban indispensables e inabandonables).

Podría, sin embargo, correrse el riesgo de pensar, contrariamente, que la entronización de un “Dios”, único e incontaminado, debió surgir precisamente, a partir de la necesidad de dejar atrás la incidencia primitiva y envolvente de la inaugural apropiación mágica del mundo; modalidad de creencia, a partir de entonces escindida de modo radical; se diría: tal cual aconteciera con la tierra -finalmente desprendida del firmamento al cual resultaba, hasta entonces, inextricablemente fusionada- en la percepción de los más

primordiales seres humanos, previos a semejante escisión del mundo.<sup>11</sup>

Para esta perspectiva, paradójicamente el “Dios” que sobreviene a la superación del pensamiento mágico -dada su condición de heredero incuestionable suyo y radicalmente contrapuesto al resto de representaciones divinas- repondría de otra parte, la más definitiva negación defensiva; mientras que el fantasma indescifrable, subyacería irreductible e incapturable, tajantemente sometido y de manera irremediable, marginal.

DOS. Cabe al menos reconocer, al lado de esta previa ubicación, la presencia del tema de la muerte, que no por nada el predominio de lo religioso resalta como columna decisiva y primordial, en la ubicación de la temática de *lo fantasmal*.<sup>12</sup>

En efecto ¿no es la muerte, entendida como un incapturable más allá, y aunque imprevisible, asunto supuestamente

---

<sup>11</sup> ¿Existiría la opción de imaginarse inmenso en un mundo tal, a estas alturas; un modelo donde lo inmediato perceptual se impusiera, sin fractura pensable ni posible (incluyendo por ende, las imaginaciones y los sueños) sin separación de hecho entonces, entre lo vigílico y lo onírico, y en consecuencia, lo normal y lo patológico, la vida y la muerte; en fin, un mundo que careciera de corte entre lo subjetivo y lo objetivamente dado; un mundo donde los fantasmas tuvieran acceso irrestrictamente, discurrieran sin obstáculos, y fueran incluso presencias decisivas, principales?

<sup>12</sup> *Lo fantasmal*, como una imperceptible nata envolvente, más fina que el aire que se respira, aglutinaría los inaugurales registros donde los fantasmas apresados se reúnen; remontando en abstracta derivación, las posibles personalizaciones que acarrea pensar el tema desde la ingenuidad más primitiva.

El fantasma primordial, directo heredero de dioses cancelados, al lado de los sueños y del resto de modalidades donde lo inmaterial se delata, ilustra el reino de lo intangible, en tanto tal impedido para presentificarse, para encarnarse de algún modo.

Surgen por ello dos registros, sutiles, pero obligatoriamente diferenciados: uno primero que repone lo puro formal, despojado de toda opción de materialización; y otro, donde *lo fantasmal* reina y subordina a su imperio al resto de modalidades.

El primero, registro estético por excelencia; el segundo, atmósfera envolvente de inmaterialidad definitoria (estética también, aunque distinta).

resuelto de manera alegre con arbitrarios suplementos, siempre apoyados en la prelación de la creencia?<sup>13</sup>

De hecho ¿no es partiendo de esta última -o sea, la creencia-, desde donde humanamente se fundan y apuntalan, cuestiones tales como “el alma” y la “divinidad” misma, que pretenden rellenar el vacío irremontable que en definitiva resulta ser la muerte?

La muerte -no se debiera olvidar- es materialidad disuelta e irre recuperable luego de corromperse; puro impedimento inllenable, que sin embargo es imposible no intentar de algún modo repletar.

Justamente, si bien se ve (¡escuchad psicólogos!) justamente el alma nace de allí.

TRES. Pues bien: aunque cabría incluir al fantasma en el registro de la creencia, lo cierto es que un directo enlace suyo con la muerte, no pareciera inicialmente indispensable ni visible; dígase cuanto se diga en cambio, ante la supuesta emergencia de un fantasma, en primer lugar, irremediabilmente se *cree*.

Y aun cuando se lo quisiese negar de manera olímpica, lo cierto es que el fantasma ni desaparecerá por ello, ni se ha de afectar en lo más mínimo, su dominante condición evasiva.

Sucede sí que (en referencia con la creencia) caben vastas ampliaciones que sobrepasan esas coberturas; y si se piensa en *lo fantasmal* podría decirse, que la creencia allí se afinca

---

<sup>13</sup> La muerte -debe aclararse- no puede sin más coincidir con *lo fantasmal*; ella, más que estado o atmósfera, es la caída inconcebible desde el lado de lo más particular hasta lo imprevisible de la universalidad recuperada; sólo que surge de inmediato la pregunta: ¿qué garantiza que esa reapropiación, posea un dueño, siendo que éste ha desaparecido irremediabilmente?

tanto más desde que no se descifra cómo aparece ella; tanto menos aún, si ni siquiera pareciera ser ello indispensable (dado que la creencia fue incorporada siempre como inmediata y cierta); de hecho, ésta resulta ser tan envolvente y constitutiva, que se termina -sin ninguna otra opción posible- “creyendo” sin más, en todo cuanto se tenga en frente.

CUATRO. Por lo demás, tratándose de “un fantasma” (o de “varios” de ellos) a estas alturas ¿no resulta evidente, un enlace inseparable de la específica vivencia humana (desde que se suma la condición de *lo escalofriante*).

Lo escalofriante: clave que -como una sombra emotiva inseparable- corrientemente ha de ser incluida en semejantes constataciones.

Nunca se aceptaría que se definiera lo humano sin más, como aquella dimensión donde *lo fantasmal* resulta definitorio y constituyente; donde ello se instala y domina sin apelación; y, sin embargo, desde un determinado sesgo -más lejos de esto incluso- resulta ser así de modo inapelable.

*Lo fantasmal* no sólo se resuelve como soporte intangible de la totalidad de los modelos humanos, y adicionalmente, de todo lo existente; es más: repone e incluye toda ausencia, toda carencia de reales e indescifrables basamentos: enigmática manera que -paradójicamente por ello- perpetúa y repone en sucesivos e interminables despliegues la negación fundante.

Y es cuando la defensa frente a la muerte delata ser la clave, a partir de la cual *lo fantasmal* resulta ser -resultó desde siempre siendo- irremediamente repudiado; aunque de modo irreparable inseparable y fundante.

CINCO. Como fuese, a la luz de la incidencia de *lo fantasmal*, lo humano ha de ser reconocido, ante todo, como el punto donde tal registro adquiere su fundamental sentido y su más íntima justificación; de hecho, dimensión donde su captación y difusión torna posible; y ello, justamente en la medida en que, al interior de lo humano mismo, resultara fundamento tajantemente marginado.

Ahora bien: ni siquiera que se trate de la inclusión allí de la muerte -sin duda *fantasmal*, sin atenuante alguno-;<sup>14</sup> es que la muerte resulta siendo -antes de acontecimiento irremontable- génesis decisiva, que tergiversa en consecuencia, tal concepción (si es que se la asume regida a partir de lo empírico).

Lo empírico, es en realidad disuelto tajantemente al darse la constancia de la muerte; invirtiendo a su vez su lugar con respecto a la vida (tradicionalmente asumida como dominante y principal) la muerte, en cambio, resulta siendo a la manera de una llama que, al apagarse, torna agotada de modo irreparable; de hecho, torna definitivamente irrecuperable.

Y se preguntará: ¿qué importa esto?

Pues nada menos, que a partir de entonces se delata la muerte, no apenas como necesaria inclusión; dimensión prevalente de hecho, desde que impera la versión donde rige lo intangible; lo intangible que, como se sabe, es a partir de donde *lo fantasmal* se afinca; casi mera noción (así envolvente y primordial).

---

<sup>14</sup> La muerte es decidida desde *lo fantasmal*, más que cualquier otro asunto que incluya lo humano; pero no por ello, lo inverso resulta siendo válido; sin duda, *lo fantasmal* remonta y determina a la muerte en tanto tal, pues incumbe a la totalidad de las posibles emergencias. Otra cosa ha de ser, que sólo sea posible de ser captado ello, en tanto lo humano se instaure y se aísla.

SEIS. Pero, en la mitad, existe una contundente e innegable dimensión inabandonable: la permanente mutación del modelo de conjunto y de las particulares emergencias a las cuales da lugar.

En efecto, en los niveles más primigenios de lo humano, se trató -ya ha sido señalado- de la captación mágica del mundo; apropiación que, si bien reconocía a los dioses un lugar indiscutiblemente dominante, no incluía como principales, registros de prosaica realidad; los cuales, sin duda alguna, vinieron posteriormente a suplantar las míticas versiones, más antiguas y primordiales.

Ya, desde el apuntalamiento de “la Polis” (la ciudad antigua, ciudad emergente e inaugural) se renunció a los dioses; o, si se prefiere, los dioses -tal cual en su momento alguien afirmara- “se alejaron definitivamente del mundo de los humanos”; y ese alejamiento se repone, de un modo u otro, debidamente mutado, desde el fantasma ingenuo; fantasma que se funda en la insistencia desde *lo fantasmal; lo fantasmal* que pugna por hacerlo reconocible y cierto.

SIETE. Partiendo de estas rápidas ubicaciones deriva innegable una visible depuración de las contaminaciones posibles y frecuentes, que han enredado las cosas, desde entonces y hasta ahora; al tiempo, con todas estas nuevas inclusiones, el tema se amplía y complejiza tanto, que genera aún más inagotables e inquietantes preguntas.

Sin duda, mutada de continuo, tal cuestión parece estar al punto casi de esfumarse.

Por todo ello, adicionalmente se impone reconocer una más acentuada condición oscura, de algún modo derivada de la

ubicación de una pluralidad ubicua y sorprendente, que acompaña de continuo al asunto, siempre evasivo, siempre inaprehensible.

Mas ¿qué?

¿Acaso queda borrada la opción de oscura luminosidad, desde que *lo fantasmal* irrumpe y torna inocultable?

OCHO. Esas alteraciones esconden lagunas que siendo decisivas podrían ignorarse; incluyen innegables dimensiones tras las cuales se imponen, forclusivos, nuevos asuntos, supuestamente irreversibles.

Dicho de otra manera: la cancelación abrupta de los dioses, si bien los des-incluye sin apelación posible, a su vez aparentemente deja sin cubrir los lugares que ellos llenaban antes.<sup>15</sup>

Innegablemente presos en esa cárcel inmovilizante -que no urge de rejas- la única vía de liberación que resta a los dioses, consiste en fallidos, inútiles empeños de enmascaramiento: intentando renunciar a sus formas constitutivas los dioses olvidados terminan trocando en sintomáticos, insistentes modelos, no menos impedidos, de auto-recuperación.

Se diría, doble ausencia que delata el dominio impersonal y apabullante de esa franja intangible que es *lo fantasmal*: espejo

---

<sup>15</sup> Aparentemente sin duda, dado que lo secreto subtiende allí de antemano, de forma irreductible.

Por lo demás ¿qué hace diferencia entre *lo fantasmal* y lo secreto? Lo secreto está más cerca del registro del fantasma que de *lo fantasmal*, dado que urge expresarse desde lo escritural, condición que le decide infaliblemente; *lo fantasmal*, en cambio, sepulta todo en un manto de *nada* constituyente e irreversible. Por lo demás, lo secreto es del orden de lo impedido; no sólo de lo impedido en sí: impedido, para el ser humano que no logras desentrañarlo ni extraerlo de su registro enigmatizante. Es por ello que el mundo y sus modalidades todas se cobijan con un misterio, en definitiva, infranqueable.



sin imágenes y sin reflejos, donde sin embargo se anuncian gritos inubicables y presencias ignotas.

NUEVE. Lo cierto es que la renuncia a los dioses, no sólo obliga al reconocimiento de vacíos inllenables; de hecho, el terror sin figura los termina repletando: suerte de metástasis donde sólo se asienta lo impedido, no dejan de ser resultantes decisivas precisamente a partir de esa su negatividad irremontable.

Otros, acaso prefieran reconocer allí una suerte de duelo congelado frente a ausencias irreversibles: como fuere, marcas que apenas se aprehenden como inllenables faltantes desde lo puro estético; y que, por lo demás, antes de melancólica evidencia particular, se instalan en el cuerpo mismo del colectivo humano (a la manera de los forámenes sobre la piel que dejaron las manzanas de “La metamorfosis” en el cuerpo de K).

DIEZ. Mas ¿cómo se demuestra que todo lo afirmado aquí resulta indiscutible?

Así lo último que interese sea aspirar a ser demostrativo, es cierto que todo ello deja -por encima de todo- innegable constancia de validez mórbida; por lo demás, sólo presente y reconocible a nivel de la piel de las resultantes: conjuntamente recogidas en efecto como arbitrarios modelos virales, delatan además de manera simultánea, el despliegue desbordante del *doble*, también hijo inocultable de la escisión más definitoria.

Escisión -debe decirse- que no estuvo dada de entrada y que emerge a partir del empeño por sepultar la lectura mágica del

mundo inaugural; suplantándolo con un progresivo y opaco dominio de la razón, razón siempre parcial e insuficiente.

De hecho, cada avance en tal sentido ha de dar paso al reconocimiento de una sombra emergente inocultable, evocadora de certeras amenazas de terror: caotizante recuperación de un mundo primordial disgregado, y sólo a posteriori, dolorosamente unificado y redondo.

Incluso lo creador resulta inapelable desde que se suma integrado con el terror, haciéndole obligado contra-peso: terrorismo-creador, habría de afirmarse conclusivamente<sup>16</sup>.

ONCE. Si se quiere hacer más comprensible este juego evasivo entre sombra aterradorizante y luminosidad nostálgica, entre terror de base e impostada creación (terrorismo-creador) cabría pensarse en la tragedia griega, que hace de lo trágico condición suprema donde lo terrorista se invalida al acceder a lo estético más artístico y sublime.

Se sabe que la tragedia griega duró algo así como cien años, antes de extinguirse definitivamente; resta ahora como expansión de una cobertura que sólo puede ser reconocida -debidamente independizada de cualquier indispensable referencia artística- como registro de lo trágico-creador; dimensión que viene en estos días a recubrir -a la manera de una inmensa y evolvente sombra- los despliegues más luminosos que reaniman lo humano.

---

<sup>16</sup> Lo creador suma el terrorismo, en la medida en que se impone des-aplicativo; en efecto, sólo des-aplicando emerge el registro donde lo creador torna posible e inapelable; el sólo terror no permite la emergencia de lo creador, que es sublimación estética obligatoria.

También, a su manera, sucede así con el fantasma: mutando indefinidamente, termina des-deificándose bajo la amplia, oscilante envolvencia de *lo fantasmal*.

## **II PARTE**

### **El fantasma y Henry James**

#### **Introducción**

UNO. Cuando en el mencionado grupo familiar se interrogó por el libro que cada cual venía leyendo, uno a uno informó someramente al respecto.

Quien se pronunciaría al final por la tesis del fantasma como forma sin encarnación material alguna, confesó que antes de estar leyendo un libro en particular, no sólo venía haciéndolo en referencia con la producción de un específico autor; ello le interesaba, sobre todo, debido a su oferta frente a la existencia del fantasma.

Pues bien: se trataba de Henry James, a quien le pareció que el tema del fantasma no habría siquiera que discutirlo; los fantasmas existían y su demostración podría hacerse desde muy diversas vías.

Sólo que, antes de dispararse en pos de una discusión de orden teórico, procedía escribirlo y de esa manera pasar a demostrarlo desde lo literario (lo cual no debiera leerse como triunfo de la ficción; más bien la ficción lo calificaba todo, por ello dando precisamente prelación a los registros de lo literario).

Ya los lectores podrían decidir cuánto quisiesen, luego de enfrentarse a semejantes -de antemano fijadas- constataciones.

DOS. Poseía en consecuencia el novelista la protección de los asumidos apoyos literarios, y cualquiera podría -por ende- pasar a recomponer la decisiva distinción entre precisos recursos de ficción y redondas realidades empíricas.

Al parecer, a James tales distinciones poco le interesaban, desde que le era suficientemente claro que lo literario en él, antes de una cómoda elección circunstancial, consistía -sin alternativas- en una verdadera opción de vida; de hecho, una obligada e irremontable misión.

Queda entonces siempre pendiente en su obra, la línea que divide o reúne ambos registros; o sea, la clave creadora frente a urgencias de verosimilitud que la realidad como tal comporta.

De otra parte -tal cual *lo fantasmal*- resta una franja de desconocimiento en el lector, dado que muy seguramente ignora la totalidad de esa tan vasta producción (sin que por ello estén necesariamente excluidas, conclusiones derivadas de la

muestra restringida de los textos hasta entonces abordados; incluidos aquellos donde el fantasma no figura, ni en apariencia decide mínimamente).

TRES. Se impone por ello aclarar a su vez, que las aseveraciones sobre el tema, partiendo de la flexible posición indispensable de una apertura desde la admisión de lo empírico (apertura reconocida como necesariamente distensa) admitan el reconocimiento de factibles variaciones, ante contundentes y más amplias derivaciones demostrativas.

Es por ello, que antes de reducirse a muestras restringidas donde el tema florece indiscutiblemente asumido por el autor en cuestión, de modo adicional se ensaye indagarlo (en otro escrito al menos, en el cual para nada se reconocería que el asunto del fantasma se abordase de manera principal)<sup>17</sup>.

Las insuficiencias, que resultarían imperdonables en cualquier intento de lectura rigurosa, podrían perdonarse -al menos relativamente- dado que se trata de una exploración imprevista y en más de un sentido espontánea.

Si, sin embargo, a pesar de semejantes restricciones innegables, se llega a contundentes resultados, no es pues por pretensiones directamente asignables a intenciones procedentes del autor de estas líneas; sin duda, es la contundencia sorprendente de un tema que, al irlo progresivamente enfrentando, se despliega por su propia cuenta y riesgo con inusitada desmesura y apabullante condición.

---

<sup>17</sup> Como se verá, se trata de "La musa trágica", que es una novela donde aparente y efectivamente, el tema del fantasma no incide de forma explícita.

## ***Lo fantasmal y el alma***

UNO. Un pequeño libro de Henry James recoge algunos de los cuentos que sobre el tema del fantasma éste escribiera: “La lección del Maestro”, “La vida privada”, “La figura en la alfombra”.

Otro texto -también seleccionado con el mismo tema- incluye “El alquiler del fantasma”, “Sir Edmund Orme”, “Maud-Evelyn” y “La esquina alegre”.

Sin embargo, debe decirse, “Otra vuelta de tuerca” falta en ambos.

Como fuere, es una muestra suficientemente ilustrativa como para arriesgarse a decidir qué significación le da este autor (H. James) a la cuestión; cómo incluye a “los fantasmas” y al “fantasma” -si es que claramente los distingue nocionalmente-; y, si se quiere, hasta dónde permite el despliegue no forzado de cuanto aquí se ha venido denominando “*lo fantasmal*”.

DOS. Ya se ha aludido a ello: abunda en libros la biblioteca que aloja la obra total de este autor; hasta donde el autor de este escrito ha leído -ha de recalcarse de nuevo- aún no ha chocado éste, ni con la violencia expresa, ni con el reconocimiento de la sexualidad, de algún modo en inocultable ejercicio; aunque, a su vez sea cierto que tampoco él ha hallado la más remonta

referencia al registro de los sueños; como si el mundo sólo fuera, hacedura de luz diurna, inagotable e ininterrumpida.

Salvo las detenciones y necesarias pausas que se imponen en cualquier escrito, en efecto allí pareciera reinar una decisiva vigilia, indetenible y continua.

Como en pocos autores, a pesar de estas constancias, al leerse se siente uno instalado, al tiempo sobre la realidad indiscutida, tanto como, habitando de manera creciente en una construcción incompatible, definitivamente diversa de esa otra obligatoria primera referencia empírica, que se empeña en hacer coincidir la narración con la vida habitual.

TRES. Se dice que James perdió su capacidad erótica, debido a las consecuencias generadas por la trágica experiencia de un incendio (del cual, al parecer, poco se sabe).

Y no ha faltado -de otra parte- la versión irremediable, según la cual James era homosexual; aunque, siendo tan cuidadoso al respecto que no dejó ningún rastro que permitiera confirmar mínimamente, tan extrema y arriesgada tesis.

Y eso que individuos de la talla de Hemingway estuvieron insistentemente tras esos rastros, sin al parecer avanzar mayormente en sus pesquisas.

Lo cierto es que -sin escudriñar mayormente en esa historia personal- enfrentándose apenas con la contundencia de la obra, cabe concluir sin temor a excederse, que James era de tal manera pulcro y fino, que ha de ser por ello que resulta -al menos a nivel de la escritura- redondamente a-sexual.

CUATRO. “A-sexual”, se quiere decir entonces -y se insiste tercamente en ello, pues no es algo de fácil digestión- en el sentido de franca des-aplicación de tal registro, a nivel de la escritura; tal cual acontece a su vez con el imperio de lo onírico y con la consecuente renuncia a cualquier referencia, externa y ajena, frente a la pura luminosidad de una conciencia vigílica, indiscutida e ininterrumpida; y hasta con la extrema aspiración de mantenerse fiel, a todo apuntalamiento en la realidad (condición que garantiza, desde Aristóteles, el logro indiscutido de la ya resaltada verosimilitud); sólo que, incluido todo y asumido, desde la prelación de lo literario.<sup>18</sup>

Ahora bien: cualquier cosa, antes del realismo que pareciera anunciarse al comienzo de casi cualquiera de sus escritos - fueren largas novelas o los más cortos relatos- siempre un velo inapelable cubre todo allí, dando paso al obligado reconocimiento, de estar frente a un territorio cuyo retén impone tal inapelable impronta: “Henry James”.

CINCO. Sin embargo, nada más distante de esas obras suyas, que la contaminación con lo invisible trascendente; fuese como incómoda dimensión religiosa, o incluso, próximo -a su pesar- de aspiraciones esotéricas, por refinadas que ellas fuesen.

James basa buena parte de su intransferible originalidad, en la inclusión de ese manto intangible y contundente; irreductible a otros modelos de hecho, por semejantes que ellos fueren; registro más o menos reconocible, aunque sin duda factible de

---

<sup>18</sup> Oscila ese extremismo entre los confines de lo delirante y la aplomada certeza de una radical lucidez, paradigmática e insuperable.



pasar sin ser percibido, dada su sutileza; puro efecto intransferible, se diría, de la producción literaria misma.

Sus personajes incluso, pueden parecer tan extremos en ello, que resulta irremediable reconocer, que la realidad que crea este autor, colinda siempre -e incluso compite abiertamente- con la realidad misma; jugando a interminables intercambios, sin permitir que nunca se confunda ni fusione un extremo con otro.

SEIS. La distancia entre ambas dimensiones funda y recoge la certeza de *lo fantasmal*; tanto, que sería esa otra clave de originalidad y de estilo, que hacen de James un escritor único e incomparable.

Al menos, la permanencia de esa clave -se asegura aquí- se ilustra a partir de la condición de *lo fantasmal*, y es ella la razón por la cual difícilmente se logra reconocer un emulable paradigma semejante al de este literato.

Y no que falten ilustraciones al respecto; pero el asunto de *lo fantasmal* en cuanto tal, difícilmente se apuntala tan decisiva y definitivamente como acontece con Henry James.

Y si se afirma, arriesgada y tajantemente -sin que tiemble el pulso- que *lo fantasmal* lo decide todo, es porque no sólo acontece así con la particular obra de Henry James; es que, esa sobre-determinación califica a la totalidad de lo humano posible o pensable; incluso -más allá de ello- a lo existente todo.

Asunto diferente habrá de ser que se resulte, en ejercicio, necesariamente fiel frente a semejantes imperativos.

## Territorio y fantasma

UNO. Una vía por la cual el tema de *lo fantasmal-literario* se refina y explicita es cuando se incluye -además de los registros de lo onírico que H. James ignora- el tema de la muerte; ha de señalarse que (al menos en cuanto compete con lo específico de tal aporte) se da paso (paso estético por excelencia) a la muerte-adherida-a-personajes; muerte, por ende, desprendida-del-cadáver que, a nivel de la realidad habitual, obligatoriamente le acompaña.

O sea, nueva versión de la primacía desbordante de lo formal.

El tema, decidido así, irrumpe desde una ruta de imprecisa opacidad, lo cual da origen a reconocimientos y encuentros inquietantes; es el caso del relato “Otra vuelta de tuerca”.

Sin embargo, no sólo la presencia compartida de “lo tanático” en ejercicio, propicia el reconocimiento de esta precisa condición de lectura.

A la luz de semejante perspectiva, *lo fantasmal* -a la manera del aire que se respira- de hecho (a nivel literario) se refina, atenuando, desestructurando incluso las certezas donde domina lo habitual, pasando de largo frente a los imperativos de lo verosímil.

DOS. Por otra parte, Henry James pareciera abundar en ofertas “diurnas”, las cuales oscilan entre la dominancia de lo meramente oculto -que pinta apenas de sombra las

ubicaciones- y la evidencia indiscutible de un plus suyo que enriquece, a cuanto de otro modo naufragaría lamentablemente, en mera “descriptiva” superficial y plana.

El fantasma incluso, en alguna de esas obras emerge indiscutible, coexistiendo con *lo fantasmal*, e incluso aproximándose al doble; entonces parece adscribirse a indescartables marcas de ausencia, sin las cuales, incluso la actual indagación de sus constancias carecería de justificación posible.

TRES. Precisamente, la condición del doble -dígase en “La esquina doble”- es previamente la clave, que al ser interrumpido un determinado despliegue vital, permite el reconocimiento de una suerte de vacío duplicado donde el doble discurre: en primer lugar, el bache que surge por la mera alteración de un recorrido vital; y en segunda instancia, la presencia insoslayable de lo ausente, que desde entonces se suma como una sombra irremontable, como una constatación de inapelable irrealización, que insiste en afectar la continuidad del modelo.

Y ha de ser por ello que el fantasma se verá obligado a instalarse irremediabilmente allí, al modo de incómoda bisagra que apenas une y cierra parcialmente, sin impedir por ello el paso.

En efecto, nunca podrá llenarse cuanto *lo fantasmal* apertura sin opción; la vida que se va agotando sin remedio, deja atrás un inllenable abismo que solo la memoria -a su estética manera- repone y formalmente “revive”.

CUATRO. Por otra parte, así no se incluyera -de manera directa al menos- el registro de lo onírico<sup>19</sup> en los aludidos textos de James, y siendo ello versión incompleta frente al oscilar de los humanos entre alternados estados de vigilia y de sueño, cabe la indagación por las razones que justifican tales silenciamientos.

Para el caso de la dimensión de realidad habitual -ya ha sido visto- basta con incluir la presencia de lo onírico; presencia casi siempre marginada, aunque no por ello menos operante e incrementadamente enigmática; sobre todo insistente, sin razón visible para reconocer la invasiva contundencia de algo adicional indescifrable; sin embargo, inseparable de cada quien, a pesar de cuanto pueda comportar de escueto y evidente.

Conviene no olvidar en cambio, que el personaje literario resulta perpetuado en la reclusión insalvable de la creación artística, que le aloja y recluye sin remedio; sólo la lectura expresa le aísla de allí, dándole nuevas alas, despertándolo del sueño mutado que la obra literaria es.

CINCO. Pero entonces ¿qué demarca *lo literario-fantasmal*? ¿Cómo se explica la fácil operancia de la noción, en ambos niveles -empíricos y artísticos- siendo como son, radicalmente injuntables? ¿Cómo se anima tal condición, que soporta incluirse sin condicionamientos específicos en la realidad cotidiana y en los registros de lo literario; por decir así: sin inmutarse?

---

<sup>19</sup> Nunca se excluye la versión según la cual, esos escritos no fuesen la descripción inconfesable de sueños camuflados; de hecho, ello los haría indiscutiblemente verosímiles.

*Lo fantasmal* -no debiera olvidarse- resulta repudiado en el mundo corriente; en cambio, en el registro de la ficción literaria, desdobra y redondea tal registro de ficción, recuperándole su obligada coherencia.

Lo literario no inventa el registro de *lo fantasmal*, ni qué decirlo; pero *lo fantasmal*, que prima imperceptible y envolventemente sobre la realidad de lo humano, permite llevar hasta imprevistos y selectivos niveles tal marca literaria; y, de otra parte, contrapuestamente aproxima a la ficción, a lectores que, con comodidad y sin arriesgarse mínimamente, se pretenden portadores de realidad a toda prueba.

SEIS. Pues bien: la clave de excepción de una noción del orden de *lo fantasmal*, no sólo da indiscutible prelación a lo estético; adicionalmente, tal dimensión se exagera, cuando lo literario obligatoriamente la resalta y promociona; tanto más aún en la escritura de James, que la incorpora con mayor radicalidad y contundencia.

Lo literario, se diría, tendría que justificar su diferencia, en la medida en que resalta la condición inapelable de *lo fantasmal*; delatando con ello, las insuficiencias sintomáticas de toda la redondez y la autosuficiencia que comporta y pretende lo empírico.

Lo literario delata la condición -sintomática, antes que válida y evidente- de la reclusión que arma la realidad inmediata; por decirlo así, lo literario abre las puertas de lo carcelario, invitando a abrirse a reconocimientos más amplios e imprevistos.

SIETE. Dado que, sin excepción, *lo fantasmal* resulta forcluído en los habituales registros de la realidad, y que cuando -a pesar de ello- hace irrupción, surgen inevitables impedimentos y restricciones explicativas; su emergencia -siempre extraña e inverosímil- viene necesariamente contaminada, encubierta por máscaras, que impiden abordarlo en su más plena condición.

Y dado que el terror irremediabilmente reina en los trasfondos de lo humano, *lo fantasmal* termina adscribiéndose a ello, sin admitir imperiosas suplantaciones que dejan por fuera cualquier otra alternativa posible (que asumiera en cambio, la prelación de lo estético).

OCHO. Y se preguntará: ¿Es que no es el terror modalidad de lo estético?

Lo estético, desmembrado desde lo humano, naufraga a su vez bajo el dominio de la escisión.

De ser estético el terror, habría de ser como modelo, antagónico ya, el cual, desde su apuesta por el caos, se enfrenta al despliegue de formas y de fuerzas, tradicionalmente subordinadas en cambio a urgencias de inusitada armonía.

Una estética del caos sólo puede ser empeño de refutación del juego habitual de resultantes subordinadas a una envoltencia, donde las formas someten a las fuerzas, y las reducen a su dominio y prelación.

El terror -si es estético- será como evidencia de fuerza basal que no alcanza a figurar más acá de lo explosivo; fuerza desbordada y salvaje, la cual, al no conseguir ajustarse a

obligantes, globales y formalizantes parámetros, deriva del lado de la más contundente desmesura.

NUEVE. ¿De dónde surgen entonces las claves integradoras, que se contraponen al desborde caótico que obligatoriamente se espera genere el azar?

La única respuesta posible será el reconocimiento de lo escritural<sup>20</sup>: manera inexplicable como lo secreto, se delata y ejercita sus aportes; o sea, eso secreto encuentra así la opción de su propia convalidación.

Para nuestra perspectiva impedida, lo secreto escribe las formalizaciones que sostienen y perpetúan lo existente; y no que el reconocimiento de lo secreto se piense desde un acto ciego de fe; inversamente, lo secreto no admite semejante fácil recurso, pues su lugar impone el reconocimiento de una apertura insalvable, de un punto a partir del cual, humanamente resulta imposible avanzar.

DIEZ. La reclusión forclusiva de ello derivada, no comporta que el asunto pueda borrarse cuando se desee; cada quien reúne -junto a la persona que se le impone ser- el registro emergente que, a su pesar, incómodamente, *lo fantasmal* completa y amplía.

En efecto, como una incógnita insoluble, al modo de una *nada* imperceptible -nata intangible, sin embargo- acompaña siempre la versión humana de las resultantes; imperativo

---

<sup>20</sup> Lo escritural, por decirlo así, es la escritura de lo secreto, *que* en la pugna entre lo universal y la singularidad, difunde fuerzas y genera formas de modo interminable, para dar paso al mundo en su conjunto; y no se trata de un mero recurso retórico; de hecho, se sabe de ello porque el mundo ante todo admite, impone, ser leído; incluso, si a posteriori se produce la escritura de los humanos, ha de ser en la medida en que ésta -sin saberlo- imita lo escritural; en realidad, es un modo suyo (debidamente mutado por supuesto).

semejante, por decir algo, de aquel que acontece a nivel físico, con la presencia de la sombra (sólo que, sin sol reconocible que dé cuenta del enigmático excedente).

La distancia entre los linderos escuetos de lo personal y el imperio de universalidad coartada (que así se la desconozca - incluso burdamente, para ser aún más contundente- marca siempre y resulta irremontable); tanto como se pretende silenciarla, en la medida de extremas demarcaciones defensivas y de las más arbitrarias exclusiones.

Pues bien: antes de dar paso a irrefrenables estallidos, lo literario descorre el telón -plácidamente, se diría- de semejantes dimensiones coartadas; operación corrientemente asumida de manera devaluativa como mero registro de ficción; reino de *lo fantasmal* en realidad.

ONCE. Quizá allí esté la clave que funda todo territorio, que - como es bien sabido- no resulta ajeno de modalidades vitales supuestamente más elementales; y sería inadmisibile pensar que el territorio -que decide incluso a los organismos vegetales- delate constancia de *lo fantasmal*.

Si se lo quisiese ubicar con toda pertinencia, habría que comenzar desde lo humano, apuntando reversivamente en la dirección de los niveles unicelulares de vida.

Tampoco una ameba o un paramecio aluden a *lo fantasmal*, ni lo podrían incluir mínimamente, por supuesto; y, sin embargo, reponen el repudio de universalidad desde la forma materialmente constituida; su impedimento para incluir *lo fantasmal* les delata sin embargo sobre-aguandolo.

Si bien se ve, la distancia -antes creciente que simplificada- que separa *lo fantasmal* de la noción de territorio, delata el



inseparable lazo, que a su vez los une complementariamente: donde termina el uno, comienza el otro.

DOCE. Sin captación de incompletez universal, el tema del fantasma y *lo fantasmal* resulta reponiéndolos como claramente ajenos; en cambio, el territorio se consolida en términos de cancelación adicional, que amplía un poco los meros registros corporales, incluyendo un indispensable contexto desde donde se alimentan sus supervivencias.

En otros términos: un asunto es ser sensible ante lo universal inalcanzable; otra cuestión, la marca que -a pesar de cancelaciones o impedimentos- decide desde lo universal todas las particulares resultantes.

Pero ¿quién podría negar una clave de intangibilidad definitoria, que se impone, incluso cuando el tema del territorio se ilustra y se demarca a nivel de registros supuestamente más elementales?

TRECE. Un pez -como, por decir algo, el espinoso- demarca su apropiación territorial con tal certeza que logra luego definir y reapropiar con toda precisión, semejantes precisos linderos invisibles; y, así el recurso de demarcaciones tangibles sirva de puntal a la ubicación ampliada de vastas demarcaciones - caso de los felinos- lo cierto es que la línea -olfativa y sin embargo imperceptible- que termina decidiendo tales “interioridades-de-lo-más-externo”, rápidamente comporta la gratuita inclusión de sorprendentes y refinadas claves de medición.

Es claro que el territorio se altera y hasta muta decisivamente cuando de lo humano se trata; de hecho, pasa a ser dominio

de propiedad; con lo cual, se delata incomparablemente metamórfico.

En consecuencia, deriva flexible y ubicuo de maneras inevitablemente sorprendentes; complejo, más allá de lo intangible-indescifrable que le inaugura y consolida y a pesar del reconocimiento de procedencias supuestamente elementales.

Sin necesidad de cálculos matemáticos y geométricos, la aritmética de la vida delata tempranamente una sapiencia, indescifrable desde sus más -supuestamente- simplificados modos.

CATORCE. Lo cierto es que la coincidencia -antropocéntrica- entre territorio y propiedad resulta cierta e innegable (como cuando se trata de la patria, la cual se defiende “a morir”, con insospechado y -de otro modo- inexplicable vigor).

O sea que, si se admiten estos desarrollos, es la propiedad siempre territorialidad mutada; la mayor defensa frente a la emergencia y reconocimiento de *lo fantasmal* donde radicalmente se busca forcluir su necesidad.

Lo más ajeno, lo más indisoluble frente a toda propiedad resulta ser precisamente *lo fantasmal*.

Donde la propiedad deja de reinar, emerge con toda contundencia el nomadismo de *lo fantasmal*.

Y lo capitalista, como sedentario dominio que decide el intercambio de propiedades -y entre propietarios y desposeídos- nunca podría asimilar el imperio que *lo fantasmal* demarca y determina; *lo fantasmal* allí -se insiste en ello- resta por fuera; de manera tajante, urgido de y urgiendo lo universal;

este último, no por nada coartado drásticamente por eso capitalista.

QUINCE. Esa condición de lo universal impedido, ni siquiera cae del lado del ya mencionado registro de lo onírico, donde oscila sin brújula ni direccionamiento; de hecho, puede desobedecer convenciones, y darse sin más, “a plena luz del día”; haciendo entonces caso omiso de condicionamientos de materialidad inapelable; a tal punto lo onírico, a pesar de cercano, resulta inasimilable directamente con *lo fantasmal*; es sólo si se admite la co-juntura con lo formal-despojado-de-referentes-de-materialidad- complementaria, que *lo fantasmal* y lo onírico admiten en principio conjugarse; entonces *lo fantasmal* lo cobija y asume como modo suyo.

También la amenaza aterradorizante -que acompaña al fantasma y se diluye con *lo fantasmal*- retorna incontenible, cuando la muerte -celosamente marginada- hace irrupción.

Pero es bien cierto que no por ello *lo fantasmal* se evidencia, en referencia con la muerte con igual inocultable condición, tal cual se delata en los sueños.

Diferente el fantasma de *lo fantasmal* -que lo acoge, desde la ampliación espacial y despersonalizada que comporta- sin duda puede irrumpir desde la propia muerte, pues entonces se trata del registro suyo más propio; mejor decir, donde resulta más claramente diferenciable, y donde aparece más impedido para realizar cualquier posible materialización.

DIECISEIS. Sin que por ello *lo fantasmal* resulte necesariamente efecto tanático, ha de decirse que es evidentemente cuando resulta más próximo de la ficción y de su reconocimiento (humanamente hablando).

En realidad, el impedimento individual de los seres humanos frente a lo universal, no sólo admite expresiones del orden de esa dimensión *fantasmal*; resulta bien sabido, que se incluyen a su vez modalidades tan radicales como lo alucinatorio y lo delirante -de una parte- y, de otra, todas las claves de invisibilidad que evidentemente salpican de continuo los recursos perceptivos habituales; dígase, el viento o la gravedad, que pueden ilusionar con la presencia evasiva de *lo fantasmal*, siendo que apenas lo evocan.

Como sea -sorprendentemente, aun incluyéndolo- una suerte de forclusión inapelable decide a los seres humanos cuando de lo universal se trata (ni qué decir de *lo fantasmal*).

### **La versión estética de *lo fantasmal***

UNO. Decir “versión estética de *lo fantasmal*” ¿comporta adelantar nuevos desarrollos que lleven más allá de lo ya dicho? ¿acaso existe una opción diferente al abordaje desde lo estético, para dar cuenta de un tema; un tema que lo estético mismo funda y define?

Incluso, si fuera posible demarcarle territorialmente, *lo fantasmal* sería el territorio, precisamente en cuanto tajantemente negado, la ausencia de todo lindero; y más aún:

como impedida demarcación linderal, habría de reconocérselo como modelo -por sobre todo contrapuesto a toda propiedad- que es el nivel desde donde, en primera y en última instancia, la persona se inserta y justifica; lo opuesto a lo definido espacialmente -así se reconozca fundado en negativo- sus dimensiones -si las tuviera- habrían de ser del tamaño de las renunciaciones e impedimentos surgidos del repudio individualmente compartido, donde lo humano -particular y colectivo- se retrata.

O sea: por la vía de la inmediatez espacial, por la ruta de la realidad empírica, *lo fantasmal* resulta definitivamente inconcebible (y, sin embargo, nada más fundante).

DOS. *Lo fantasmal* resulta escindido (no desdoblado - obsérvese bien- pues lo escindido puede ser negación del doble y el doble puede darse, por fuera de toda posible escisión)<sup>21</sup> escindido entonces entre su versión más certera, donde es apertura nómada frente a todo sedentarismo, sintomáticamente instaurado a través de los siglos; y, de otra parte, registro de forclusión (indispensable a lo empírico para su incuestionado y perpetuado rodamiento).

Registro que no solo delata la forclusión de la universalidad; que es también, reconocimiento de la renuncia a la singularidad, desde la más temprana apropiación de sí que se impone al individuo (y, de hecho, no sólo humano).

---

<sup>21</sup> El doble se inscribe en los dominios de lo especular; es, en realidad, lo especular desmembrado, tajantemente remontado; lo escindido es más vasto y agresivo; dígase, sintomático. Por lo demás, el doble hace antítesis de lo viral y entre ambos extremos se dramatiza la condición de lo mórbido. La escisión viene dada de antemano y recorre una paralela que ni el doble ni el virus comparten.

Y si se amarrara todo con el tema de lo fantasmal debe reconocerse que el doble apunta a emparentarse más bien con el fantasma, buscando realizar el impedimento más basal de este último; o sea, presentificarse.

Si se renuncia a la universalidad, ha de ser precisamente porque la singularidad resulta de entrada coartada, boicoteada desde la inapelable servidumbre que implica la asunción compartida con el resto de semejantes del acendrado modelo empírico.

Comporta esto por supuesto y, en consecuencia, la renuncia al ensamble entre singularidad y universalidad.

Y se sabe a propósito de ello precisamente porque esa juntura -desde el ejercicio del arte- algunas veces se admite como opción posible (aunque siempre excepcional).

TRES. Como fuese, resta siempre la segunda franja que se determina desde lo impedido: paradójica impalpabilidad, constituida por todas las exclusiones que se imponen para que lo empírico rijá y prospere.

Se trata, si se quiere, de un registro que repone un vacío inllenable, urgido de ser, de cualquier modo, mal-resuelto; pues lo cierto, es que tampoco se puede vivir -por más forclusivo que se resulte siendo- asumiendo esa condición como coexistencia permanente e inocultable.

Debe sí reconocerse que *lo fantasmal*, desde estas acepciones que dan realidad a lo potencial, remonta toda aspiración de equiparación con el fantasma y con sus plurales complementos, cualesquiera fuesen.

El afuera donde se inserta *lo fantasmal* impide toda posible “presentificación”; y es a ello precisamente, a cuanto aspira el fantasma como tal.

Y no que el fantasma resulte cancelado por ello; es que ha de ser por esto que, sin *lo fantasmal*, el fantasma ni se explique ni se apunte.

Si apareciera el fantasma -se quiere decir- sería sólo en la medida en que *lo fantasmal* se explicitara primero, y tanto más arbitrariamente; o mejor decir: de aparecerse el fantasma, tendría que hacerlo necesariamente sobre el registro mismo de *lo fantasmal*, burdamente explicitado entonces (asunto entonces puramente tentativo y teórico, pues de hecho resulta irrealizable).

CUATRO. En efecto, suerte de atmósfera definitoria, *lo fantasmal* -dada su cercana e inquietante proximidad a la certeza de lo vacío- envuelve todas las posibles opciones de completud negada, de plenitud impedida.

Pero su condición predominantemente estética permite -desde un segundo bucle- que lo imposible irrumpa, permitiendo a esa atmósfera inaudita reinar a nivel de la realidad empírica misma (principalmente, en registros donde se fundan lo literario ya mencionado, y lo artístico en general).<sup>22</sup>

Casi sin restricción alguna, la resaltada muerte podrá perfectamente sumarse también allí; de igual modo que los registros de lo onírico; incluyéndose incluso hasta los confines donde, a nivel de lo psíquico, se insertan las más extremas irrupciones mórbidas (lo psicótico, en sus múltiples desmesuradas variantes).

---

<sup>22</sup> Y no existe insalvable contradicción en todo ello, pues basta ampliar las dimensiones de lo existente, más allá de lo puro empírico, para que todo quede cobijado por esas claves estéticas, no menos valederas e indiscutibles.

Espacio de intangibilidad flexible y abierta, *lo fantasmal* permite entonces -de hecho, infructuosamente- ser llenado a cada paso; cediendo (para ello escindido de modo inapelable) desde su condición de *nada* definitoria.<sup>23</sup>

*Nada* -que bien vista y a pesar de todo- es condición y soporte de toda posible emergencia y de toda obstinada permanencia presencial.

Y es que lo estético da la vuelta al modelo (propiciando carácter de indispensable fundamento a *lo fantasmal*).

CINCO. Ahora bien: eso *fantasmal* -que no sólo es distancia infranqueable, que es forclusión fundante innegable- da paso a su vez a la incorporación del alma, obligatorio e ineludible complemento suyo.

A nivel de lo humano -en cada resultante particular- por esa animada vía, encarna *lo fantasmal* internalizado (desde que forcluído); o sea, internalizado como afuera irremontable; extraña contradicción; sin embargo, definitoria e innegable.

Y es por ello que portar un alma decide las infaltables urgencias de ampliación, coartadas por un cuerpo escueto en demasía.

Debido a ello, el alma -que ha de terminar delatando sintomáticamente la imposibilidad de reciprocidad literal con *lo fantasmal*- a su pesar, resulta ilustrándolo; el empeño de desbordamiento que evidencia el alma de continuo, es al menos compensatoria demostración de las aspiraciones suyas de resolverse desde *lo fantasmal*.

---

<sup>23</sup> De hecho, *lo fantasmal* repone la escisión que le separa insalvablemente de la realidad empírica; es más, la funda y justifica (o sea, a la escisión) a nivel del resto de escisiones que deciden lo humano.



## **“La musa trágica”**

UNO. Si se quiere hallar una ilustración adicional del registro de *lo fantasmal* -acaso la más distante posible, sin incluir fantasma alguno- convendría recurrir a la mencionada obra de H. James (“La musa trágica”) donde tal dimensión se delata con gran refinamiento y sutileza.

Incluso, podría afirmarse que sin esa clave el libro de James difícilmente justificaría su exigente lectura.

Y no sólo pasa con “La musa trágica”.

En más de uno de los escritos de James -dígase, aquellos donde se despliega la escueta descripción del ámbito social inglés- termina por ser reforzada del lado de una dimensión adicional, más o menos explicitada, que da soporte pleno a la inclusión de esta atmósfera excepcional e intransferible; atmósfera que el novelista, con sutileza magistral -acaso, sumando un punto de ficción- inserta; en más de un caso, abriéndose a la opción de fenómenos empíricamente inadmisibles.

DOS. Sólo que ello, cuando no se explicita, necesariamente flota y comporta presiones y sobre-determinaciones, sin las cuales el texto nunca conseguiría definirse ni sostenerse (por lo demás, la dimensión espectral se refina entonces, hasta hacerse prácticamente imperceptible, así no ausente).

Su marca resalta tanto más, precisamente en la medida en que aparentemente falta.

Existe un “Epílogo” a la obra en mención, donde un personaje (allí donde se supone se inserta el núcleo central alrededor del cual evoluciona la concreta creación novelar) ni siquiera es mencionado: suponiéndole, en efecto (a Gabriel Nash) un lugar marginal y secundario, James se envolata intentando reconocer una referencia principal (que entonces oscila sin detención, entre variedad de personajes adicionales: el pintor, la actriz, el primo político...).

Si se reconociera en cambio allí a Gabriel Nash, de hecho, se localizaría el más redondo y estabilizado anclaje.

TRES. Seguramente Gabriel Nash parece secundario; pero no debe llamar ello a engaños: precisamente en cuanto promociona la dimensión *fantasmal*, da paso a la más decisiva e indiscutible calidad estética.

Es cierto: no sólo Nash ilustraría y comandaría el tema de *lo fantasmal* allí donde parecerían estarse desplegando en cambio, desarrollos tanto más prioritarios y escuetos (en principio, relacionados con el tema del arte y su habitual repudio desde lo social)<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Tal repudio puede oscilar de continuo, sin limitarse apenas a un rechazo hostil e inocultable; refinado y sutil, puede demeritarlo en extremo; cuando no -con mayor frecuencia devaluarlo y marginarlo tajantemente- convertido en verdadera caricatura suya, entonces increíblemente perpetuada.

Y como ha de sonar extremo y simplificante, ha de reconocerse que el tema, sin mucho análisis, delata su condición minusvalorada y demeritada.

Puede ser incluso que se realicen obras realmente valiosas; pero han perdido el enlace con lo universal desde la singularidad (quizá por ello resultan escasamente valoradas).

Sin duda, si consistiera apenas en esto último, la obra apenas pasaría el examen; visto todo en cambio desde la óptica de *lo fantasmal*, ella resulta incomparable y excelsa.

CUATRO. De hecho, no se trata aquí -se insiste en ello- de un escueto y redondo asunto de fantasmas (tal cual podría de hecho acontecer, en otros textos de James).

En cambio -olvidado el tema- *lo fantasmal*, marginal e innombrado, flota y consigue reinar como intangible atmósfera, que indefinible recubre y airea la obra, permitiéndole sobrevolar en pos de una universalidad habitualmente coartada e inalcanzable.

Como fuere -quizá, no sólo por ello, aunque ello por eso mismo resulta indispensable- no nombrar *lo fantasmal* hace saltar el tema y hasta le reubica (entonces, como dueño de una contundencia e inadmisible extensión inabarcables).

Y no se trata apenas de escueto silencio; consiste todo en cambio, en el reconocimiento de lo *impedido* como la condición más definitoria.

CINCO. Como fuese, Nash no sólo es referente mefistofélico, incluso explícitamente reconocido así en algún momento de la novela<sup>25</sup>; como esta referencia no resulta suficientemente

---

<sup>25</sup> Quizá a James le molestó adeudar, sin atenuante alguno, a esa mefistofélica temática goethiana; pero, si hubiera sido menos susceptible a semejante deuda y la hubiera reconocido directamente como motor principal -a pesar de latente- que cruza la totalidad de su obra, hubiera logrado -sin ser menos original por ello- un despliegue tanto más coherente y decisivo.

Como sea, no se debiera ignorar esta referencia, un tanto tangencial que, al sumársele el reconocimiento expreso de *lo fantasmal*, da paso a una lectura, como ninguna otra indudablemente enriquecedora.

Más allá de ello, sin embargo, se hubiera reducido todo a la prelación de un modelo demoníaco (sólo parcialmente válido desde que, precisamente, se trata de la envolvencia inusitada de *lo fantasmal* más contundente).

principal, cabe aludirse a su vez a la reproducción pictórica de Nash, que en algún momento el pintor Nick intenta realizar; esa imagen, recuérdese, se niega a perpetuarse en su retrato, a fijarse expresamente sobre la superficie del lienzo.

De hecho, al diluirse sin remedio, ilustra por sí sola, gráficamente, la presencia innegable de *lo fantasmal*.

Es cierto: extraña e inevitablemente se esfuma; por lo demás, con indudable angustia, apenas el propio Nick lo percibe así; evocándose con ello un poco, la manera como acontece todo cuando se enfrenta la emergencia de un fantasma invasor (mientras que el semejante al lado -tal cual le acontece a la madre de Hamlet- resulta francamente impedido para captarlo de mínima manera).

Nunca como entonces se ilustra esa verdad que decide al fantasma y a *lo fantasmal* como variantes de impedimento.

Como fuese, en la novela los motivos que justifican semejante condición, ni siquiera se intentan explicar ni reconocer; apenas se les ofrece como arbitraria clave, que se debe asimilar sin más; están sencillamente presentes allí, sin urgencia alguna de fundamentación o desciframiento; y es que se apoyan en la idéntica manera de proceder que se da en la realidad misma, donde *lo fantasmal* coincide con el impedimento constituyente (que sin embargo la define y soporta).

SEIS. Incluso, al final de la novela, Gabriel Nash “se esfuma” y se desprende del resto de personajes, como sólo le puede resultar permitido, a quien es ambiguo portador de precaria sustancialidad; así se trate de ficción -compartida y soportada

---

Ahora bien: no debe ignorarse que James, por alguna razón inconfesada, recurre a ello y lo impone, así fuere bastante sutilmente.

por la reunión laxa de escuetos personajes- Gabriel Nash es por sobre todo linderal, y efectivamente dueño de unas claves de despliegue, diferentes y únicas; al menos, ellas le libran de tener que justificar, pública y mínimamente, su definitiva ausencia (incluso su permanencia, siempre desobligada y prepotente).<sup>26</sup>

El lugar heteróclito de tal personaje se impone, al lado de una escueta intención (que en más de una ocasión parece -frente a la mirada desprevenida- delatar insuficiencia elaborativa) siendo que está repudiando asumir el destino escueto, de mera descriptiva-artístico-social.

En efecto: ¿quién, si no él, asume esta decisiva clave?

Es cierto: cuanto pudiera evidenciar imperdonable torpeza técnica, de hecho, está reforzando el-más-allá-de-lo-utópico (que la exacerbación de *lo fantasmal* busca recalcar, disfrazándolo todo de realidad alterna).

Cuando ello se convierte en personaje, se da paso a la emergencia de Gabriel Nash.

---

<sup>26</sup> Dueño de un poder que solo lo sostiene el uso desbordado de la palabra, Nash no se justifica más allá de ello; no se sabe cómo se soporta en la vida, ni cómo obligatoriamente gasta verdaderas fortunas en sus viajes permanentes y sin justificación distinta a ser un puro viajante, sin compañía ninguna y sin exigencias visibles de forzados intercambios, de uno u otro orden; por ende, sin urgencias sexuales ni amoratorias; idealizada figura -se diría- que, a cuanto más se parece, es al propio autor de "La musa trágica".

Y no similar a la persona de James; al narrador en cambio, como indispensable lugar en la novela; despojado sin más, de limitantes y restricciones.

Más ¿qué? ¿Todo autor, abstraído de su humana dimensión, como puro lugar, indispensable apenas para la obra, no está hecho un poco de todo ello?

Sin que, por supuesto, se trate de una copia literal tampoco, elevado a la condición de personaje, su libertaria condición pareciera sublevarse de continuo, arrastrando una muda nostalgia, a pesar de imprecisa definitoria y dominante.

Al menos, visto así, Nash accede a una coherencia que, en cualquier otro caso, indudablemente le faltaría. Pues bien: ¿acaso no es ello, anuncio de *lo fantasmal* impedido, que acompaña siempre la soledad de los creadores?

SIETE. Resulta bien sabido: también “La musa trágica”, además de un título, es personaje allí; como tal, se eleva desde un lugar corrientemente considerado irremontable; y lo hace a partir de una posición inaugural, tan precaria, que definitivamente parecería imponer la constancia de un abismo insalvable -difícilmente apropiable al menos-; incluso, a partir de inocultables limitantes temporales; (forzadamente, sin duda) en cambio evoluciona hasta lograr los más altos niveles de sublimidad y perfección actoral.

Una fuerza ingénita llama a Miriam Rooth a un despliegue sin contención, al cual la consumada actriz sirve, sin rebelarse frente a ello; y esa fortaleza suya se ilustra -casi panfletariamente y rechazando cualquier demarcación previa- en el encuentro final que sostiene con Peter Sherringham (fluctuante personaje, este último, quien cómodamente oscila entre un gusto extremo por el mundo teatral y la más inapelable obligación política, francamente frívola y clasista); allí, Miriam vence magistralmente a éste; para terminar, sin embargo, juntándose (sin mayor coherencia) con su habitual auxiliar -oscuro y para nada sobresaliente- Basil Dashwood.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> De hecho, llamar de ese modo (“La musa trágica”) tanto a la obra como al femenino personaje, genera más preguntas que explícitas asunciones.

Sólo el reconocimiento de una capacidad extraordinaria para acallarse detrás de los personajes teatrales que se encarnan sobre el escenario, y el resurgimiento reanimado desde allí -como si ese alimento resultara opción única de perpetuación y personal permanencia- justifica una resultante de ese corte.

Personaje-de-personajes, se diría, sólo pensable como mero efecto desde lo literario (y en lo teatral).

Resta, sin embargo, la razón por la cual se nombra así también a la novela, siendo que el personaje femenino, es acaso apenas *musa* de la representación -ésta última, sólo a veces, *trágica*-.

El título no repone solamente esta condición inmediata y fácil; únicamente el reconocimiento de un trasfondo general e idealizado podría sostener y decidir a la obra misma en su conjunto; todo en ésta, resulta insostenible desde la perspectiva de la realidad empírica; y es esa condición de impedimento cuanto resulta irremediamente “trágico” para la aspiración inalcanzable de lo creador (allí donde sólo pueden imperar, en primera y en última instancia, “las musas”).

Una vez más, y como certeza de una envoltura inocultable -antes que acertar sobre un núcleo indiscutible- un título tal estaría, por encima de todo, ubicando un insalvable impedimento.

OCHO. Como fuere, nadie podría negar dimensión principal a ese evasivo Gabriel Nash, quien introduce en el desarrollo de la novela a Miriam Rooth, “la Musa Trágica”, y que, más contundentemente aún, guía al endeble personaje apelado Nick Dormer; y es entonces cuando la clave mefistofélica -que soporta y decide a Gabriel Nash- cobra sentido imperativo: se trata de la firmeza de una sólida decisión que olímpicamente apuesta por el arte.

Sin embargo, antes de claro portador de indiscutible solidez (tal cual por lo general resultan serlo -con apoyos exteriores inocultables- los defensores del “establecimiento” -de la “política” como modelo de vida: “establecimiento” de pretensión paradigmática y supuestamente superior; incluso, más redondamente, de la “tradición inglesa”, estrecha, refinada y ampulosa) antes de ello, Nash resulta siendo irremediabilmente elusivo e impreciso (apenas soportado desde la gratuidad de sus argumentaciones, por brillantes que fuesen; radicalmente, sin piso práctico alguno).

NUEVE. La fuerza de Nash -por arbitrariamente empleada que fuera- resulta, sobre todo, potencia indispensable al interior del tejido que se arma, para “dar vida” y coherencia al conjunto de la novela de James.

Nash, si bien se observa, no sólo es verbo en ejercicio, discurso por definición; la influencia de ello derivada, es la clave suya, que le impide ser un mero diletante -en el sentido peyorativo del término, por supuesto-; sutil y dominante en cambio (tal cual un director de orquesta, que guiara a los personajes como a frases musicales) flota allí, sin necesidad de un sólido piso.

DIEZ. ¿Quién podría negar, que salvo por la sostenida injerencia “demoníaca” de Gabriel Nash, como una roca inamovible Nick Dormer consigue imponerse a la sobre-determinación que reúnen, las presiones sumadas de la madre -la sinuosa Lady Agnes-, la demarcación -reiterada y estrechamente feudal, de hecho *fantasmática*- que coarta tras la silueta del padre fallecido la ofensivamente condicionada herencia (de hecho, reforzada por el caprichoso señor Carteret, tajantemente “fundamentalista” al final); sumando a todo ello, la deuda muerta de las dos hermanas de Nick, pasivamente parasitantes; y, finalmente, por supuesto, los imperativos amorosos de esa mujer, deliciosa y terriblemente dominante, que se apela Julia Sherringham?

ONCE. Basta apenas con este somero repaso de la extensa obra que es “La musa trágica” para conseguir reconocer cómo *lo fantasmal* cruza, intangible e incisivo, como envolvente atmósfera, a través del texto en mención.

Y es que “eso” *fantasmal* -apenas percibido tras un haz veloz o difuso desde una marca fina y excepcional- no sólo es tanto más reconocible, en la medida de su silenciamiento y dilución; nunca, como emergencia grosera e innegable, superpuesta sobre el registro de la realidad empírica; a diferencia del fantasma, su validez consiste en un *plus*; condición intangible, dada la prelación de lo estético que lo torna definitivamente imperativo e innegable.

El encuentro entre la más pura urgencia de la singularidad inaugural con la universalidad corrientemente inalcanzable -tal cual ha sido resaltado aquí continuamente- es la cúspide que



delata a *lo fantasmal* como definitoria condición, estética por excelencia.

Y es sobre ese eje -no necesariamente consciente en el impreciso personaje que lo soporta y evidencia- que la novela de James -*fantasmal* en sí, a pesar suyo incluso- discurre inexpugnable.

DOCE. A nivel general -no sólo en la especificidad de la obra de James- *lo fantasmal* resulta tajantemente acallado por defensas que se deciden, desde los registros aplastantes de lo empírico; en realidad, “anestesiado” así, *lo fantasmal* opera, sin embargo, desde un discurrir, tan forcluído como el ruido fundante e infernal del cosmos: cosmos éste, rodante, indetenible, a pesar de lo cual deriva hasta un silenciamiento indescifrable (tal cual, en su momento, resaltaran los pitagóricos).

Lo sorprendente es que, sobre esa forclusión por todos compartida, se superponga la denominada -desde la visión predominantemente estética- *banda sonora*; la cual recoge al conjunto de los rumores de lo existente, por finos que ellos resultasen ser; incluida en ello, por supuesto, la génesis adicional, metamórfica generada por los seres humanos, que se remata -no por nada, en el discurrir sostenido de los intercambios verbales, tan caros e indispensables para éstos- en la medida misma de la forclusión del ruido cósmico, abruptamente diluido, sobre la cual indescifrablemente ruedan y reposan.

TRECE. ¿Cómo negar que esa envolvencia de silencio es ya, definitiva, inapelablemente *fantasmal*?

Incluso -sumado necesariamente *el paisaje interior- lo fantasmal*, construido necesariamente a título de desmesurada constancia del afuera, resulta tan inaprehensible y enigmático; tal cual esa enquistada reposición íntima suya: el alma.

Y ello, a pesar de la supuesta inmediatez que esta última noción evidentemente comporta y que, en consecuencia, permite creerle fundada desde la evidencia más incuestionable; siendo como es, asaz inaprehensible y *fantasmal* (tal cual, el propio rumor insoportable del universo, tajantemente forcluído).

## **CODA**

### ***Lo fantasmal y el territorio***

#### ***Lo fantasmal y el corte***

UNO. Al nacer se conjuga de algún modo la certeza del fantasma; sólo que el fantasma está necesariamente afuera (dado que las secundinas demandan ser sustituidas de inmediato, imponiendo un refuerzo externo -indispensable complemento vital- sin el cual, resulta evidente, se sucumbiría irremediablemente).

La consolidación y apropiación de un entorno sin soporte material -el territorio- deviene inapelable.

Y no que el territorio equivalga sin más a *lo fantasmal*; pero delata cuanto de *fantasmal* se impone desde entonces, a título de desesperada e irremediable herencia.

Paradójica, contradictoriamente, el territorio apropia una zona de *lo fantasmal* que sobrepasa al organismo como tal y necesariamente lo subtiende, lo circunda y perpetua.

DOS. La progresiva apropiación de una territorialidad, invisible, indispensable y envolvente (de hecho, ininteligible) se da en tanto la inicial cobertura de necesidades resulta indispensable y, obligatoriamente, ha de ser resuelta desde afuera; razón por la cual, el déficit originario -así se supla de continuo, mientras se está vivo- nunca deriva plenamente solucionado ni garantizado.

Previo a ello, la consolidación de un territorio, propio, inconcebiblemente elástico y fluctuante -de hecho, corrientemente incompatible y en principio intransferible- delata cómo, de manera indefectible, se depende de una *fantasmalidad* constituyente; *fantasmalidad* que, sin embargo, pareciera diluirse cuando, en niveles inmediatos y excluyentes, se logra cubrir el indispensable registro (generado a título de imperativo de supervivencia).

O sea, cuando hace presencia el irremediable soporte exterior que, a su vez, permite a la vida perpetuarse.

TRES. Extrañamente, esos rebordes territoriales indispensables, sin embargo, ni se nombran, ni se incluyen, ni se explicitan como inapelables.

En cambio, se apuesta por una alternativa, que resulta demasiado precipitada, si es que se desea solucionarlo todo; se apela, es cierto, a la mera referencia de una madre provisoria y decisiva (y por supuesto, urgente e invasiva).

Siendo la madre, indudablemente necesaria, ha de reconocerse que lo será apenas como inevitable consecuencia; efecto de algo mucho más hondo y complejo, que la justifica y convalida.

La territorialidad -como envolvente noción vital- no es apenas asunto que se resuelva a título de invisible inmediatez, que envuelve redondamente la indefensión del pequeño engendro humano.

Y sin duda, la territorialidad está allí donde la vida la impone, a título de escueta clave de supervivencia.

CUATRO. Tal territorio es, de una parte, evidencia de una falta (en última y en primera instancia, inllenable); por otro lado, esa territorialidad es mutante, además de elástica; como tal, no sólo procede y define ya, desde los registros más elementales de la vida en su conjunto; oscila y se altera, en la medida en que la necesidad se amplía hacia niveles de arbitrariedad imprevisible; hasta topar con los caprichos de la propiedad.

De hecho, una ameba o un paramecio inicialmente retratan esa urgencia y obligan al reconocimiento de una precoz e insoluble, irremediable apropiación de lo invisible, indispensable e inmediato: eso invisible, que permite hacer visible el complemento necesario que la vida demanda.

Y es ello asunto que resulta dado, mucho antes de que el tema antropomórfico del fantasma y *lo fantasmal* hagan presencia.

Basta con reconocer un corte originario para entenderlo.

Aunque ¿quién podría demostrar que *lo fantasmal* no lo cobija todo, más acá de las invenciones de lo humano desbordante?

CINCO. ¿Qué corte originario?

Por lo demás, ¿entender qué? ¿La escisión entre el fantasma y *lo fantasmal*? ¿o, en cambio, la cruda incidencia del corte (el cual -si bien se ve- está presente antes de toda antropomórfica versión)?

¿En realidad, basta con reconocer el corte originario para entender, por sólo ello, los temas del fantasma y *lo fantasmal*?

Como fuese, si no resultan claros semejantes enlaces - cualesquiera fueren- no es por el inextricable enlace entre el corte, el fantasma y *lo fantasmal*; es que todo allí está -termina inapelablemente- contaminado y retorcido.

En efecto, sólo se ven entonces secundinas abandonadas, endometrios condenados a descomponerse; líquido amniótico que ha sido regado por fuera, sin remedio; cordón umbilical, fragmentado e inservible como tubo de enlace, entre el antro originario y el pequeño e indefenso organismo emergente; o sea, el sintomático empirismo invasor, donde se trata de ocultar la verdad -tanto más decisiva- que el corte comporta.

SEIS. Si no se recupera el énfasis en lo estético, lo empírico envilecerá y densificará todo hasta tornarlo nudo inextricable.

Lo estético da al corte la luminosa contundencia, indispensable para separar tajantemente los registros del fantasma -entonces irremediablemente impedido- y *lo fantasmal* -necesariamente latente-; *lo fantasmal*, marginado, mientras de manera envolvente subtiende del lado de lo universal, sólo por ello graficable siempre en negativo; sin embargo, hábitat de lo secreto y clave indispensable para la emergencia de incontenibles e inagotables fuerzas y formas que deciden el entretejido de indispensables y encubridoras superficies.

Superpuestas sobre ese lugar -extraespacial y extratemporal- las resultantes no harán más que encubrir el corte que, de explicitarse, las decidiría como meras superposiciones sobre la inextricable *fantasmalidad* de base.

## II PARTE

### Apartado beethoveniano

#### La música y lo fantasmal

UNO. Basta observar a un director de orquesta (dígase Bernstein, dirigiendo el String Quartet #14 de Beethoven) para que se termine reconociendo un desajuste inexplicable, tras la aparente coherencia de semejante escenificación.

Y es que todo parece emerger allí extrañamente desde un silencio indescifrable (pues genera esa suerte de danza que realiza el director, y a la cual sigue -haciendo caso omiso- la ejecución de la orquesta, disciplinada y obediente).

Esa danza es entonces ritual solitario generado por una música que apenas aparece un punto más tarde; de hecho, la danza no sólo precede; sin duda recrea -desde una ausencia que pareciera en cambio refutarla- la música en cuanto tal.

DOS. Es como si -un instante antes de la milagrosa emergencia sonora- el respetable anciano en mención, egregio director de orquesta, recuperara una suerte de juvenil y sorprendente fortaleza.

Es más: sin duda, tan festivo personaje se sostiene en ello, hasta que la composición concluye.

Ahora bien: cuando la música progresa, pareciera que en cambio fuera ella la que lo rigiera todo; de hecho, invade al silencio de base desde el empeño por superponérsele y tornarlo coherente.

Buscando de alguna manera redondear el engorroso asunto, resultará arriesgado intentar incluir en el tema, a *lo fantasmal*; pero lo cierto es (sólo porque la música suplanta la dominancia de *lo fantasmal*) que el discurrir unificado de la masa sonora torna posible.

TRES. En efecto, subyaciendo sobre el silencio inaugural, no sólo la música consigue justificarse; también la ya reconocida, inadmisiblemente y enigmática ebriedad del director de orquesta se empieza a resolver así.

En efecto, la abstracción de la danza del director de orquesta, por fuera del conjunto de la envolvente escenificación, es sólo convalidable a partir del reconocimiento de la efectiva imposibilidad de su aislamiento; ello sólo, ha servido para dar cuenta de *eso fantasmal*, que se oculta de una parte, y se evidencia de otra, del modo más contundente (y que no se deja reducir tampoco).

Pues bien: separar de ese modo las partes de un conjunto que, en realidad exige como indispensable el reconocimiento de la operación integradora contrapuesta -única forma de convalidar cada uno de esos lugares- es la clave arbitraria que permite hacer ilusoriamente visible la prelación de *eso fantasmal*.

CUATRO. Precisamente, siguiendo la pertinencia de ese argumento, cualquiera podría afirmar: “Pero es ello puramente circunstancial y arbitrario; sin Beethoven, nada de todo ello resultaría posible, etc., etc.”.

Y es ello más que cierto: es, de hecho, Beethoven quien da paso a semejante escenificación -extrañamente completa al tiempo que insuficiente cuando se la observa- aislando la variedad del conjunto de los elementos participantes allí; por supuesto: Beethoven el primero.

Y es que Beethoven falta tanto entonces, como lo llena todo.



Beethoven es sin duda, una suerte de demiurgo ausente que, sin embargo, no sólo mueve desde su irreductible silencio la danza de Bernstein; da paso a su vez, a la disciplinada obediencia de la orquesta; y hasta pareciera a punto de renacer desde esa obra suya incomparable.

Todo ello, frente a quien, pasivo y quieto, igualmente aislado - suerte de anexo de un potencial público virtual- asiste embelesado frente a la escueta computadora.

CINCO. Es ese empeño por evidenciarse desde lo imposible, cuanto impide que Beethoven sea -partiendo de su obra permanente- algo más que un fantasma; tan sólo porque resulta evidencia incomparable desde *lo fantasmal* redivivo.

Se ha dicho que *lo fantasmal* opera y decide todo desde la clave fundante del lugar (previo, frente a empíricas circunstancias espacio-temporales); se ha asegurado también que *lo fantasmal* antecede todo silencio y toda escucha; incluso, precede a la muerte y al nacimiento (estando más próximo de ambas claves, ellas parecieran ilusamente, apropiarlo por ello).

SEIS. Y es que *lo fantasmal* es registro tan decisivo, precisamente porque lo funda una negatividad inapelable.

Está hecho de puro impedimento, se ha dicho continuamente; y ha de ser por eso, que ninguna otra posible clave lo acompañe o anteceda.

Ahora bien: ha de señalarse, sin embargo, que el silencio que decide la danza de Bernstein es sólo simulacro de *lo fantasmal*; si bien no se resuelve recurriendo al faltante que es Beethoven,

tampoco ello lo define o reduce; apenas ilustra un *más acá*, donde se crea un incómodo vacío; vacío que podría resultar inllenable, si no existiese la escritura (de hecho, presente en esa partitura inamovible).

Montada sobre *lo fantasmal*, es ella la clave que permite finalmente, dar coherencia a ese conjunto (por causa suya indefinidamente renacido).

## **VAN GOGH Y LO FANTASMAL**

### **Superficies**

UNO. Todo -tanto en la vida como en la pintura- se superpone irremediabilmente.

Pero ¿se superpone en qué, que no se superponga a su vez?

Se superpone, al final de todo, sobre *lo fantasmal*, que es una suerte de lugar sin espacio y sin tiempo; lo cual es como decir que definitivamente no se superpone (un poco, a la manera de la cebolla en el “Peer Gynt” de Ibsen); lugar de lo impedido, que no puede por ende renunciar, a la irremontable urgencia de superposición obstruida: el fantasma lo primero.

Y lo más fuerte: no resulta fácil reconocerse de cualquier modo, realizando indefinidamente uno mismo esta operación; asumirse como producto permanente de un impedimento semejante; y no se podría negar que es ello precisamente, de cuanto en primera y en última instancia se trata.

Acaso, sólo al acercarse la muerte, empieza *lo fantasmal* a pesar como una sólida e intangible certeza, que nadie -por lo demás- asume ni comprende a cabalidad (dado que la enfermedad, la vejez y la muerte cercana aíslan imperceptible, irremediablemente).

También de pronto -por fuera de todo ello- la diferencia intransferible, cualquiera fuere, sensibiliza frente a la presencia de *lo fantasmal*, paradójicamente incompatible.

DOS. Es posible a su vez que algún acontecimiento originario, fundador -donde la falta marque de manera decisiva- dé paso a esta peculiar y excepcional sensibilidad ante *lo fantasmal*.

Ser antecedido por un hermano o una hermana muerta, por ejemplo -tal cual se sabe le aconteciera a Van Gogh- impone este paso peculiar sobre el mundo (aún, a pesar de toda compensatoria radicalización negadora y contrapuesta que lo humano de por sí comporta).

Como una mancha, la vida al pasar dejará esa impronta, casi visible e inocultable, que resulta -sin duda alguna- excepcional.

Pero no es conveniente personalizar el tema, sin arriesgarse a desdibujar la decisiva clave de lo impersonal, que determina y consolida la *clave fantasmal*; al menos, para el caso de Van

Gogh, habrá de ser la obra misma la que termine ilustrándolo de continuo<sup>28</sup>.

TRES. Acaso resulte tanto más pertinente reconocer, cómo el producto artístico viene a llenar la ausencia de quien a su vez carecerá, tarde o temprano, de un trozo de oreja; y -más general aún- la evasiva clave de la permanente *des-ocupación* generada por la muerte del pintor en la obra de conjunto; desocupación que *lo fantasmal* por definición evidencia bajo su envolvente e invisible manto.

El arte cumple bien esa condición, precisamente desde que -al suplantar el impedimento constitutivo y supuestamente irremontable que decide el registro de lo en definitiva insostenible- consigue reponer y acallar la emergencia de *lo fantasmal*; sin duda deteniéndolo, llenándolo excepcionalmente, hallando esa ruta bienhechora donde, por el milagro de la singularidad en ejercicio, consigue empatar con lo universal inabarcable.

Esa clave dispara la urgencia de lo creador que es -si se permite tal licencia- la nostalgia inubicable e impersonal, que urge e impele a *eso fantasmal*.

CUATRO. Y no sólo se trata del arte por fuera de las alternativas de la vida; se está aludiendo, en realidad, al

---

<sup>28</sup> No sería la primera vez que se lo recordara; pero ¿no es evidencia de ello, por ejemplo, el hombre que carece enigmáticamente de miembros inferiores, en esa sombría sala de billar, en el fúnebre y reclusivo escenario arlesiano? (“El café nocturno de la Place Lamartine en Arlés”).

Otro cuadro (“El café nocturno en Arlés”) con el mismo tema y para nada evidentemente *fantasmal* -más bien evocando de otro modo al fantasma- coloca al hombre blanquecino, en una tal posición, que no se reconoce ese faltante (de hecho, ocultado tras las patas de la mesa de billar).

Al compararse ambas pinturas, el tono *fantasmal* del hombre, en la primera pintura, indudablemente se incrementa.

posible juego de intercambios que lo artístico permite, cuando entra en ensamble con los modelos habituales de vida; afectando a esta última, decisivamente; no acontece menos, cuando comporta confrontaciones con lo vital, donde las irreductibles diferencias se radicalizan y tornan irremontables.

Bien sea Van Gogh -para no aludir a Leonardo, tanto más excelso en el tema de las superposiciones, aunque por otra vía- basta con reconocer en ellos la técnica común de recubrimiento sucesivo de superficies pictóricas, que intentaran acercarse inútilmente a la realidad misma, hasta el desborde incontenible, compensatorio, de lo creador.

Engordarse hasta la “obesidad” de los excesos incomparables de color, tal cual sucede en Van Gogh; o bien, aspirar a la creciente e inigualable finura de superposiciones, de atenuaciones de la línea, donde lo verosímil intenta ubicar las cosas, cuando de Leonardo se trata.

CINCO. Como fuese, pensarse al interior de los registros de estas ópticas de intercambio (entre registros pictóricos y vitales, donde lo estético deslumbrante y fusionantemente reina) de manera paradójica delata cuánto de construcción creadora decide al conjunto de las apropiaciones perceptuales del mundo; construcciones que los seres humanos asumen de continuo y terminan por realizar sin esfuerzo alguno; sólo para conseguir concebirlas -a título de certeza de permanencia y sólido piso- como primera y última realidad indiscutida.

Dígase -si se busca ilustrarlo- la sucesión de cuadros, inagotables, incontables, donde la memoria -por ejemplo- se delata como insuperable fábrica; fábrica de un arte tal, que no urge de auto-promociones ni de exaltados resaltamientos,

pues se da sin más, de forma gratuita y sin visible esfuerzo realizador.

O también, el terco perpetuarse de lo onírico, que repudia inexplicable e insistentemente toda incidencia tecnológica; no sólo objetándola como empeño fallido de recomposición y de remontamiento de lo escuetamente humano; eso humano, apenas en segunda instancia -así sea incuestionablemente apremiado por innegables demandas de supervivencia- urgido de recursos de complemento instrumental; e -incluso más allá- delatando a eso tecnológico como necesario suplemento, donde priman los apabullantes registros de lo vigílico.

SEIS. Sin embargo, ha de reconocerse que el paralelo entre la vida y lo pictórico, no hace más que evidenciar la clave periférica que rige la apropiación desprevenida del mundo, reconocidamente sostenida por periféricas y elaboradas apropiaciones (tal cual acontece -es cierto- en los cuadros generados por artistas excelsos, tanto como en las desprevenidas e ingenuas apropiaciones perceptuales de los más vulgares seres humanos).

Como fuese, el supuesto “mundo” que capturan, colectiva y particularmente los seres humanos, pierde su redondez e ilusoria completud, una vez la pintura retrata sus propios mundos; mundos impedidos para reponerse con volumen, y desde entonces, meros simulacros, que dicen más de *lo fantasmal* -de forma extraña expreso- que de la realidad a la cual inútilmente intentan reponer.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Es claro que el arte del cual se trata aquí, ha sido remontado -de mucho tiempo atrás- desde que el enlace de literalidad con el mundo resultó superado drásticamente y radicalmente por renovados empeños autonómicos.

No sólo emerge la certeza de *lo fantasmal* que subtiende en ambos registros; se descubre así -si bien se observa- la singularidad repudiada (sin embargo, empeñada en rebasar los faltantes de universalidad repudiada).

SIETE. No sólo al acercarse la muerte, *lo fantasmal* se impone inapelablemente; también al nacer se flota allí sin contención (hasta que el infante hace empalme con el lenguaje y, en consecuencia, con la cultura humana toda).

A partir de entonces, *lo fantasmal* resulta obligado a marginarse, al modo de los antiguos dioses griegos cuando adviene la “polis”.<sup>30</sup>

¿Y qué es la “polis” si no, el dominio incontenible, indetenible y progresivo, de lo tecnológico?

Sin duda también, la renuncia califica al dominio de lo mágico, donde esos dioses deslumbrantemente fulguraban.

Sólo que -también entonces- se alude al mundo de lo onírico, que aun siendo asumido como marginal, se sostiene vigorosamente frente a todo empeño de demolición racional.

Pues bien: en todo ello, *lo fantasmal* toma cuerpo, subtendiendo al discurrir inagotable de fuerzas y de formas; incluso lo estético dominante evidencia a su vez lamentables y contundentes exclusiones.<sup>31</sup>

---

Pero es que no se trata de eso; ese arte, supuestamente nuevo, repone sintomáticamente el impedimento de fusión entre la singularidad y la universalidad, que anteriormente decidiera el empeño inalcanzable que le definiera.

<sup>30</sup> Como no sea que *lo fantasmal*, si no surge expresamente a partir de allí, sólo entonces se desprende y autonomiza plenamente, como heredero indispensable de semejante mutación extrema.

<sup>31</sup> Lo estético no permite ser idealizado; se juega entre el flujo inagotable que ejecutan las fuerzas y las formas, independientemente de armonías y urgencias de belleza. Por ello, lo viral recubre buena parte de sus extensiones, tal cual acontece (sin duda, guardadas necesarias proporciones) con lo singular y la singularidad.

# La obra y el pintor

## Introducción

UNO. En algún momento, Van Gogh formuló que su obra no era una mera sumatoria de cuadros; que ella se debía comprender como un único integrado asunto.

No será sencillo, no sólo entender las razones que justifiquen semejante aspiración; de hecho, resulta muy complicado juntarlo todo, siendo que el despliegue de esa obra pasa por más de un registro de radical ruptura.

Probablemente se trate -más que de una clave de prestigio o de una subyacente verdad indescifrable- de una condición sintomática que recubre la totalidad de una producción, indetenible a partir de un punto y sin certeza real de solución final.

DOS. Tomar las cosas por el lado más simple delata claramente, es cierto, que resulta dada la unidad sin necesidad de aditamento otro.

¿Acaso no termina toda obra pictórica reunida en una fusión indefectible una vez su generador se detiene, definitiva e irreversiblemente?



Pero, sería grosero pretender que Van Gogh se estuviera refiriendo a algo tan obvio; sin duda, el pintor aspiraba a una integración, cualquier cosa, menos evidente.

Cuando el pintor decide señalar, que a cada paso, se va en pos del *alma* del motivo elegido, y que es sólo entonces cuando se accede a la certeza, según la cual el cuadro particular resulta definitivamente terminado, Van Gogh delata simultáneamente con ello, que en referencia con la obra en su conjunto, la clave de su unidad la da la apropiación envolvente de un *alma* evasiva, tan invisible como indispensable; de hecho, no se cierra con la ausencia inesperada del pintor; resta allí, inamovible y eternamente fijada; siempre fluctuante, siempre reviviendo.

TRES. Sin embargo, faltaría la indagación por una clave adicional y no menos decisiva, según la cual puede ser que otro, u otros pintores más, por su parte aprehendan el secreto que intransferiblemente capturan sus pinturas; dando por ende al tema, una condición adicional de inexplicable pluralidad.

Es entonces cuando torna imponderable reconocer que la inclusión del realizador no podría, por ninguna razón, evadirse.

Y es que, no sólo habría de tratarse de algo sintomático; en realidad, más allá de ello, consistiría en la verdad definitoria del arte, que obliga al reconocimiento de fusión entre la singularidad y la universalidad, reunidas de manera excepcional y pasajera en un entronque, corrientemente insostenible.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> El abandono de la universalidad, ya ha sido de algún modo resaltado aquí, caracteriza al arte en su conjunto, a partir de un punto; por ello el arte torna sintomática delación de un armado de conjunto, irremediabilmente invadido por lo singular y lo viral.

Tal cual fuese, la muerte del pintor fijaría la obra en su conjunto como constancia perenne de semejante apropiación deslumbrante; mientras el autor -desmembrado de allí- divagará intangible, como un fantasma indefinido e incapturable.

## **El alma y *lo fantasmal***

UNO. Esa unidad, tan evasiva y evanescente, paradójicamente comporta la presencia de refuerzos que la sólo pintura no consigue consolidar.

De hecho -y es el caso de la existencia de modelos epistolares en Van Gogh- al lado de la pintura, existe esta escritura que delata el enlace del pintor con el mundo, de un modo tanto más personal, contundente e innegable.

Y si bien la escritura no es inapelable, lo cierto es que -al menos, en cuanto alude a Van Gogh- es debido a ella que se saben asuntos como éste del *alma*, que no deja de ser sorprendente, y no propiamente evidente.

Y ¿por qué sorprendente y nada evidente?

Veamos: ¿A qué *alma* alude Van Gogh? ¿Al *alma* del motivo desde el mundo o al *alma* que se le encima a éste, al pintarlo? ¿Ambos asuntos al tiempo?

¿Cómo se inscribe el *alma* en el cuadro y cómo se enlaza con el resto de apropiaciones, necesarias desde el resto de los cuadros?

DOS. Lo cierto es que -bien visto- el cuadro es en realidad, mera sumatoria de pinceladas; pues bien ¿cómo, a partir de allí, la resultante “se anima”? ¿Cómo arma coherencia desde una forzosa, definitiva unificación, sin embargo, reconocida siempre a posteriori?

Digamos que existe una clave de *impedimento*, indispensable para que -incluso el observador de la obra pictórica- se incluya a su vez en ese incomparable escenario; escenario inevitable en cuanto tal, desde que la obra de tal modo se re-anima.

En efecto, no sólo se han de sumar a la resultante escueta todos estos anunciados suplementos, para dar paso, finalmente, a la consolidación definitiva de un eslabón más en la cadena incontenible de producciones; ha de reconocerse esa clave -por decirlo así, sintomática- clave de *impedimento*, que excluye todo cuanto no sea reconocible como del orden de lo visible.

TRES. En efecto, toda otra condición, diversa al mundo de lo visible -olfativa, de gusto, de escucha, de tacto incluso; pues si bien el cuadro puede ser tocado, nada aporta ello a su indescifrable apropiación-; cualquier otra opción, se venía diciendo, resulta impedida al interior de la producción pictórica.

Y, sin embargo, se habla de un *alma* que lo anima todo y que permite entronques impensables -así también indispensables- más allá y más acá de ella.

Asuntos como la luz o la sombra, la atmósfera, el instante que retrata la captura del motivo, siendo como son -bien vistos- del registro de lo intangible y de lo invisible, resultan re-apropiados por encima de todo; para no aludir a lo in-inteligible y hasta a

lo inefable, dado que en la latencia de la obra pictórica sobresale la inserción de aplastadas superficies de suplemento, sobre basales ausencias, inocultables y, sin embargo, desapercibidas hasta entonces.

CUATRO. La noción de *paisaje interior*, si bien no retrata sin más la captura del *alma* de un cuadro, resulta necesaria para dar certera cuenta de ello.

El *paisaje interior*, más que coincidencia íntima con una exterioridad determinada, es apropiación de una atmósfera a la cual denomina Van Gogh *alma*, desde que se da coincidencia de ella con el específico ambiente que, de su parte, el cuadro crea.<sup>33</sup>

O sea que se trata no de dos, sino de al menos tres registros, a los cuales se les impone coincidir en una resultante redonda; resultante que al final deriva -casi que milagrosamente- hacia la captura del enlace de la singularidad con la universalidad, siempre evasivas, siempre excepcionales.

CINCO. Y cabría contra-argumentar, una vez más, alegando que ello es apenas válido para modelos de pintura clásica, donde se respeta la pre-existencia de cada uno de los elementos allí incluidos -pintor, paisaje, observador (desprevenido o no)- y, sobre todo, la observancia de la realidad empírica -considerada tan indispensable como irremontable- que el arte, hace mucho tiempo remontó y

---

<sup>33</sup> El paisaje interior siempre se acompañó en la reflexión clínica de lo social, de esa otra noción tanto más indispensable, que es la banda sonora; ambos conceptos, indispensables para la versión estética del mundo. No faltó quien supusiera desechables estos asuntos, como si se tratara de un arbitrario capricho del autor de estas líneas. Y bien, ¿cómo armar sin ellas la oferta estética, predominante, envolvente, indispensable?

suplantó, en pos de opciones, también suyas, indudablemente de más amplia cobertura.

Pero el asunto se inició así -no por nada- y cuanto venga y se derive luego, estará obligado a reconocerse como suplementario y forzosamente derivado; incluso, sospechosamente convalidado.

Podrá parecer entonces, que esa clave definitoria, que presupone necesario ensamble entre la singularidad y la universalidad, ha dejado de ser la única opción de reconocimiento de la presencia del arte en determinadas obras; pero entonces se trata -no podría negarse- de una forma que estalla al arte mismo, dejando al conjunto de sus demarcaciones, radicalmente afectadas y urgidas de aplazamientos inevitables; los cuales no se sabe si van a cerrarse definitivamente alguna vez, más allá de claves decadentes y sintomáticas.

SEIS. Pues bien, se trata -de ser todo, tal cual se ha venido formulando- de la apropiación de franjas de *lo fantasmal* que dan lugar de suplantación –igual que sucede con la supuesta aparición de fantasmas a nivel de la empírica realidad- a urgencias de extrapolación de registros de universalidad y de singularidad –tal cual insistentemente ha sido señalado- corrientemente inalcanzables y escasamente incluidos.

Sobre la ausencia de reconocimiento consciente de *lo fantasmal*, se monta incluso la urgencia inapelable de generar cuadros sin contención; imperativo que acompaña al pintor, sin que al parecer nunca se pregunte éste, por la razón de ser de semejantes empeños interiores.

Se dirá que podría tratarse incluso de la amenaza de emergencia de la locura la clave que resolvería la presencia de este incontrolable desborde; pues bien ¿acaso se ha dicho algo desde la clínica de lo mental, sobre la manera como *lo fantasmal* afecta a quienes desembocan en la demencia (más aún, si ellos se dedican a pintar)?

¿Cómo llamar a esa obra procedente de allí, si sigue desplegándose, haciendo caso omiso, como si fuera definitivamente ajena frente a todo desorden extra-cromático?

### **Entre la utopía del “japonismo” y el impedimento de *lo fantasmal***

UNO. Resulta evasiva la condición mental que desemboca en la demencia, cuando de Van Gogh se trata; ¿En qué momento se apuntala esta última? ¿Viene dada desde siempre, o se va afincando -progresiva o alternadamente- hasta derivar en el estallido final incontrolable y contundente?

La clínica del “mal mental” de Van Gogh no es un mero asunto anecdótico, ni se resuelve como algo estrictamente personal; va ligada al hacer artístico del pintor y enlaza con los sueños de desmesura, inseparables de su ejercicio pictórico.<sup>34</sup>

Acaso se puedan entender un tanto más estos señalamientos, si se recurre -antes de toda visible emergencia demencial- al

---

<sup>34</sup> ¿Quién podría negar que sólo resta la certeza perenne de la obra para intentar acercarse a las siempre imprecisas versiones sobre la locura que se empeñan inútilmente en resolverla; locura de un ser -de antemano inconcebible- tal cual resulta ser Van Gogh?

reconocimiento del *japonismo* de Van Gogh, que inicia un desbordamiento -si se quiere por la ruta de lo utópico- y el cual no irá a detenerse desde entonces.

Incluso, antes de toda apuesta por la vocación pictórica, es bien sabido de los radicalismos de Van Gogh; radicalismos en los cuales -antes que de una clave vocacional- se trataba de esa misma desmesura de siempre, irrefrenable y constituyente.

DOS. En efecto, algo de desbordante aparece insinuado ya en esa, en apariencia inocente, obstinación por el Japón; cualquier cosa, menos una ambición redondamente solucionable, con sólo optar por superfluos recursos (como -por decir algo- el turismo; y eso que el turismo entonces era francamente diferente de cuanto resulta ser ahora).

Basta reconocer que el viaje de Van Gogh hasta el sur arlesiano por sí solo evidencia, que la urgencia de un Japón -geográficamente tangible- resulta francamente insuficiente y ajeno, frente a semejantes imperativos nómades.

Tampoco se podría afirmar que las aspiraciones del pintor sean meramente pictóricas; la idea de una fusión del arte con la vida, evidencia la condición linderal de ese “japonismo” que se acerca -sólo por esa vía contaminante- a las urgencias de una utopía; utopía que pretende cubrir los inllenables vacíos dejados por la universalidad inalcanzable; sobre todo, expresada a nivel de los estrictos registros de lo escuetamente personal.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> La universalidad podría perfectamente ser el referente primero, que regularía la verdad de lo ético; tan fácilmente contaminado por los -desde entonces- inseparables y sintomáticos apremios que comporta lo moral.

TRES. Tampoco la sólo producción pictórica aprehende el señalado punto de fusión entre la singularidad y la universalidad, que demanda el verdadero arte.

Es en su encuentro, donde lo creador solventa la irreductible integración entre el cuadro y su generador; y sólo, a partir de ese punto, el empeño se logra y consigue redondearse.

Pero, sin la presencia que a posteriori complementa las cosas -o sea, allí donde el observador revive a posteriori la obra y renace al autor, de otro modo definitivamente sepultado- seguramente tampoco serían viables semejantes deslumbrantes y enigmáticos logros.

Sólo una sospecha ciega del poder de semejantes posteriores e incapturables aprehensiones, logra decidirle al autor que su obra ha accedido al lugar donde el *alma* en cuestión, ha sido irremediablemente apuntalada.

Hasta entonces -cuando apenas se ha conseguido vender algún cuadro- es mera evidencia de ciega creencia.

CUATRO. Pues bien: cuando Van Gogh marcha hasta Arlés, en pos de las señales que el arte japonés le ilustrara, en realidad no sólo no busca hallar el retrato literal del Japón mismo; viene hasta allí buscando forzar en cambio, las condiciones de utopía urgida, que despertara tal concreción; partiendo de esas láminas peregrinas, entonces en boga, y que llegaran a sus manos de forma inesperada e imprevista.

A cambio de un directo viaje hasta el Japón, convino suplantarle todo, por la utopía que la luz del sur arlesiano pudo, al menos en principio, garantizar de alguna manera.



Conversivamente, cabría incluso afirmarse, que es más bien la imperiosa necesidad de *sepultar toda sombra*, cuanto guiara los pasos del pintor holandés.<sup>36</sup>

De donde, la utopía (aquí, al menos) propiamente se instala en el interior de los cuadros, y no -como corrientemente se da por sentado- a nivel de la exterioridad del mundo.

De hecho, se trata de resolverlo todo pictóricamente desde el color; incluso en algunos casos, renunciando radicalmente a la línea, al trazo que las demarca, y dando paso a esa fiesta, a esa euforia multicolor irrefrenable, que entonces de todo ello se deriva.

Sin duda, no será algo que se mantenga rígidamente siempre; de hecho, se trata de una tendencia que puede admitir inevitables y constantes fluctuaciones; pero ¿cómo negar que es ese ímpetu -a veces radicalmente contenido- el faro que dirige los empeños pictóricos que se inician con el Van Gogh arlesiano?<sup>37</sup>

CINCO. Pues bien: borrar la sombra del cuadro, vaya y venga; pero pensar que es ello igualmente factible en el mundo habitual resulta ya, de alguna manera, desbordado e inejecutable.

---

<sup>36</sup> Sombra que ha calificado hasta entonces, la pintura de un Van Gogh oscuro y monocromático; sombra que, difícilmente permite invasiva, pintar esa obra extrema que se apela “Los comedores de patatas” (Nuenen, abril, 1885); esa, donde la sombra reina, a pesar de la escueta lámpara que intenta, trabajosa y escasamente, iluminar la grupal ingesta.

<sup>37</sup> Pues bien, no sólo al Van Gogh tardío del Arlés francés; basta con observar las señaladas pinturas inaugurales del pintor en ciernes, para reconocer que ese plan de subordinarlo todo al color, está presente ya; sólo que -ha de reconocerse- la sombra allí, contrapuestamente aliada suya, es predominantemente invasora y dominante.

Casi podría reconocerse una obra, francamente escindida a nivel del uso o prohibición del color (asunto que no es meramente secundario); resulta ser tan definitivo en cambio, que nada escapa a ello; así no coincidan de manera literal tales claves, tanto a nivel de la obra de conjunto, como de la existencia misma del pintor.

Pero resulta que la marca del empeño pictórico, altera sobremanera la perspectiva del ejecutor; al menos, en el caso de Van Gogh es ello indiscutible; y sin duda creciente, en el despliegue incontenible, desbordante, de su obra.

Se sabe de la aspiración de Van Gogh de reunir en una única cuestión, el arte y la vida; incluso, sumando a ello, la aspiración más vasta de una “sinergia” que aspira a un arte total -sinergia al parecer alimentada, por los empeños desbordados del músico Wagner, se dirá-.

Resulta claro que, aunque se lo propusiera, Van Gogh no consigue empalmar con esa última aspiración “wagneriana”; pero resulta evidente a su vez que, si se empeña en ello, ha de ser porque la clave utopista reúne ambas pretensiones; sólo que es difícilmente ubicable la conciencia de las causas que, en tal sentido, tuviera el pintor.

SEIS. Como fuera, la idea de dar paso a una cofradía de pintores, que coincidieran en un empeño liberador desde el arte compartido, es el remate de una obstinación de ejecutoria empírica, que la sólo inicial presencia de Gauguin desarticulara sin mayor empeño.

La respuesta de Van Gogh ante la demostración palmaria de los impedimentos que bloquean una colectiva coincidencia ilusa, en torno a esa clave de “mundo feliz”, antes que llamarlo a reflexionar sobre los motivos que subyacen en semejante resultante, lo disparó definitivamente del lado de un desborde, indetenible, solitario y tanto más intenso y exultante.

Es cuando se resulta obligado a reconocer, una vez más, que el asunto visto así, delata ser mero encubrimiento de un desorden más hondo, que difícilmente se estaría dispuesto a

compartir: a ser compartido por otros (e incluso, por el propio Van Gogh, iluso y siempre desmesurado, y en ello jalonado sin contención del lado de un ya señalado aislamiento progresivo).

SIETE. Lo cierto es que -como ya fuera resaltado antes- la misma desmesura que llevara al asilamiento y a la exclusión religiosa del precoz “misionero” Van Gogh, vuelve a darse ahora; sólo que, en relación con los desbordes, sostenidos y evidenciados, a partir del ejercicio pictórico.

La entrega al arte que genera la sorprendente producción -en poco tiempo y con indudable y creciente perfeccionamiento- no podrá desaparecer desde cuanto venía siendo artificiosamente marginado.

Dejado a solas con la realidad escueta de su empeño, sin la simbiosis con la producción pictórica, Van Gogh sucumbirá sin remedio.

Y no que Van Gogh pretenda renunciar al puntal de su hacer artístico; es que la persona del pintor estará cada vez más refutada, en la medida en que la obra siga creciendo, con esa tiranía imperiosa que la caracterizó siempre; sólo que, a su vez, la pintura también terminará resultando, en buena medida, gravemente afectada.

OCHO. O sea, que visto todo de este modo, el delirante substrato no es algo que sobrevenga tardíamente; irrumpiendo abruptamente al cortarse Van Gogh un trozo de oreja, ni asunto semejante.

La dificultad temprana y extrema de Van Gogh para inscribirse de forma mínima en registros humanamente básicos,

colectivamente obligatorios, demuestra que es una clave de *impedimento* cuanto -siempre de manera creciente- se impusiera a la persona del pintor; *impedimento* que lo reduce y somete, más acá de cualquier infructuoso empeño adaptativo o equilibrante<sup>38</sup>.

Es más: el discurrir -progresivamente estrecho- por la existencia, irá acercando a los niveles donde *lo fantasmal*, de manera creciente, impone su apabullante dominio.

Obligado Van Gogh a restringirse a la escueta producción pictórica -única vía de momentánea suplantación de ese registro indomable- resta su propia persona, crecientemente marginada y condenada a pagar sin atenuantes por ello.

NUEVE. Si bien se ve, el corte de un trozo de oreja, arroja a Van Gogh del lado de una demencia, escasamente comprendida: más cierta en la versión de los testigos que en la realidad misma de quien viene sobrepasado por fuerzas, de hecho, indescifrables, aunque no por ello, menos contundentes y ciertas.

---

<sup>38</sup> Serán pocos quienes admitan que Van Gogh estaba literalmente sobrepasado por *lo fantasmal*; no sólo por venir precedido por el suplemento del hermano muerto; de continuo, revivido por el pintor, y hasta abiertamente suplantado con su otro hermano Theo.

Pues bien ¿acaso existe en la exuberante pintura de Vincent Van Gogh, retrato alguno de este Theo? Considerado Theo indispensable en vida, su presencia-ausencia en el cuadro, resultará definitiva y envolvente; y quedaría reducida a inconvenientes particularidades, de haberse dado el paso hacia la ejecutoria de un retrato suyo.

Pero es sin duda, la certeza a posteriori de esa ausencia, cuanto resulta definitivo y principal.

Tampoco Vincent se decide a pintar su interior -sus sueños, por ejemplo- como si estuviera condenado a simplemente “mirar al frente” (a la manera de un antiguo griego).

Que no sea ello suficientemente demostrativo puede ser, con dificultad, negable; pero, en el cuadro, tal ausencia se suma a las negativas de pintar la sombra, por ejemplo; sombra que sin embargo advendrá al final; si no suplantándolo, envolviéndolo todo y trocándolo de vuelta en suicidio irremediable.

Pero resulta cierto que es precipitarse en demasía, adelantar como argumento, cuanto debiera, suficientemente madurado, reservarse para las conclusiones finales.

Al menos, sin unir de algún modo *lo fantasmal* con el terror, ello sonara aún, impostado, precipitado e insuficiente.

El mero diagnóstico habitual desde las clínicas de lo mental, supuestamente lo resuelve todo en la medida de una obligada e inocultable simplificación aplicativo-disciplinar; encerrar al “enfermo” y paralizarlo a través de drogas contundentes, delata la coincidencia represiva, entre los recursos científicos y las exclusiones sociales: ambos niveles, simultáneamente condenados a delatar sus compartidos impedimentos e impotencias.

Mas ¿qué?

¿No es acaso innegable -se alegrará- la sintomatología mórbida que acompañó de manera inocultable a Van Gogh en sus últimos años, hasta desembocar en ese suicidio, tan contundente como innegable?

DIEZ. El *impedimento* puede ser asunto que, inicial y periféricamente, confunda; por lo general, se le reconoce como rasgo en negativo y se tiene suficiente con ello; pero el *impedimento* obedece a razones poderosas y hondas, que no pueden borrarse tan fácilmente; no sólo es dable, en relación con imperativos que impone lo social; el *impedimento* -en Van Gogh al menos- es irreductible asunto *estético-fantasmal*; y pensado a partir de allí, resulta ser de un orden definitivamente diferente.

¿Cómo es esto de *lo estético-fantasmal*, entonces; sobre todo cuando de lo demencial se trata?

*Lo fantasmal*, ha sido dicho, es *lo impedido* para emerger a las superficies; el *impedimento* del cual Van Gogh hace gala, le acerca a ello -paradójicamente estrechando sus opciones-; sus ansias de universalidad -para decirlo de otro modo- obligan a

compensatorios desbordes de singularidad, que le desbordan y sobrepasan.<sup>39</sup>

ONCE. Es por ello que la “patología” de Van Gogh no se deje reducir a similares diagnósticos y ubicaciones clínico-mentales.

Y no que ello falte allí; es que resulta dado y simultáneamente remontado, desde que la pintura no se detiene; desde que sigue, indetenible, su irreductible y creador recorrido.

*Lo fantasmal* -ignorado desde siempre por las clasificatorias de lo mental- estalla de continuo; y si bien no logra directamente explicitarse, delata que, a un determinado nivel, el ejercicio pictórico le realiza y evidencia; al fin y al cabo, el arte de Van Gogh alcanza cimas de excepción que dan voz inagotable a las aspiraciones de *lo fantasmal*; que habrá de ser por ello, que a cada paso amenace con emerger, sin control ni previsión posibles.

DOCE. Que lo creador explicita sus urgencias -aun contando con el desborde de lo mórbido- no hace más que fortalecer tales explicitaciones; dando paso, antes de a una literal aprehensión, a una desmesura creadora indetenible e inocultable.

---

<sup>39</sup> ¿Cómo es que el terror se empotra en plurales modelos de enajenación, aparentemente redondos y válidos en sí mismos (epilepsias, esquizofrenias, paranoias, alcoholismos, etc.), mientras que *lo fantasmal* parece unificado siempre, desde esa clave de impedimento que uniforma su negatividad constitutiva?

Incluso, ¿no sería posible entrever un lazo de unión entre el terror y *lo fantasmal*, desde donde se admitirían emergencias de otro modo inexplicables?

Incluso, el enlace con la singularidad desde la universalidad impedida, impone ubicaciones que en este texto apenas se consiguen presentir; sin embargo, nada excluye empezar a localizarlas.

Quedarse con la sola persona para zaherir sus desajustes delata, antes que la captura del asunto, el manejo inconveniente al cual da paso la censura clínica -o social- siempre, de un modo u otro, represivas.

¿Acaso se podía dejar solo a semejante loco desbordante?

Por supuesto que no; pero esa clave práctica inevitable, no justifica las ubicaciones teóricas que la preceden y supuestamente la justifican.<sup>40</sup>

TRECE. El asunto pues, delata los desajustes de un modelo envolvente y general; por ende, es bien cierto que los síntomas incontrastablemente van más lejos de la persona que los explicita; y ello, por una doble vía: como sintomático cuestionamiento del denominado “establecimiento” (social), de una parte; y, de otra, como triunfo del *impedimento*, que no acierta a auto-reconocerse y a resolverse en consecuencia del lado de la verdad de lo trágico, tan irremontable como recluyente.

La pintura crea sus intransferibles encierros y genera sus propias salidas liberadoras; y cuando de su análisis se trata, resulta imperioso localizarlo todo en su interior, más allá de

---

<sup>40</sup> El *impedimento* no sólo califica a Van Gogh; de hecho, nadie lo reconoce en su lugar social y clínico; sencillamente se juzga, o se procede represivamente, sin más, partiendo de certezas ciegas y rígidas que, por supuesto, inciden en las apreciaciones diagnósticas y tanto más aún, a niveles de lo aplicativo; sobre todo, en los habituales procedimientos psiquiátrico-reclusivos que marcaron los últimos años del pintor.

Ahora bien: se trata, además de ese impedimento que supuestamente decide a Van Gogh, de uno más vasto: el *impedimento de rebaño* que forcluye y repudia la gestión suicida, latente y tarde o temprano, modalidad auto-destructiva de la especie, fundamentalmente decisiva (la cual viniera guiada por una clave irreparable e incontrastable),

Y la verdad, desde entonces, resta pendiente el enigma envolvente que, desde un afuera definitorio y demoleedor, lo califica todo.

De otra parte, si lo colectivo ilustra e integra la explosión mental individual, la demencia ha de ser otra cosa muy distinta, de cuanto habitualmente se estila convalidar e interpretar.

censuras y de restricciones, por bienintencionadas que ellas fuesen.

CATORCE. Sin embargo, conviene ajustarlo todo, para no caer en fáciles licencias ni improcedentes concesiones.

No es que la pintura escape a localizaciones obligadas que dieran paso al reconocimiento de unos despliegues, para nada ajenos de sentidos contundentes, ni de recorridos que -a pesar de autónomos- resultan decisivamente sobre-determinados; es que, además, se trata de la presencia de lo terrorista-creador, que obliga a revisiones radicales, de las versiones habituales.

Tal noción (el terrorismo creador) ha venido delatando variaciones continuas, antes de desembocar en incontenibles desbordes expresivos; de hecho, no existe otra salida posible, para cuanto, asfixiado, aspira a liberarse.

QUINCE. En consecuencia, el corte de un trozo de oreja -antes que certeza de un despliegue convencionalmente demencial- es evidencia de la emergencia de un contundente acontecimiento terrorista; como siempre, inconvenientemente interpretado, desde que escapa a la tajante censura incomprensiva del resto de los humanos colindantes.<sup>41</sup>

Acaso el terrorismo en su versión histórica envolvente, no nace allí; pero -como siempre- una vez emerge, da paso a la malinterpretación; la cual, sólo parece permitir salidas hiper-moralistas, reforzamientos represivos, fallidos empeños

---

<sup>41</sup> Lo cierto es que la pintura viene a incidir (por decirlo así, terapéuticamente) disparando ese otro extremo complementario que es la fuerza creadora; y si se afecta con el desorden de quien la genera, responderá por el terrorismo que ha hallado cobijo en esa persona específica, tanto como por lo creador, que de hecho la funda y justifica.



reclusivos, o insostenibles ignorancias e indiferencias, inadmisibles por fuera de lo irremediabilmente sintomático.

Pues bien: ese acontecimiento terrorista da paso a un desborde creciente del terror<sup>42</sup>, que apenas resulta mediado por las urgencias de lo creador (evidencias innegables -tal cual quedara resaltado en la nota anterior- al interior de la obra).

Y el terrorismo en la obra, resulta mutado radicalmente por lo creador que lo redefine y sublima.

Ahora bien, tal constante del terror que subtiende, puede ser tan poco visible como *lo fantasmal*; sólo que se evidencia indispensable, únicamente cuando se pretende desconocerle; de otro modo, permanece allí, inocultable, en medio de su supuesta ausencia.<sup>43</sup>

DIECISEIS. Y no sólo que *lo fantasmal* y el terror colindante resulten invisibles; de hecho, aparecen mutados, tras la máscara de estallidos de diverso orden (incluso, como expresiones del desorden mental incontenible).

---

<sup>42</sup> Y así parezca decir lo mismo, el terror es otra cosa que su aplicación terrorista donde la víctima y el victimario se divorcian, tergiversándolo todo; menos cuando lo creador viene a generar estables resultantes literarias, musicales o pictóricas.

<sup>43</sup> Algo más a propósito del tema “terror-patologías mentales”:

Podría abrirse la opción de una discusión interminable, si se buscara -partiendo de Van Gogh- resolver el desorden mental como mera presencia de estallidos de terror, antes que contentarse con ubicaciones clínicas de más fácil apropiación -neurosis, paranoia, esquizofrenia, epilepsia, alcoholismo incluso-; pero no se trata de ello aquí, pues, ya ha sido señalado que -desde lo estético- son ante todo los cuadros los soportes de cualquier posible versión descifradora.

Sin embargo, nada excluye -acaso en otro lugar- intentar reconocer tras las modalidades patológicas de lo mental, formas sostenidas en la base, a título de mutaciones de terror latente y sobre-determinante; incluso, reconociendo en todo ello la clave de *lo fantasmal*, envolvente y sobremanera decisiva.

Cortarse una oreja no es menos representativo de ello, evidentemente; pero esas manifestaciones, presentes en el cuerpo y en el alma del pintor, sólo marcan aquí -tal cual ha sido continuamente señalado- en tanto hagan irrupción indispensable a nivel de la obra de conjunto.

Y ello -dado que ella difícilmente admite una aparición directa indiscutible- resulta, no sólo disimulado, si no difícilmente reconocible.

Sin embargo, nada oculta la forma disminuida a nivel de lo creador, que la obra de Van Gogh a menudo evidencia, después del acontecimiento auto-mutilante; sin embargo, no podría ignorarse a su vez, el estallido desbordante de creatividad, que de forma indiscutible se explicita posteriormente a ello.

DIECISIETE. Al menos, la aspiración expresiva que avanzara en pos de una captura meramente colorista de los motivos, cede a menudo el paso a lamentables desmayos de estilo y a concesiones, que de otro modo resultan francamente indefensables.

La hecatombe interior inevitablemente hará emergencia, y el impulso indispensable para la obra que exige del autor -que exigió siempre- entregas y desgastes inmedibles, en gran parte falta ahora.

Sin embargo, no puede dejarse de reconocer la presencia de realizaciones muy cercanas a los resultados esperados; pues lo cierto es que la marca mórbido-mental, en la persona de Van Gogh no está de continuo presente.

Van Gogh, en efecto -y ello lo ilustra, tanto la producción pictórica como el ejercicio epistolar- encontrará de continuo

recuperaciones indispensables de desbordante lucidez que permiten, de un modo u otro, reconocerle por fuera de semejantes episodios desgarrantes.

DIECIOCHO. Esos episodios pueden ser de continuo íntimamente temidos, e incluso reconocidas en el tiempo, sus amenazantes cercanías.

Pero, aunque no se conoce mucho de las marcas que ello deja, se sabe al menos que comportamientos del pintor, extraños y auto-destructivos, los cuales apuntan directamente al envenenamiento, aparecen entonces exacerbados e incontrolados.

Uno de ellos, acaso el más extraño, es el empeño de devorar sus propias pinturas, como si el pintor buscara remontar los linderos insalvables que le separan de sus producciones, o quisiera hacer de sí mismo, literal pintura.

También en sus cuadros se retratará ello, y no faltan ilustraciones de su representación auto-reproducida, donde se evidencia con toda literalidad, semejantes simbióticos afanes.

Pero ¿acaso la pintura misma expresa indiscutiblemente estos empeños?

DIECINUEVE. Auto-retratarse no es algo que sólo venga a explicitarse luego del escándalo desatado por la auto-amputación; por supuesto, resulta innegable que el paso, desde allí hasta el cuadro, se da a pesar de todo y más allá de inadmisibles e irrealizables exigencias.

Es que inclusive se pueden reconocer graficaciones, que además de tales evidencias, no sólo asimilan y recuperan para

sí, obras de otros que no sólo bordean el plagio, que desmerecen las calidades de esas obras: arbitrarios recursos, que -incluso cuando se trata de anteriores producciones del pintor- recuerdan realizaciones esplendorosas -dígase “Los girasoles” de enero de 1889- evidencian fallas imperdonables de aficionado principiante.<sup>44</sup>

Incluso, el pintor “resucita” superpuesto al Lázaro de la anécdota bíblica; y hasta se auto-grafica, asombrosamente recuperando la oreja cercenada (Cf. “La resurrección de Lázaro” -según Rembrandt-. Saint-Remy, mayo de 1890).<sup>45</sup>

Pero se trata de ir más allá de estas evidencias y tratar de sorprender el avance indetenible que viniera anunciándose desde un comienzo en la producción del pintor.

## La pugna cuadro-autor

---

<sup>44</sup> Ni qué decir de esos niños que Van Gogh -impedido como nunca- maltrata sin misericordia y que parecen más, patatas de sus primeras épocas pictóricas, que delicados seres humanos -Cf. al respecto, obras de noviembre-diciembre de 1888-.

La cercanía de los desbordes mutilantes de la navidad de ese año (1888) no debiera llamar a confusiones cuando de esos retratos se trata; los impedimentos a nivel de la paternidad de Van Gogh pueden dar paso a desmayos de este orden, tanto como a deliciosas reposiciones -casi femeniles- que delatan a su vez los cuadros de flores -Cf. “Lirios” de mayo de 1889 o el “Jarrón con lirios sobre fondo amarillo”, también de mayo de 1889; para no aludir al cuadro que el pintor realizara como regalo para su sobrino recién nacido -“Ramas de almendros en flor” de febrero de 1890-.

¿Podrá existir oferta mutante más contundente de motivos pictóricos?

Basta dejar de pintar directamente niños para dar-a-luz-desde-las-sombras, el más bello y japonés motivo, ornamental y natural al tiempo.

<sup>45</sup> La pintura puede graficar directamente fantasmas, ni qué decirlo; en eso se distingue tajantemente de la realidad empírica que flota en cambio, desde un impedimento fundante, superpuesta sobre *lo fantasmal*. *Lo fantasmal* en la obra pictórica, no podrá desde entonces coincidir sin más con esa clave hiper-defensiva.

UNO. No es fácil reconocer al fin de cuentas, la línea que resuelve en un único asunto el tema del alma, que la obra de conjunto supuestamente recogería.

Ni siquiera se sabe si Van Gogh sigue pendiente de ello, luego de avatares y terremoto internos desbordantes.

Los cuadros delatan desmayos indudables y sería más fácil afirmar, que la obra se escinde irremediabilmente, en esa época que subyace a los desplome mentales del pintor; sólo que la exuberancia creadora de los últimos dos meses de vida del holandés, el cual realiza cerca de sesenta obras de indiscutible calidad artística -casi una diaria- sumando a ello la extraña evolución de los estallidos mórbidos, intercalados con días de lucidez y armonía interior inocultables, donde “el mal” parecía estar definitivamente remontado sólo para volver a tomar por asalto a esa su víctima, indefensa y siempre amenazada.

DOS. Conviene recordar señalamientos -adelantados desde una precoz nota a pie de página- donde se reconocía la viabilidad de recuperaciones que priorizaban la falta, antes del reconocimiento, de las más inmediatas y empíricas evidencias.

O si se prefiere no ser fácilmente reiterativo, reconocer la presencia de un concepto, sólo envolvente y explicativo en la medida de su contradictoria condición fundante: el *terrorismo creador*.

El *terrorismo* -apostando inicialmente al menos, por las condiciones implosivas del pintor- y *lo creador*, reconocible en la obra, lo cual no admite ser reducido ni refutado, mientras el cuadro sostenga su ambiciosa calidad.

Sólo entonces resulta viable convalidar allí una unidad, seguramente inaudita, aunque sólo entonces recuperable, desde la inclusión de una escisión envolvente y definitoria.

TRES. Un cuadro de Van Gogh, que se sabe irremediabilmente destruido -quemado en la Segunda Guerra Mundial- así su recuperación gráfica felizmente sobreviva (“El pintor camino del trabajo”. Arlés, julio 1888) puede empezar a ilustrar la constancia de estas ubicaciones.

Se trata, sobre todo, de la sombra -a la cual supuestamente se había renunciado desde el japonismo utópico del pintor-sombra que aparece graficada allí, de una manera por demás inexplicable, si es que se desea reconocer literales captaciones reproductivas.

No sólo esa sombra repone extrañamente al personaje que la genera, si no que resulta dada -independientemente de obligatorias exigencias- en el resto del cuadro (los árboles por ejemplo carecen de ella, demostrándose así que tal excluyente presencia, delata ser algo más que sombra escueta y literal).

CUATRO. ¿Cómo es posible y pensable una sombra así?

Sin duda, en primer lugar, ha de decirse que ello, siendo imposible a nivel de la realidad habitual, sólo es viable al interior de un cuadro (podría ser que el cuadro repusiera algo insoluble, que resulta impedido para ser expresado, por una ruta diversa al ejercicio pictórico).

Lo cierto es que, supuestamente, la sombra estaba excluida en las representaciones que precedían -al menos desde que se

asumiera como constancia utópica un mundo puramente luminoso-.

Y -como si de pronto todo ello se olvidara- la sombra aparece indiscutiblemente, en ese cuadro sorprendente, contradictorio y enigmático.

CINCO. Pero el cuadro no es pintura de sombra y nada más; es también, por supuesto, auto-retrato; y suma a ello, ser retrato de un hacer inagotable: o sea, no sólo auto-retrato del pintor, solitario e insistente: además, retrato de la clave pictórica toda (cuadro-del-cuadro-por-hacer y de la suma de cuadros que anteceden).

Pero el cuadro-por-hacer, resulta sin duda más decisivo, dado que el hombre está irremediabilmente marchando hacia ello.

De su parte la sombra es, además de peculiar evidencia, anuncio de algo que -si bien la pintura delata- resulta, sobre todo, irremediable *afuera*; *afuera*, irreductible de ella misma, o -si se quiere ser menos indefensablemente contradictorio- su propia interioridad paradójica, de otro modo incapturable.

SEIS. Digamos entonces, que si hasta ahora se debatía aquí sobre las oposiciones irremontables entre cuadro y pintor - única vía para recuperar su inocultable, indescifrable, indiscutible enlace- se trata de reconocer el punto más allá, donde ambos asuntos se amalgaman en una fusión inextricable e inaprehensible.

De hecho, ni el cuadro es apenas un cuadro, ni el auto-retrato literal reposición.

El cuadro como tal -digamos mejor- no admite tales reconocimientos unificantes; si bien se mira, se divide entre una parte superior, convencional y descriptiva (mero paisaje, si así se lo quiere ver) y, otra inferior, donde la pincelada se modifica y evidencia un estilo francamente diverso, donde los trazos se reúnen sin juntarse, pues reponen un camino que se mueve en una precisa dirección, a la cual la sombra regresiva quisiera contener en su fijeza contrapuesta, inocultable.

SIETE. Ambas partes, el pintor las reúne sin juntarlas; más bien creando un tercer registro, que no alcanza a distinguirse como definitivamente autónomo; en realidad, participa ecléctico de ambas dimensiones, delatándose doblemente insuficiente (impedido al menos, para recogerse en una seguridad material, redonda, irreductible); la sombra lo evidencia así, desde que no alcanza a cobijarlo todo; en efecto, por lo menos deja sin reponer, de una parte, el volumen del lienzo, y de otra, el inútil bastón (que parece flotar antes que servir para un real propósito de soporte).

Por todo ello, la figura humana oscila entre urgencias que le quisieran hacer portadora de una insuficiente volatilidad, paradójicamente generadora de una tanto más decisiva pesantez, también imprecisa y parcial.

OCHO. La sombra ata al suelo, y parece viajar en una dirección, sólo suya; o, si se prefiere, urgida de fijarse en su negativismo irremediable, ata visiblemente el pintor al piso; desde entonces, obligado a arrastrarse pesadamente, si no a detenerse para mirar al frente, oscilando entre una curiosidad ingenua y una fijeza que reclama indispensables refuerzos



exteriores; infructuosos aportes urgentes e impedidas ayudas que van más allá de los siglos.

¿La figura mira a quienes le mirarán -tal cual yo ahora, se diría- o se fija apenas en el autor, al cual retrata antes de ser retratado por él? ¿O todo ello, en cambio?

Pues lo cierto, es que el pintor le retrata, de hecho, irremediabilmente después, inmerso como viene en esa irremontable y obligada reclusión humano-pictórica.

NUEVE. Mas ¿qué?

¿Cómo puede decirse que nos mira alguien que carece de ojos, que porta un rostro sin facciones, que es más bien una figura de otro orden; que arrastra incluso una sombra tanto más enigmática y arbitraria?

En realidad -si bien se ve- al interior de un cuadro no hay más que color y pinceladas. A cuanto se denomina sombra, no es asunto distinto al color, que apunta al negro, invasor e inesperado; y la figura que supuestamente repone al pintor, es sumatoria de colores, reclusos en esa silueta vigorosa, resaltada también desde un negro y sólido color reclusivo, envolvente en consecuencia.

Sin embargo, existe un diálogo innegable entre lo pintado y quien pinta.

Sólo que se ha de reconocer de nuevo, la presencia predominante de lo impedido allí, para lograr reequilibrar cuanto viniera inmerso en la ilusión de lo verosímil.

DIEZ. El cuadro, en realidad, está cargado desde lo impedido, y es por eso que parece un reclamo más bien, sin opción de respuesta posible.

La dimensión de un más acá que remonta la insuficiente contraposición entre obra y pintor, así no sea directamente aprehensible, delata -si no se asume el rigor de este decisivo y dominante impedimento- la imposibilidad de resolver de algún modo las cosas.

Van Gogh ha aprehendido intuitivamente la contundencia de lo impedido y lo repone por la única vía que le es posible; delatando en cambio, la trampa que le somete y esclaviza (la cual no logra definitivamente remontar).

Decirlo así podría parecer retórico e indefensible; sin embargo ¿cómo negar que es el inicio de una pugna, a la cual sólo podrá venir a resolver al final, la radicalidad del recurso suicida?<sup>46</sup>

ONCE. Si bien es cierto que existe un impedimento irremontable que separa al pintor del cuadro, también es válido que subtiende un enlace permanente que les ata tanto más, indisolublemente.

Enlace invisible sí, pero precisamente por ello irreductible.

Pues bien: apelando a ello, el pintor que el cuadro grafica se ve llamado a cambiar la dirección de su ruta; a atender al frente y a enlazar con el pintor-afuera (y, además, con quienes desde entonces le observen).

Detenido allí, o solamente obligado a virar mientras progresa en su camino -pues lo cierto es que no se adivina una clara

---

<sup>46</sup> Al pasar el asunto del cuadro al pintor, la interrupción suicida de éste, es a su vez, asesinato de la obra, detenida sin remedio.

interrupción de su paso- podría ser que delatara la realidad apabullante de sus suplementos instrumentales; sumando incluso, esa sombra -casi insalvable- que le ata a la tierra, y le hala hacia atrás, agravando su avance.

DOCE. O podría ser que mirase hacia un imprevisto horizonte, más allá de toda comunicación imaginable, en pos de un paisaje sin obstáculos ni presencia humana alguna.

Todo ello puede ser posible y al tiempo puede no serlo.

Si se suman todas esas opciones ¿no resulta preferible reconocer que son válidas todas, y que lo único que invalida las cosas resulta ser, la pretensión de reducir las a una sola alternativa excluyente y desde entonces insostenible?

Incluso la certeza de encierro desde el color (que impide que la materialidad del cuerpo del pintor graficado se desparrame) podría ser refutada, un punto antes de que la pintura se seque y fije definitivamente (tal cual lo ilustra ese cuadro, inquietante e inaudito, donde Van Gogh repone a un compañero de encierro (“Retrato de un paciente del Hospital de Saint Paul”. Saint Remy, octubre de 1889) cuya frente se desborda en imprecisos y contundentes borrones sobre un fondo sombrío.

## **Cavernas impedidas**

UNO. No sólo es cuestión de colores; temáticamente también la obra pictórica se llena de motivos oscuros y sombríos;

sobresalen en tal sentido las cavernas que privilegiara Van Gogh para representar paisajes inquietantes (“La garganta de “Les Piroulets”” en Saint-Rémy, octubre de 1889, o “Entrada a una cantera”, Saint-Rémy, octubre de 1889; también, “La garganta de “Les Piroulets””, Saint-Rémy, diciembre 1889).

Pero ello no impone que los análisis dejen de versar sobre la condición pictórica; no resultará forzado plantear que, esas entradas, de cualquier modo, anuncian una interioridad impedida, una interioridad inquebrantable que la sola superficie del lienzo -desde un tajante e irremontable impedimento- no logra retratar más que alusiva o parcialmente.

Y no se trata de un mero paso cancelado para la vista del espectador (tal cual sería una puerta cerrada o el-otro-lado de un determinado horizonte); se trata de la oscuridad anunciada donde puede haber lo más siniestro, o con mayor seguridad, apenas espacios vacíos; solo que en el cuadro derivan impenetrables, al tiempo que delatan el definitivo bloqueo de la tridimensionalidad volumétrica.

DOS. Verdaderos retratos de la más tajante oscuridad, son colores negros innegables -sólo que ingraficables-; anuncios desde una extraña interioridad impedida, que se saben, sin embargo, inevitablemente más negros que la noche.

Y a pesar de lo cual, ello no es todavía lo puramente *fantasmal*; así, más próximo sin duda de semejante registro, su alusiva condición telúrica impide el desborde del lado de confines sin límites posibles donde la negatividad universal descansa.

*Lo fantasmal* de hecho carece de color, e incluso su universalidad es más bien del orden de lo conceptual -aunque no se pueda reducir por ello a idea escueta-; más fácilmente,

atmósfera invisible y envolvente, que la pintura podría conseguir graficar, enigmática, indescifrablemente.

Pero, esa clave corrientemente ignorada que Van Gogh resalta, da lugar a una nueva tensión entre el cuadro y su autor; agrava si se quiere la amplitud de lo impedido.

TRES. El anuncio de una perforación incapturable -retrato imposible de la interioridad inalcanzable del cuadro- no sólo da paso al contundente reconocimiento de la engañosa, ausente dimensión de volumen, de hecho, inexistente, ingraficable en cuanto tal, así no por ello se insista en pintarla tenazmente (un poco a la manera del famoso “Grito” de Munch, que a su vez canta lo que no se consigue auditivamente reproducir).

Por lo demás, otro impedimento -no menos decisivo, escasamente asumido- es esa condición de *silencio* que decide a todo cuadro; *silencio* que ha de tornar compensatoriamente parlante, sólo porque amenaza con desentrañar lo más irremisiblemente vacío.

Podría decirse que el mundo todo es *silencio*, apenas suplementariamente re-animado; pero el cuadro eleva todo ello a condición descollante, desde la cual *lo fantasmal* amenaza con terminar retratando su impedido imperio.

Sobre todo, ruido invasivo que habitualmente reina sobre el mundo, en todo, el *silencio* subtiende y prima; y los cuadros de los pintores encubriéndolo, no hacen más que recuperarlo y resaltarlo.

CUATRO. Ese *silencio* debiera ser a su vez referible a la música que siempre le recubre.

Como fuese, música inaudible o pintura ingraficable, flotarán desde el ruido incapturable que hace gritar a *lo fantasmal*, generando -tal cual fuera previamente señalado- gran variedad de intangibles atmósferas; atmósferas, de otro modo, indescifrables e ininteligibles.

No lo dijeron los pitagóricos; pero, desde entonces, *lo fantasmal* parece sobrevolar sobre una ingravidez fundante e incapturable; sin embargo, más próximo al color y a repudiadas sonoridades, sólo el *silencio*, más acá de las partituras y los lienzos, repone -sin graficarlo- a *lo fantasmal* envolvente.

CINCO. Entonces, bandas sonoras sobre el silenciamiento insoportable del ruido cósmico; paisajes interiores que avanzan por la ruta de cavernas intransitables e impedidas, de pronto Van Gogh descubre que, resulta posible pintar la noche -y *pintar de noche*- dando paso a producciones (sobresalientes sobre lo sobresaliente) de la obra toda.

El uso del color negro, o de azules muy próximos, apenas contenidos en esa fusión inevitable con luces alternas de estrellas (o de lámparas que buscan delatar a su vez, el triunfo tecnológico; tecnologías que, a cambio de un innegable artificio, ganan la perpetuidad luminosa, prolongada e impuesta más allá de la natural contraposición entre el día y la noche) luces entonces, harán de nuevo presencia a partir de ello.

SEIS. El río es espejo que retrata y duplica la envolvente e irremontable vastedad de un paisaje tan delicioso como escalofriante (“La noche estrellada sobre el Ródano”. Arles, septiembre 1888); o la contrapuesta, inquietante graficación

del “Café nocturno de la Place Lamartine de Arles” (Septiembre 1888) donde un innegable ser *fantasmal*, pálido y sin sangre bajo las venas; extraña figura blanquecina, iluminada por lámparas de queroseno, disimula la inexplicable ausencia de sus miembros inferiores tras una mesa de billar, que arma sombra luminosa y ampliada -más parecida a un tapete de suplemento-; allí también lo negro resulta claramente impedido para reponer la sombra, en efecto.

SIETE. Un negro color invasor, en cambio, repletará casi la totalidad de la superficie en “El sembrador” (Arles, septiembre 1888); negro que, de un modo u otro, inundará a menudo los cuadros, sin resultar necesariamente asignable a contenidos mórbidos o sombríos.

Pero ¿cómo negar que se crecerá, primero hacia el desborde del corte de la oreja, y luego, irremediablemente hasta ese cuadro -si no el último uno de los últimos, y el más contundente y acabado de los paisajes imaginables-; paisaje cósmico y telúrico al tiempo, que pone a volar inmóvil, el negro -que son cuervos- sobre el escenario desbordante (“Trigal con cuervos” Auvers-sur-Oise, julio 1890); escenario entonces, que es simultáneamente cielo nocturnal y deslumbrante irrupción de amarillos, apenas penetrados por los verdes y los marrones de ese camino que es sólo color -casi danzante- y que hace caso omiso de la oscuridad que le sobrevuela y apabulla; ésta, coexiste y pesa allí como si fuera de piedra.

OCHO. Más ¿qué?

¿Dónde se hace *lo fantasmal* irrefutable? ¿Justamente allí donde la pintura se detiene definitivamente, y una impetuosa

suplantación de suplementos invasores viene a mutarlo todo, y a intentar compensatoriamente eternizarlo desde una inocultable decadencia?

No, *lo fantasmal*, para ser radicalmente contundente, ha de ser evasivo e impreciso siempre; y sin embargo, inabandonable y decisivo (no sólo en la base de lo existente o en el principio de los tiempos).

NUEVE. El empeño heroico e insostenible de perpetuación de cuanto ha sido definitivamente detenido por la muerte, el esfuerzo social por hacerlo emerger de manera inagotable luego, delata en cambio cómo una nueva columna incommovible y heteróclita se suma a la Obra; la cual, sólo por ello, incómodamente le acoge.

Como fuere, se tratará de suplementos y suplantaciones que han de dejar a *lo fantasmal* tanto más hundido y evasivo, en el juego de sus infranqueables impedimentos.

Van Gogh, sin duda alguna, rozó permanentemente *lo fantasmal*, y se sostuvo en más de una ocasión, como perdido de allí, como prendido de allí; y su obra con él.

DIEZ. Y es eso cuanto mantiene a Van Gogh en indetenible lucha por lo inalcanzable; asunto que, si bien se ve, sólo *lo fantasmal* permite, impone y demanda.

Ello, que parece re-juntarse como innegable re-fusión de la obra de conjunto y el pintor, purificado por la muerte; eso, que sería milagroso re-encuentro arma en cambio, desde lo capitalista más grosero, engañosas concesiones que parten



del reino del dinero y de insistentes y francamente inútiles apropiaciones.

“Tener un Van Gogh” se dirá alegremente, por una vía que en realidad delata la verdad de un creciente abismo intransitable.

O bien, arriesgarse a ir hasta Arles y observar el aviso que, sin borrar el nombre de Van Gogh le suma, luego del nombre del comerciante que terminara comprando la Casa Amarilla; invadiendo y refutando los sueños ingenuos, de hacer de ella en cambio núcleo de emergencia de mundos nuevos y claramente utópicos.

Mirar cara a cara a la utopía, partiendo de esa realidad fría y apabullante, la hará tanto más impedida y distante.

ONCE. Vagar un poco en cambio por los alrededores, siguiendo la ruta de los motivos que pintara Van Gogh, basta a su vez para reconocer, cuánto silencio ha crecido bajo esos puentes (que todavía el turismo no consigue recubrir del todo con su baba invasiva).

Instalado allí, uno puede asombrarse de poder ocupar el preciso lugar desde donde Van Gogh pintara esos irrecuperables motivos; y resulta inocultable entonces el peso de la ausencia, que obliga de modo contundente a estremecerse y a sentirse agobiado (tal es el peso de un silencio pesado, casi tangible).

El azul, que cubre sobre el cuerpo del agua, el reflejo del puente (“El puente de Langlois en Arlés con dama con sombrilla”. Mayo 1888), mero color arbitrario, que debiera reponer en cambio, para resultar justificable, el reflejo del firmamento, no aparecerá allí; ahora y desde afuera (*ahora*, que Van Gogh irremediabilmente se ha hundido en su propio

silencio incontaminable, y ha quedado *fantasmalmente* excluido de toda posible captación).

DOCE. Y como se corre el riesgo de terminar idealizando al autor y a su obra, no puede dejarse de insistir en señalar los desmayos de estilo que sobretodo acompañan a los cuadros que realizara Van Gogh, copiando los cuadros de otros (Millet, Rembrandt, Monticelli, Delacroix) e incluso, sus propios recuerdos empobrecidos.

Si a pesar de todo, se quisiera adelantar el análisis clínico de la innegable morbilidad del pintor, esos cuadros-copias debieran ser el objetivo; preguntarse desde una clínica -sólo entonces pertinente- por la razón de ser de esos faltantes, de esos desplomes de estilo, en fin, de esas auto-refutaciones donde Van Gogh se suicidara por adelantado, dejando las marca de derrumbes, incontenibles desde tales constancias insufribles: igual que hiciera, inversamente, con la demente ingesta de los óleos -adeudados a Theo- en un infructuoso empeño por disolver, en un solo asunto, la duplicidad entre autor y cuadro; incluso, intercambiando claves donde lo creador se atrofia con el paso -y lo terrorista se exacerba al pasar- a la pintura, al parecer vías principal de intercambio factible.

TRECE. Acaso entonces se empezara a comprender, cuánto de más se coloca sobre esos ataques, además de todo, reconocidamente epilépticos sobre delirantes re-aproximaciones religiosas; sobre recuperaciones cósmico-siderales, que parecieran estallidos desbordantes y arbitrarios, terrorista-creadores (“La noche estrellada” -Cipreses y pueblo-

junio, 1889, por ejemplo); sobre urgencias de automutilaciones terrorista-implosivas (siempre incomprendidas, al no ser reconocidas así); o sobre directas emergencias de terror, presentidas e incontenibles, que interrumpen la urgencia de la producción creadora y que refutan la ilusión de íntimos mejoramientos quijotescos; mejoras fabricadas por el retorno - o al menos el acercamiento- a los orígenes, a los oscuros pasajes inaugurales; registros, confundidos de hecho, con la contraria cercanía de una muerte incontenible e ingraficable, que arroja borbotones de rojos (hasta entonces retenidos, atrapados a la sombra).

Y ni siquiera así, *lo fantasmal* -ingraficable e inocultable- consigue mínimamente aparecer, de forma empírica.

### III PARTE

#### ***Lo fantasmal y lo impedido*** **(Nuevo acercamiento a Henry James)**

#### **Introducción**

UNO. Para la habitual panorámica perceptual, *lo fantasmal* resulta, no sólo invisible, sino radicalmente ausente; si se prefiere, sometido a la condición de embeleco especulativo y excedente, que ni siquiera pareciera urgir escasamente se le incluyese.

El asunto consiste en cambio en la compensatoria inflación de lo empírico, condenado a forcluir, a cuanto escape a los dominios de sus poderes y apropiaciones; tanto más, a la clave de la cual inconcebiblemente parasita.

Sin embargo, a pesar de ir en perfecta contravía, debe reconocerse que *lo fantasmal* subtiende bajo lo empírico, y en cualquier momento podría saltar y hacerse de alguna manera reconocible.

Y es que -apenas en apariencia- lo empírico resulta ser redondo y completo; basta hacerse un tanto riguroso, para empezar a reconocer sus grietas y sus insuficiencias.

DOS. Para comenzar -debe decirse- que, por supuesto, no es lo mismo la percepción del mundo, que el mundo mismo; la invisibilidad -que más allá de lo material delata una más amplia cobertura- resulta bien sabido, se reduce al nivel de las urgencias experienciales, que básicamente devienen indispensables para sobrevivir.

Incluso, rápidamente, lo material-inmediatamente-invisible -ni qué decirlo- torna irremediable; así, de modo sostenido, se le margine, en la medida misma de sus urgencias.

O sea, lo invisible-material, abre hacia lo desconocido, que no por ello incide menos, en las resultantes materiales mismas.

Y más allá de eso invisible, se apuntala -si es viable decirlo así- *lo fantasmal*, que -tal cual ha sido señalado- subyace tras lo invisible, desde un *más acá* de radical impedimento.

TRES. Basta reconocer el paso que lleva inevitablemente al reposo en medio de sucesión de estados de vigilia; y no que los sueños correspondan sin más a *lo fantasmal*; antes bien, en principio evidencian ser, contrariamente, expresión de defensas que abogan por cancelar *lo fantasmal* de manera tajante; pero los sueños, por sí solos, delatan la insuficiencia de lo empírico para llenarlo todo y resolver a cada quien desde sus dominios recluyentes.

Sin embargo, los sueños -si bien se les ve- retratan la condición de ficción que subtiende en cada modalidad de lo existente; si soñamos -dígase con un árbol- eso sólo delata, cuánto de insostenible acompaña al árbol empírico, supuestamente redondo e irrefutable, a nivel de la realidad vigílica.

CUATRO. Si bien los sueños son recursos que impiden el reconocimiento de *lo fantasmal*, no siendo permanente su presencia ha de reconocerse, que el reposo del durmiente, cuando ellos faltan, repone directamente *lo fantasmal*; para lo cual, se impone la ausencia de mínima conciencia<sup>47</sup> que implicara de algún modo su captura.

---

<sup>47</sup> La conciencia, ya se ve, cuanto de inverosímil incluye al emerger; su presencia, que se pretende permanente a nivel de lo vigílico, se asemeja grandemente a la constancia del lenguaje, no menos enigmáticamente apuntalado.

Con decir que, si les pudiera retirar sin más, descifrarían cuánto de dominio comporta, la realidad subyacente de *lo fantasmal*.

En esos depósitos, sin fondo ni representación, *lo fantasmal* subyace, dando cuenta de un registro de base, donde se aúnan lo interior con lo externo, ajenos en consecuencia a todo real soporte.

CINCO. Como fuese, la realidad amarra en tejidos innegables y ciertos, aquello que, en definitiva, aisladamente nunca se sostendría.

Es como una soga, cuyos hilos por sí mismos nunca tendrían la fuerza y la firmeza que les acompaña, cuando se entrelazan múltiples, en apretado conjunto.

Y si no afloran, sin opción alguna de direccionamiento, ha de ser porque, reunidos, acceden a la condición definitoria de la materialidad más contundente; dígase el peso.

Todo reunido, en efecto, empieza inevitablemente a pesar y, hasta lo más ingrávido entre lo material, se asocia a ello.

SEIS. Pero no sólo se trata de la pesantez de la materia; lo material en realidad, impone la presencia de indispensables fuerzas condicionantes que direccionan cuanto, de otro modo, flotaría de manera imprevisible y arbitraria.

En efecto, resulta bien sabido finalmente que fuerzas como la gravedad, enlazan lo existente más allá de periferias previsibles; imponiendo la certeza de un orden general que habrá de parecer -con el paso de los tiempos- sólido e inamovible.

Sólo que ese ordenamiento resulta, de continuo, cuestionado, pues da paso a su vez a hecatombes y a acontecimientos

imprevistos, que imponen reconocer, que lo caótico, rige también allí de manera irremediable.

SIETE. El empirismo es la versión -versión compartida por el colectivo humano- a propósito de lo existente y que aspira a mantener el control desde la construcción de “la realidad”; control necesario -en última instancia- para garantizar al menos la supervivencia, particular y de especie.

Sólo que no basta con sacar a flote la contraposición entre *lo fantasmal* y lo empírico para consolidar la certeza de eso *fantasmal*, tanto más ininteligible.

Ha de saberse que, de manera paradójica, cada quien resulta tan decisivamente determinado por *lo fantasmal*, que esa clave debe ser de modo tajante, forcluída; ahora bien, como fuese, antes y después de consolidarse cada cual, como empírica realidad anímico-corpórea, se era y se será - irremediabilmente- del registro de *lo fantasmal*.

OCHO. Incluso sin resultar ser tan radical y contundente, basta con rastrear en dirección al pasado para encontrarse con la condición de *lo desconocido fundante*; la realidad, precisamente, se construye sobre la base de imposiciones de creencia que el niño asume, sólo porque no le queda otra opción posible: que su padre es su padre y su madre su madre; que nació en tal fecha y en tal sitio; que “Dios” existe, y que él debe ser bueno; que no hay cosa más triste que perder la inocencia, etc., etc.

Y mirando a futuro, todo queda zanjado, desde que se inventa el alma y se finge resolver con ello de una vez por todas, la inaudita presencia de lo intangible.

Cielos e infiernos se justifican sin más; y si no apenas cielos e infiernos, todas las ficciones que irremediablemente acompañan la certeza nucleante de la inocultable e innegable realidad empírica; coexistiendo inauditamente lo injuntable, y dando por sentado como evidente, tan evasivo intercambio.

NUEVE. Pero lo cierto es que -con todo ello- no se hace más que forcluir la condición inadmisibile, de la irremediable dilución de cada quien: es esa resultante -siempre aterradora- lo que resulta insoportable y repudiable: al morir, la inmersión en *lo fantasmal* donde, ni siquiera el fantasma que se supone realizado por ello, consigue opción posible de retorno.

La refundición en esa inmaterialidad irreversible, es la verdad última de cada quién; despojado de toda ilusión de animación, de todo soporte real de alma alguna, cada quien vuelve al pozo sin fondo desde donde, inexplicablemente, a su vez procediera.

DIEZ. Repudio que en vida llegara casi a definirse entre dos niveles, que innegablemente delataran el impedimento de ello: la primera infancia y la vejez deteriorante.

Incluso, cuando ello por algún motivo irremediable falta, la muerte en sí lo impone, obligando a duelos aún más dolorosos e interminables.

Es como si entonces *lo fantasmal* reforzado, invadiera a los deudos y adelantara para ellos el surgimiento indetenible de lo



más forcluído, y la congelación en consecuencia en inagotables e irremontables duelos.

### ***Lo fantasmal y lo secreto***

UNO. También lo empírico es la forma de lectura que se permiten los seres vivos en referencia con *lo escritural*; *lo escritural*, que es cuanto lo secreto drena de continuo.

A diferencia de *lo fantasmal*, lo secreto no puede dejar permanentemente de expresarse, inundándolo todo con la irrupción expresa de fuerzas y variantes formales, que *lo escritural* resulta redondeando.

Confundirlos es asunto irremediable, desde que nadie sabe a ciencia cierta, qué son ambas -fuerza y forma- en realidad (así subtiendan y envuelvan una a la otra de modo irremediable).

Sucede, que a cada quien -humano inevitable- se le enseña a creer que su origen es puramente suyo, ajeno del resto de emergencia y del real origen del modelo de conjunto; origen perdido a su vez, en la irremontable e irrecuperable distancia de los tiempos.

Incluso entonces, cuando se cree portar una procedencia personal y domesticada, tan inmediata génesis resulta tajantemente borrada; y debe apenas creerse en ella, dado que existe constancia irrefutable y empírica desde cada encarnación particular (precisamente afirmada, a partir de la presencialidad misma, que a nivel individual resulta retratada).

DOS. Como fuese, en la intersección entre lo secreto y *lo fantasmal* sobrevive el fantasma, siempre sintomático e impreciso.

El fantasma es apenas la constancia contenida, que subtiende desde la irrupción de todo lo existente y de las emergencias particulares; emergencias tajantemente ajenas, aunque factibles de inagotable reinterpretación (casi siempre, como ya fuera reconocido, de externa procedencia).

Y es que el origen es siempre falsificación de lo irremontablemente más remoto, de lo incapturable; el origen es siempre, capa que recubre -como el horizonte- otras capas más lejanas e imprevisibles.

TRES. Como fuera, el específico origen del universo es consolidación de un terrorismo inaugural, seguido de una inagotable, incontenible, creación formal.

El denominado “big-bang”, es estallido desde el impedimento insostenible de *lo fantasmal* más basal; a ese estallido, que delata la inaprensible certeza de *lo fantasmal*, sucede la emergencia de lo secreto que es escritura formalizante (*lo escritural*) y no menos incapturable (aunque inevitablemente reconocible, desde que impone lectura obligatoria, e inmediata certeza sensorial).

*Lo escritural*, que es la manera de expresión de lo secreto, resulta en efecto, de indescifrable procedencia, tanto como innegable constancia; y es, además, trazo inagotable sobre el *impedimento fantasmal*.

Sólo que ese trazo no es escritura en el sentido humano de la palabra; es sí, expresión sostenida, que aspira a nivelaciones entre cantidades de fuerza y resultantes formales (sólo pasajera y sosteniblemente en el tiempo indetenible).

CUATRO. Como fuese, el fantasma propiamente dicho, está inserto en la indescifrable línea de encuentro de *lo fantasmal* y lo secreto que inauguralmente irrumpe con el advenimiento del “big-bang”.

El “big-bang” no es fantasma en sí, pero lo inaugura; y sumado al desencuentro, que es al tiempo complemento con cada uno de los orígenes particulares e inagotables, el fantasma se consolida como pieza suelta que ni se soporta ni desaparece: en definitiva, registro linderal impreciso; de hecho, inaprehensible, y sin duda alguna, sintomático.

Tal linderalidad puede extenderse a las fronteras entre lo material y lo intangible, cuando no hasta las imprecisas demarcaciones que separan lo objetivo de lo subjetivo; en fin: incluso, línea oscilante entre la ficción y la más empírica realidad.

CINCO. ¿Siempre que reine lo impreciso, surge la opción de emergencia de factibles y etéreos fantasmas?

No necesariamente; la imprecisión sí, surge de la distancia entre los diversos orígenes y sus antecedentes incapturables.

O sea, que allí donde defensivamente no resulte posible cerrar esclusas, restará un reino de nadie, portador de una inmedible extensión inaprehensible.

El fantasma sella esos boquetes, al tiempo que cuestiona la certeza de envolvencia, indispensable habitualmente para el “libre” discurrir sin visibles obstáculos.

No se trata entonces necesariamente de un personaje ubicuo, ni asunto semejante; somos los humanos quienes *antropomorfizamos* el asunto, tal cual acontece corrientemente, con cuanto escapa al reconocimiento de lo habitual y doméstico.

SEIS. El fantasma es una suerte de parche que busca sellar reclusivamente todo cuanto amenace con desbordamientos imprevisibles e incontrolables.

Y si es posible que adquiera ornamentos propios de los registros de lo humano, ha de ser porque sólo lo humano resulta suficientemente sensible frente al tema.

Para el humano, el fantasma es -previo a todo ello- la primera clave de escenificación, indispensable para armar recorrido seguro y adherencia cierta a cuanto urge del reconocimiento de un origen propio e intransferible.

SIETE. Y si bien es cierto que sin lo humano el fantasma no marca, ello no significa que el fantasma sea necesariamente reposición de duplicaciones humanas.

En realidad, el fantasma se cierra en un enclave que le hermana más ciertamente con el terror y que -cuando se asiste a la posibilidad de su emergencia- el fantasma liga con esos complementos; en realidad, es lo heteróclito de su condición cuanto aterra; y si se le asimila sobre todo con la muerte, es en tanto la muerte se escinde tajantemente de las habituales

apropiaciones vitales y se oferta en consecuencia como paradigmática clave, heteróclita a su vez.

OCHO. La urgencia de antropomorfización de lo irreductible, genera las diversas modalidades del fantasma -al menos las más frecuentes- y es por ello que siempre se está a punto de naufragar en versiones simplificantes y restringidas del tema.

Lo cierto es que, ha de ser por todo ello, que el fantasma cubra y suplante las dimensiones tanto más decisivas y envolventes de *lo fantasmal*.

Piénsese por ejemplo en la narración de Henry James “El alquiler del fantasma” donde -sin fantasma indiscutible- se crea en cambio una creciente *atmósfera fantasmática*, clave para la fascinación que se le impone decisivamente al lector.

NUEVE. La certeza del fantasma, que aparece presente en casi toda anécdota sobre el tema, nace más de las urgencias antropomorfizantes de los intérpretes de la experiencia que de la siempre imprecisa condición del fenómeno mismo.

Incluso la urgencia de narración que se sigue -también casi siempre- y que reúne a quienes asisten a descripciones de este corte, delata cuánto de ficticio se impone entonces, de un modo u otro; de hecho, parecieran incluirse los implicados en un formato más teatral o cuentístico, que dentro de una circunstancia realística habitual.

Como casi nunca, el predominio de lo estético sobre cualquier otro criterio parece indispensable y definitivo entonces.

DIEZ. La conversión del impreciso registro de “eso” linderal e indescifrable en franco personaje -donde se refugia e intenta precisarse lo inaprehensible- es la clave más irrefutable que hace del fantasma gratuito y decisivo efecto estético; y, con ello, la condición de legendaria y evasiva contundencia que corrientemente le acompaña.

La hija del capitán Diamond, quien indiscutible aparece al final, en apariencia delata la trampa que subtiende en la narración de James, y que evidencia que el fantasma allí en realidad no existe, resulta tanto más insostenible si se le empieza a pensar como una persona concreta.

ONCE. ¿Cómo se alimenta semejante emergencia? ¿Cómo sobrevive ella, irremediabilmente sola, sin ser otra cosa distinta a un personaje de ficción, únicamente justificable en el registro del contexto literario?

De igual manera, a nivel de la realidad, *lo fantasmal* aspira a explicitar al fantasma, dando paso -en lo posible- a un personaje que le transparente (hasta donde semejante operación inverosímil, a nivel empírico, torna factible).

Independientemente de su exterior verosimilitud, el fantasma a menudo se explicita de ese modo arbitrario e insostenible, y acaso sea esa la razón por la cual a su vez se evapora prontamente, tal cual aparece.

DOCE. Pues bien: dado que el fantasma es lindero entre la fuerza y la forma, lo anterior resulta válido cuando se trata de formalizar *lo fantasmal*; sin embargo, cuando es la fuerza la clave prioritaria, el fantasma se energiza y troca en potencia heteróclita e inexplicable, tanto más evasiva y etérea.

Casi que se impone reconocer entonces, que más que de un fantasma, se trata de una entidad intermedia entre éste y *lo fantasmal*: anuncio de un fantasma que no alcanza a explicitarse, que resta a título de energía heteróclita, de concentrado invisible, aunque irremediabilmente estremecedor cuando se ingresa en su territorio, o el mismo se inserta en el registro de *tu* materialidad.

TRECE. Quizá se esté muy cerca del reconocimiento de ese tipo de aparición que es sólo dable a específicos seres, mientras el resto resulta definitivamente ajeno frente a su presencia.

Un claro ejemplo de ello es “Sir Edmund Orme”, otra de las narraciones de fantasmas de Henry James; acaso no sea la única constancia literaria de ello, ni la más ilustre, pues, por decir algo, en el “Hamlet” de Shakespeare está a su vez eso ilustrado; como sea, “Sir Edmund Orme” aparece en pleno día, obedeciendo a urgencias vinculares, que de otro modo resultarían tanto más arbitrarias.

CATORCE. Independientemente de molestas, inútiles y engorrosas demostraciones, Sir Edmund Orme es, además, reconocidamente un personaje muerto, cuya irrupción resulta adherida a su fallecimiento irremontable; como si se tratara en realidad de un duelo congelado que él repone, impedido para pasar definitivamente del lado de la extinción total.

Habría que reconocer que, a pesar de evidente, se impone distinguir entre fantasma-en-sí y fantasma literario; el fantasma rueda perfectamente a nivel de este segundo nivel; desde el

punto de vista de la realidad empírica en cambio, el fantasma resulta sobremanera problemático.

Nada más contrapuesto a la realidad empírica que la ficción, lo cual no implica que no se deba reconocer que a partir de un punto, la ficción emerge y puede incluso resultar prioritaria; de hecho, la ficción se hizo indispensable desde que se consolidara realidad.

## **Lo fantasmal y la aparición**

UNO. Cuando se trata de una *aparición* -si no es directa alucinación, incluso colectiva- ha de reconocerse que el soporte empírico de realidad objetiva, definitivamente ha dejado de operar.

En el reborde que separa y reúne, la realidad empírica de *lo fantasmal*, incluso las directas y habituales percepciones rondan el registro de la *aparición*.

Debe saberse que inauguralmente, a nivel de la primera infancia -tanto individual como de especie- todo es ficción y la realidad objetiva es asunto que, solo tardíamente y de manera progresiva, se va apropiando de redondos y sostenidos contenidos, hasta llegar a la asunción según la cual, tal registro es el único definitivamente convalidable.

DOS. Para el infante, como para los hombres primordiales, todo en principio es *aparición*; para los niños, en efecto, todo



aparece sin saberse cómo, y de igual modo vuelve y desaparece, sin dejar constancia de permanencia ni de futuro retorno.

Inauguralmente, lo empírico y *lo fantasmal* se reúnen sin mayores esfuerzos y ha de ser únicamente debido a la reiteración de las *apariciones*, que la realidad empírica termina consolidando redondamente, que la magia de la aparición ha de ceder ante la certeza de lo objetivo; mientras que, al tiempo, *lo fantasmal* resultará progresivamente excluido (o al menos marginado).

Y es que el mundo exterior ingobernable tiende a presentarse, sin que exista prueba cierta de su condición ajena y sólo restringidamente apropiable; ese aprendizaje terminará por instalar el mundo en su sitio y a cada quien, en la asunción de una condición de realidad objetiva, siempre relativa.

TRES. En algún escrito anterior, se señalaba que, entre la niñez y la infancia, existen registros diferenciales innegables, así en apariencia imprecisos, debido a que la primera *pasa* indefectiblemente, mientras que la segunda, *permanece*; siempre presente, aunque latente, de continuo re-entroncándose en la vida de los humanos.

Ahora bien: acaso sea más válido señalar que la infancia irreductible muta necesariamente, a medida que avanza la existencia de cada quien; o sea, que su despliegue no es regular y generalizable pues, en cada caso, su condición imprime distinciones de singularidad irreductibles.

Como fuere, esa infancia inabandonable e invisible, es como un registro que *lo fantasmal* perpetúa; incluso, reunida con la

infancia del colectivo humano, da paso al reino mágico donde todo es pura *aparición*.

Es allí donde los dioses discurrieron (Grecia antigua) haciéndose indiscutibles y francamente visibles.

CUATRO. Además de la niñez y la infancia, *lo infantil* es a su vez diferenciable; dígase, *lo infantil* -incluso, a nivel del colectivo humano, supuestamente carente de opciones de interacción con la diversidad de modelos particulares de infancia- *lo infantil* aflora con ingenua tenacidad.

Como fuera, las mutaciones de la infancia delatan que no se trata apenas de la permanencia ciega y estática de un modelo inamovible; por el contrario, la infancia persiste como marginalidad definitoria e inabandonable; con gran plasticidad y con inagotables posibilidades de renovación.

De hecho, a nivel de lo humano, la infancia es el soporte que da prelación a lo estético; y no sólo como referencia nostálgica de reversión al pasado, sostenido por esa, entonces, inconfundible vía; de hecho, como perpetuación del *modelo fantasmal*, siempre marginado para la perspectiva del mundo adulto.

CINCO. También la infancia -no la niñez- es perpetuación humana que demarca lo secreto (a lo cual -como resulta inocultable- le gusta guardarse oculto); que no sólo es permanente génesis *escritural*, explicitada enigmáticamente sobre el piso del resto de las emergencias -a su vez, no menos *escriturales*:- *lo escritural* que, sobre todo, irremediable e inamoviblemente, deja-escrito-lo-vivido (reapropiación desde lo secreto).

Esa lectura perpetua y retrospectiva, emerge de continuo como memoria, que apenas logra consultar hasta cierto punto; pues -como ya fuera señalado- restan sepultados para siempre los orígenes, reducidos a irremontable *olvido fantasmal*.

SEIS. ¿Basta viajar en contravía de lo empírico para ver emerger *lo fantasmal*?

Ni siquiera resulta necesario viajar; basta sondear en lo transitorio de cualquier emergencia, para reconocer esa clave prevalente.

Es el impedimento, que irremediablemente se impone a lo humano para redondear lo empírico, la razón por la cual *lo fantasmal* resulta forcluído.

Pero *lo fantasmal* es también atmósfera drenada a partir de lo secreto: cuestión indispensable para dar, a contraluz, sostén a las diversas emergencias empíricas.

SIETE. Cada que lo secreto se expresa, resta un *trasfondo fantasmal* incrementado.

Sólo pretender hacer emerger sin más *eso fantasmal* tras la indiscutible presencia de las formas materializadas, da paso a lo inverosímil.

Existe un cuento de Henry James –“The jolly corner” (“La esquina alegre”) de 1908, donde se trata no sólo de la *aparición* literal, sino de un *doble fantasmal*, donde por supuesto el espejo falta.

Es difícil un mayor extremo de inverosimilitud en la exploración que el personaje Spencer Bryden adelanta en pos de esa

ficción inadmisible; pero el lector lo soporta, no sólo porque emerge su pasiva y gratuita curiosidad, sino porque el tema del terror se anexa solidariamente y de manera progresiva, a medida que se inicia y se mantiene tal búsqueda.

OCHO. Se suma un personaje femenino que arma soporte a la experiencia y que resulta ser la amada Alice Staverton, abandonada por más de tres décadas por su amado, y sin embargo dueña de una fidelidad a toda prueba (de hecho, asunto tanto más inverosímil).

No se sabe en realidad si el fantasma se sostiene a partir de la terca persistencia de la enamorada, o resulta apenas retomado por el personaje masculino, fruto de su nostalgia y su incapacidad para llenar su propio vacío (recuperado marginalmente, al retornar a su ciudad natal).

Es esa la razón por la cual la narración impide resignarse a pensar la *aparición*, como versión directamente alucinatoria del personaje central.

NUEVE. La certeza, compartida al final por la pareja, hace que paradójicamente el fantasma, además de fulgurar sin impedimento posible -como no sea su propia incapacidad para hacerse presente- se diluya, perdiendo toda importancia y pertinencia; acaso porque el amor de ella, es cuanto termina fusionando a los dos seres; que le consolida a ella, en ese amor inconcebible y perpetuo.

Pero no es porque se trate de una ficción espiritosa e inadmisible; es que, de hecho, la persona del propio James, delata la condición de su impedimento real (sin duda, generado por el incendio vivido tempranamente hacia 1861).

No importa saber si un amor así sirvió de directa referencia para escribir un texto de ese corte; pero es claro, que el amor terrenal resultaría directamente impedido de un modo u otro, por las marcas del fuego sobre el cuerpo del escritor.

DIEZ. Que se sepa, la razón por la cual se adelanta esta versión, la da el reconocimiento explícito que el propio personaje incluye al referirse al faltante de dos de los dedos en su mano derecha, y de la visión, reconocidamente “estropeada”; asuntos que oscilan entre la *aparición* y el propio Spencer Bryden, como si al menos uno de los dos hubiese escapado al trauma ígneo, o quisiera de manera arbitraria dejárselo al otro.

Sería precisamente ésta la clave que permitiría soportar la urgencia de una narración de este corte, de otro modo francamente demencial e insostenible.

De hecho, la ambigüedad con que el tema se trata, permite consolidar una certeza en negativo: en ningún caso, se trata de un faltante directamente compartido por Bryden y la *aparición*; por el contrario, si en algo se recalca con insistencia, es en la diferencia palmaria entre uno y otra.

ONCE. El espectro que observan Bryden y Alice tendría que ser la imagen perpetuada del recién incendiado, quien permaneciera encerrado en la residencia abandonada por el primero, y ahora retomada con obstinada urgencia por éste.

Seguramente no consiguen dejar de compartir rasgos inocultables, pues la urgencia de borrar el trauma resulta, tan urgente como imposible.

Pero no se trata de algo literal; el repudio es sobre todo subjetivo, y repone el impedimento estructural de reapropiación de una imagen propia afectada sin remedio.

DOCE. La urgencia de contener la invasión de *lo fantasmal*, coincide con el reconocimiento de una parte -en buena medida ocultada, tajantemente cercenada- y que delata una suerte de muerte parcial inocultable, lo cual impide sin embargo desatar la extinción total de Bryden.

Justamente es allí donde la literatura se impone como la más decisiva opción; en efecto, es de manera precisa esta clave - que permite seguir dentro de una incompletud inasimilable- la dominancia que incluye, inocultablemente, *lo fantasmal* en la vida de alguien; alguien que, desde entonces por lo demás se ve abocado a la escritura, y en enlace inocultable con sus personajes literarios (por inverosímiles que resulten siendo).

Basta enlazarlo todo con el trauma ígneo en la vida del escritor, para obligarse a reconocer que no existe allí nada inverosímil; la verosimilitud se amplía por ello más allá de lo previsto, y la originalidad -desde una singularidad enlazada con vigor a *lo fantasmal*- se impone por ello, de forma obligatoria.

**“Una vuelta de tuerca”**

UNO. ¿Es el fantasma irremediable *aparición*, o en cambio, cualquier *aparición* resulta ser inapelable consolidación de algún fantasma?

Si aparece el fantasma, deja de ser por ello sólo fantasma propiamente dicho; troca en *aparición* sencillamente. Y esa confusión facilita pensar que los fantasmas *aparecen* de continuo, a la manera de los antiguos dioses griegos.

Se ha de creer en los fantasmas para que hagan *aparición*, qué duda cabe; y esa clave de creencia, antepuesta a cualquier posible emergencia de ese corte, decide tajantemente la condición que distingue y reúne -de ser el caso- al fantasma y a la sorprendente *aparición*.

Tanto más grave aún, si a todo ello se suma la presencia inescrutable de la muerte; es precisamente el caso de la obra de James, “Una vuelta de tuerca”.

DOS. Dado que la literatura no halla en ello objeción admisible, la aparición de los muertos resulta entonces factible; justamente allí donde la empírica realidad lo tiene definitivamente excluido; y, de incluirse, es claro que se trata de la circunstancia demente que confunde los niveles que separan la ficción (alucinación), de la realidad propiamente dicha; asunto que, así asuma como indiscutible la condición de la locura, lo hace en la medida en que excluye a ésta de manera tajante.

TRES. No se cancela por ello tal distinción en el registro de lo literario; pero, al tiempo, se admite entonces, adicionalmente, la licencia que hace de los muertos, personajes indiscutidos a nivel de la narración.

En consecuencia ¿es siempre fantasma, el personaje literario?  
¿Es a su vez personaje, todo fantasma? O sea ¿es literatura-  
inserta-en-la-realidad-empírica, la presencia del fantasma?

O también ¿la muerte, en cuanto presencia inocultable, hace saltar irremediabilmente lo fantasmal?

De hecho, la muerte hace que sea ficción -de un modo u otro- todo cuanto pretende ser realidad empírica, redonda, indiscutida.

CUATRO. Veámoslo a nivel de la obra literaria misma.

En “Otra vuelta de tuerca”, los muertos están por insertarse definitivamente en el mundo de los vivos; evitarlo parece ser tan infructuoso, como indispensable todo esfuerzo por detenerlos.

El recurso es el pasado, donde los muertos de ahora dominarían como en principio lo hacen los vivos (a su vez, de un modo inapelable condenados a muerte).

Esas *apariciones* de los muertos -en la narración de James- los hace malignos a los ojos de las mujeres vigilantes y, en cambio, socios clandestinos de los niños.

CINCO. Sorprende observar cómo esas apariciones no son necesariamente compartidas por todos los presentes.

Es cuando nace la irremontable ambigüedad, que impide concluir con plena certeza si en realidad son vistos o no.



La institutriz los ve siempre; la señora Grose -así lo niegue- sabe que están; y los niños dominados por ellos, es evidente que -a la hora de la verdad- no los ven.

Lo único visible entonces, es que esos niños están siendo irremediablemente dominados por los muertos.

SEIS. Pues bien: tanta ambigüedad se diluye, si en cambio de tales personajes arbitrarios, se piensa en *vínculos* que los reúnen y justifican.

Al menos es ello cierto cuando se trata de los niños.

Para la institutriz, en cambio, se trata de su repudio (*vínculo-en-contravía*); lo cual no hace a aquellos enlaces infantiles menos innegables.

Todo se transa, en la medida en que pasa a regir la clave valorativa que indefectiblemente moraliza (incluso, hiper-moraliza; al menos, visto todo desde la perspectiva de las institutrices).

SIETE. Con lo cual se impone reconocer que, si existe algo que rija por encima de accidentes y particularidades es la certeza de que, tarde o temprano, es el impedimento la clave que decide; y, para ello, la certeza de la distancia insuperable que separa los registros en cuestión: la vida y la muerte; el mundo de lo adulto y la niñez irrecuperable (sin embargo infancia inmediata, innegablemente presente en esos niños de inocencia incomparable y definitivamente perdida para la perspectiva de la institutriz que los sobreprotege).

OCHO. Sólo que esa infancia, no por perdida desaparece. Casi podría afirmarse, sin estar forzando las cosas -antes bien, dando un piso más firme a la imprecisión de esos territorios, ambiguos en extremo- afirmarse entonces, se venía diciendo, que esa narración trata de los impedimentos de la institutriz para absorber la verdad de su propia evasiva niñez.

Y es que, en algún momento de la narración, a falta de una solidaria complementación de algún semejante, casi que la institutriz está a punto de reconocer que todo es demencia suya, sólo contenida por su desesperada certeza de que es, en y desde el exterior, donde todo se arma.

De hecho, al final de la narración -casi que sin el soporte endeble que pudiera brindar la señora Grose- pareciera se tratara todo, de meras alucinaciones mórbidas de la obcecada institutriz.

NUEVE. Sería sin embargo estrecha tal versión, que cree que todo se puede reducir a una cuestión meramente personal.

Ese niño, que prácticamente muere en brazos de la mujer, impone reconocer al menos que existe ella como *madre* (madre, en tanto *inversa* de la madre de ese niño; madre drásticamente ausente; madre fallida, lamentablemente sustituta y sintomática, quien -antes de darlo a luz- en definitiva, deriva en la muerte del pequeño).

Aun así, tal visión ignora que la versión ingenua, que se decide a ubicarlo todo en el restringido terreno intencional de los personajes, desconoce trasfondos aún más decisivos y, ante todo, *situacionales*.

DIEZ. ¿Acaso los fantasmas resultan ser esenciales e inabandonables, al interior de semejante narración? ¿Qué los hace indispensables allí?

Si bien los fantasmas no pueden desligarse de la ficción literaria, *lo fantasmal* califica necesariamente, más allá de esos estrechos registros.

Los fantasmas parecieran empeñados en borrar tales reconocimientos, urgidos por des-asir a *lo fantasmal* de su -ella sí- importancia decisiva; asumiéndola ellos.

Los fantasmas no son, como tales, más que ficción; pero en cuanto máscaras de *lo fantasmal*, califican al conjunto de la obra; incluso van más allá, desde que involucran decisivamente al lector, supuestamente ajeno y definitivamente externo (no menos impedido para ingresar a ese mundo literario, que sin embargo le mantiene atado).

ONCE. *Lo fantasmal*, en principio, se instala en los intersticios que emergen entre el personaje y su suplantación; *lo fantasmal* es como una sombra blanca e invisible que impone, de modo progresivo -a medida que va invadiendo todo y sometiéndolo- una suerte de atmósfera indescifrable; la cual enlaza, captura al lector, obligándolo a seguir en pos de la definitiva derivación del asunto.

Como una telaraña intangible que apresa irremediablemente a su víctima, el lector naufraga en una certeza, donde el terror de una u otra manera rige.

De hecho, se trata del vínculo que enlaza al *autor fantasmal* con su lector empírico. Lo cual no es para nada simple y evidente; es más bien como un milagro, milagro estético que

impone un vínculo inesperado, en la mitad de una realidad asumida corrientemente como autosuficiente y redonda.

Tanto peor cuando la narración se interrumpe y el lector vuelve a fundirse en sus rutinas habituales.

### **“La vida privada”**

UNO. Podría parecer, que sólo a nivel de ficción -en este caso literaria- es posible que alguien sea, sin más, *doble*; tal cual acontece con Mr. Vawdrey en “La vida privada”, obra del mismo H. James.

Nada más aparentemente inverosímil que esta clave, por supuesto sólo válida en principio, para el arbitrario capricho del autor.

Pero sería un lamentable error irreparable si de algún modo ello, superando las imposiciones de las versiones empíricas corrientes, no terminara convalidando lo arbitrario, como algo definitivamente fundador y prioritario.

Esa duplicidad, en efecto, no es sólo asunto de un determinado personaje literario; califica a los humanos de un modo u otro, al punto de imponer la certeza de que nadie, de una manera u otra, escapa a semejante condición envolvente.

DOS. La escisión de lo humano en efecto, así lo determina. ¿O es que no somos -por decir lo más obvio- unos en la vigilia, y

otros en el sueño, oscilando entre un polo y otro, con franca arbitrariedad?

Y si bien, la directa observación de los muertos nos está vedada, lo cierto es que tampoco podemos asumirnos definitivamente por fuera de semejante influjo.

Cuanto pertenece a la ficción de los fantasmas en la obra literaria, se hermana de manera latente con ello, a nivel de la compartida condición de *lo fantasmal*, que reúne a uno y otro modelo (hasta entonces considerados territorios contrapuestos, excluyentes entre sí).

TRES. Sólo que el asunto del doble -al menos, a nivel de la obra concreta de H. James- no incluye el tema del fantasma, de manera expresa; parece en cambio algo derivado de ello, incluso válido de forma independiente.

Sin embargo, ¿cómo no incluir *lo fantasmal* en todo esto?

Así fuese reconociéndolo, entre una versión y otra del personaje -entre el personaje social y el personaje escritor- a nivel de semejante intersticio, *lo fantasmal* irrumpe de manera irremediable; de otro modo, el asunto se diluiría del lado de lo más lamentablemente insostenible (lo cual comporta la grave consecuencia de asignarnos la misma clave a quienes, de un modo u otro -en cuanto lectores- nos asumimos como representantes, innegables también, del género humano).

CUATRO. Como si lo anterior fuera poco, a ello se suma, además, la clave que hace *medio* a quien se asume como unidad indiscutible.

Se trata de Lord Mellifont, en principio sostenido por su hábito de pintar, cada vez que -supuestamente- queda solo.

La clave que se ilustra de esa forma es esta, según la cual lo aparente decide el modelo social, hasta definir como inexistente -o al menos, francamente discutible- al personaje mismo<sup>48</sup>, de tanto como se le impone fingir ser lo que no es.

Se trata de una suerte de máscara que termina ocultando a un ser, más bien inexistente: clave que no se sabe hasta qué punto, admita ser generalizada como inapelable a nivel de lo social, no sólo literario.

CINCO. Esa apariencia envolvente -que terminaría dando paso a la realidad de lo social- es manto intangible, que si se quisiera asumir cuanto encubre, delataría su decisiva inconsecuencia.

Como fuese, lo social es máscara imprecisa que oculta a ese ser ubicuo, que en realidad no existe: el individuo ese, que no consigue sostenerse por fuera de esa negación indispensable que lo perpetua.

Mucho se ha dicho que, si no se diera ese soporte de suplemento, que es lo social, el individuo humano naufragaría en una suerte de psicosis sin porvenir posible ni pensable.

O sea que, quien desea ignorar semejante enajenación fundadora, no haría más que golpear impotente frente a las urgencias de un colectivo que cancela a sus integrantes, a nivel de su dimensión supuestamente más definitoria.

---

<sup>48</sup> Se asume que el personaje, lo personajes, son personas, sólo que narradas; y es quizá esa, la clave más vigorosa que les da definitivamente verosimilitud a nivel de la narración.

SEIS. Empantanado en ese registro ambiguo e informe, cada quien ha de terminar sometiéndose a los poderes que imponen permanente adaptación y auto-renuncia.

Nada más insostenible que esas proclamas liberales que abogan por la libertad y el necesario despliegue de la singularidad de los individuos que conforman el colectivo humano.

Podrán parecer extremos y radicales estos señalamientos, pero no por ello quedan refutados los argumentos que los soportan.

Sólo la engañosa periferia, obligatoriamente compartida, da soporte a cuanto, de otro modo, naufragaría en insospechados abismos negadores.

SIETE. Lord Mellifont resulta -a pesar de todo y de alguna manera- verosímil, sólo en referencia con su condición de producto literario; no está del todo desprendido de la realidad empírica, pero su validez estriba en su condición de puro personaje.

Incluso, personaje-de personaje, se desdobra para negarse como realidad objetiva y generar así el reconocimiento de un registro que, sin ser definitivamente onírico, está a mitad de camino entre la tiranía de lo racional-vigílico y los registros del sueño propiamente dicho.

Máscara animada sin soporte otro -así lo finja al enfrentar a otros- su *condición fantasmal* hace que el fantasma mismo resulte de algún modo excedente.

Y sin embargo ¿existe ilustración más justa de fantasma encarnado, que Lord Mellifont?

OCHO. ¿No está desentrañándose una condición imprevista, donde lo verosímil (Aristóteles) deja de ser indispensable clave para consolidar obra de arte?

Olvidó el filósofo (¿Cómo podría saberlo?) que la literatura portaba sus propias claves de verosimilitud, desde que *lo fantasmal* resultaba incluido.

Sin ser por supuesto un empirista vulgar, Aristóteles cometió el error de creer que -dada la condición inapelable de la verosimilitud- la realidad era redonda e indiscutible referencia última; el filósofo griego, pareciera que nunca lograra olfatear, que ella era construcción que enmascaraba un vacío irremontable, y que su aparente inamovilidad resultaba sintomática e insostenible cuando se pretendía convertirla en medida inapelable de la verdad de lo existente.

NUEVE. Lo supuestamente inverosímil es pues la propia realidad en sus registros más inefables; la literatura viene allí y libera la voz.

Acaso no exista nada tan convincente (y sin embargo más impedido para ilustrarlo todo) que la extraña obstinación humana, de darle al alma un lugar irreductible e inmediato; fantasma de fe, ha de ser por ello que *lo fantasmal* resulta puesto al frente, con sólo retirar el alma de la escena.

Ya ha sido dicho antes -pero empleado ahora como broche de estas reflexiones- obra una apabullante envolvencia, que coloca sin más al mundo empírico completamente boca bajo.



## Fantasma de uno mismo

UNO. Mientras vas discurriendo, te vas dejando atrás como a un fantasma que nunca más podrás volver a ver ni a revivir; así te ocurre; aunque tengas el recurso -de innegable valor- que se reconoce como memoria, el tiempo hace que pases irremediablemente y dejes -tarde o temprano- de figurar, trocado definitivamente en fantasma irreversible de ti mismo.

Este discurrir corrientemente pasa desapercibido o apenas si se asume, pues ante ello no resta otra posibilidad que la irremediable resignación; pues bien, basta asumir tal incontrolable realidad para que el tema de *lo fantasmal* se explicita y torne dominante.

DOS. ¿Cómo es que por esa vía -casi obvia- *lo fantasmal* se apunte y resulte prevalente, dueño de una contundencia, sin embargo, corrientemente imprevisible?

De hecho, se trata de algo estremecedor, cuya anestesia se impusiera irreversiblemente de tiempo atrás, hasta dejar las cosas en un punto de tajante y generalizada forclusión; tanto a nivel particular, como colectivo.

Lo cierto es que resulta inevitable auto-recuperarse a cada paso, pues la unidad entonces resulta estando en riesgo permanente de pérdida.

Pues bien: existen registros que arman estructura inapelable y que deciden el armado psíquico, más allá de la escueta memoria.

Incluso, a nivel del rebaño humano irrumpen múltiples recursos y rituales, cuyo sentido último y primero no es otro, que mantener estas “certezas inciertas”.

TRES. No sólo cuanto se apela la *conciencia* (o se reconoce como el *yo*, el cual, pese a su condición altamente problemática y contradictoria, ha terminado por instaurarse como puntal inamovible e irremediable).

Para no hablar, de manera contrapuesta, del *inconsciente* freudiano que terminara retratando la dimensión apabullantemente ajena de lo más supuestamente propio; dejando a la conciencia en un hueco inllenable, toda vez que resulta indiscutible, y sin embargo dueña de una inmediatez indescifrable.

Sólo que resulta claro que el psicoanálisis ignoró la decisiva condición de *lo fantasmal* rigiendo y dando cuenta de todas estas derivaciones y apuntalamientos; siendo que pareciera noción indispensablemente presente en semejante manera de razonar.

De hecho, sin el condicionante decisivo de lo estético, todo allí se resuelve en restrictivos recursos locales, difusos, estrechos y hasta simplificantes.

Como fuere, se trata de eso tan próximo y decisivo, que de tanto hacer-se, paradójicamente termina por olvidarse que se realiza de manera permanente e indispensable.

CUATRO. Por otra parte: ha de reconocerse que se trata de un problema de doble faz: en efecto, un asunto es la preocupación del cuerpo ante *lo disgregante-fantasmal*, y otro, las claves que

se imponen al alma humana (acaso tanto más sobrepasada por urgencias unificantes).

Para el cuerpo -al menos en principio- se trata de anuncios continuos, desde registros (tanto internos como externos) a través de los cuales amenaza hacer presencia el fantasma.

Es allí donde -sobre todo- el fantasma *asusta*.

La idea de *tomar cuerpo* que impera en el fantasma, hace que el cuerpo se sienta inapelablemente amenazado por la desestructuración de sus territorios y demarcaciones habituales.

CINCO. Y es que el cuerpo que se reconoce corrientemente, es sólo su periferia; la cual oculta complejas operaciones y realidades internas que, paradójicamente, se trata de silenciar en lo posible.

El cuerpo es, visto así, mera máscara que esconde registros, innegables (sin embargo, difícilmente explicables y apropiables).

El cuerpo ata al mundo; de hecho, es un modo suyo altamente complejo y sofisticado, al punto de remontar sus inocultables dependencias y procedencias, dado que redondea aspiraciones autonómicas de difícil relativización.

El cuerpo aspira, en efecto, a una auto-apropiación indispensable, que tercamente se opone a su realidad; a partir de un punto, incontrolable e inasumible.

SEIS. Ahora bien: lo cierto es que el cuerpo solo, parece imposible que se asuste, si no cuenta con el apoyo decisivo del alma.

De hecho, cuando el alma emerge, el cuerpo se asusta en la medida de su propia condición voluble y evasiva.

Si el fantasma se hiciera visible, trocaría tangible; si de algún modo se materializara tal reposición -casi literal- de la operación que ejercita el alma misma con el cuerpo que la aloja, ofrecería una imagen irremediablemente disgregante y, en consecuencia, aterradora por inapropiable.

Reflejo, el cual -sin espejo- descifraría los recursos más secretos del alma que encarna; el cuerpo a menudo se asusta al ver su retrato especular, no del todo interno ni suficientemente exterior.

Como fuese, es bien sabido que, en esa imagen periférica y exterior, ha de ser donde el cuerpo termine apuntalando su más franco auto-reconocimiento.

SIETE. ¿Es acaso fantasma entronizado la propia imagen especular?

Sin duda no; pero es familiar suya.

Si se prefiere decirlo con mayor precisión, la imagen es pura *aparición*; “afuera” que recoge -paradójica, contradictoriamente- lo más interior, y que ha de ser interiorizada y trocada en personaje; propio, sí, aunque de alguna manera diferenciado desde su otredad irremontable; incluso, el espejo también se internaliza, y acoge tal *imago* como inaudita superficie, inmersa precisamente allí donde la persona termina auto-apropiándose.

Entonces sí -verdadero fantasma impedido- el alma anhelará la libertad y los desbordes desmesurados; si no es que, implosionando, se aglutine en una pasividad deslucida e irremontable.

OCHO. La irremisible condición de retén que es el cuerpo para el alma, no sólo encierra a ésta en una prisión incómoda y restrictiva; de hecho, reduce al cuerpo a mera periferia que no consigue retratarse más que en tanto reconocimiento epitelial.

El resto se camufla o anuncia apenas suplementariamente; comportando, por ende, la condición de desconocimiento fundador, que impone al cuerpo como una suerte de ignota inmediatez.

A tal punto el fantasma resulta decisivo, justamente donde se lo margina y repudia; cuando no, donde se lo proyecta del lado de una exterioridad, evasiva y francamente incapturable.

NUEVE. Paradójicamente, el cuerpo -forcluído fantasma de sí mismo- sólo logra ensamblar con su realidad última y primera cuando sobreviene su muerte; y, es por esto que regresa a la indiferenciación donde se refunde de nuevo con el mundo.

Entonces -además de consolidarse su fantasmalidad fundante- se hace fantasma para el resto de cuerpos, dado que nunca más podrán volver a verle ni a captarle.

Ahora bien, el mundo que acoge al cuerpo fallecido, no consigue dar cuenta de su inmersión en el orden de *lo fantasmal*; es ello algo que, en realidad, sólo el alma de los deudos podría conseguir incluir y explicitar; de hecho, sí, viajando en contravía frente a la verdad de las cosas.

DIEZ. El alma sabe del cuerpo que le porta, es cierto; y es sólo ella, la clave que permite a éste encausarse y rodar dentro de específicas guías, a las cuales obedece (por cierto, ciegamente).

Como fuere, es ahí donde se evidencia de manera incontrovertible, que la escisión entre cuerpo y alma no es mero asunto especulativo; por el contrario, ella decide por encima de todo, y es sólo partiendo de este reconocimiento, como resulta posible comenzar a entender -de manera sin duda precaria- su peculiar despliegue; siendo que, finalmente, es de esa forma evasiva como terminan ellos, en definitiva, discurriendo y afincándose.

ONCE. Esa escisión, parece sin embargo suplida y hasta donde es posible resuelta, con el refuerzo máquico de la virtualidad de los espejos; lo cual, antes de responder cabalmente por todo, no hace más que llenar de indagaciones irremediables el asunto.

Y es que los espejos son derivaciones indispensables de algo más basal y constituyente: la virtualidad en primer lugar, la cual, sin duda, no sólo antecede a la emergencia de estos; de hecho, los viene fundando, desde que se impuso la formalización indetenible a nivel del conjunto de despliegues que repone el cosmos.

La virtualidad no es sólo espontáneo reflejo; presupone además desdoblamiento, que por ende funda más allá de ello.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Por decir algo, la especularidad es modo de lo virtual y su condición no es mera anécdota inaugural de quien se observa perplejo, retratado por fuera y decidido desde entonces como inapelable, difusa interioridad.

DOCE. Se trata de una condición que, sin incluir la prevalencia de lo estético difícilmente se podría asimilar. En efecto, antes de lo virtual, debe asumirse la clave -aún más basal- que se decide entre la contraposición y el complemento que arman, de manera envolvente, la fuerza y la forma.

Resulta, no sólo forzado si no insostenible, pretender creer que el cuerpo es sin más, armado de fuerzas; mientras que el alma habría de resultar indispensable, en la medida en que consolidase prelaiones formales; sin embargo, algo de validez aporta esta superposición, pues lo cierto es que, si se la excluyera, resultaría tanto más inconveniente y precario el resultado.

TRECE. No todo pues a nivel del cuerpo es fuerza y no más; tampoco el alma es sólo mera forma (de hecho, parasita siempre de esa indispensable e incómoda realidad material corpórea que la soporta y perpetúa); pero en los extremos, la prelación de una u otra es sin duda cierta.

Sucede sí, que establecer tajantemente los límites que separan fuerzas y formas, cuerpos y almas, es algo tan complejo y difícil, que más fácilmente podría resultar imposible.

En efecto, nadie podría afirmar con plena certeza, hasta dónde se trata de fuerzas y hasta dónde de formas, cuando se alude a asuntos donde el cuerpo y el alma se complementan o contraponen.

---

Y que perdone Lacan semejantes interferencia; pero Lacan no es menos efecto especular; el cual -si no asume la prelación de lo estético- aún entonces, no está haciendo más que apuntalar redondamente un empirismo que nunca en realidad superara; lo cual al parecer fue cuanto en realidad finalmente aconteció con él.

Dígase, la sexualidad <sup>50</sup>.

CATORCE. La sexualidad o cualquier otra forma de urgencia, el cuerpo es ante todo una incompletud irremontable; se sacia por momentos, mas -luego- vuelve a delatar demandas siempre dirigidas, de un modo u otro, al mundo.

Con la sexualidad evidentemente sucede sí que la demanda es por otro cuerpo; y existe por ello ahí, una clave diferencial indiscutible.

Por supuesto: se trata -en principio al menos- de la necesidad reproductiva que se impone al cuerpo como trampa exterior, pues de su parte el cuerpo, directamente parece no incluirla.

Pero, dado que son fuerzas que guían, esa clave es aún más contundente: incluso una fuerza que no se reconoce indiscutiblemente propia -que más fácilmente viene de afuera- rige al cuerpo imperiosa e incuestionablemente.

QUINCE. Incluso, se impone reconocer por ello que las fuerzas desde la especie, vienen escindidas de las fuerzas más íntimas y propias; ligadas en cambio a las descargas que permitirían dis-tensionar los ímpetus, y dar paso a la detención de empeños desgarrados; ímpetus y empeños que evidencian en cambio las carencias más íntimas y reconocidamente propias (no debiera olvidarse que la sexualidad resulta ser más vasta de cuanto demarca la especie humana).

Pero, ¿qué hace entre tanto el alma formalizadora? Selecciona cuerpos entre multitud de ellos; signada desde

---

<sup>50</sup> La sexualidad es asunto que se decide desde la vida y que incluye a lo humano como un modelo más de la larga lista; es cierto sí, que a medida que el modelo se humaniza, la distancia de las elecciones puede variar significativamente-



claves inevitablemente estéticas, aun cuando se trate de la inmediatez de un cuerpo -seleccionado principalmente más bien por su proximidad que por cualquier otra razón posible- lo formal se impone decidido en negativo, y no marca menos por ello.

Es más: incluso entonces, así se imponga reconocer un espectro más vasto e indiferenciado, el cuerpo que entonces se elige, se distingue de otros cuerpos más distantes; y ya que se trata de hallar en el mundo la completud urgida -cuerpos no necesariamente humanos, se insiste en ello- para lo cual, lo formal resulta discriminante guía.

DIECISEIS. Ahora bien: ¿Dónde van allí el fantasma y *lo fantasmal*?

Van, en cuanto constantemente pasa, en cuanto se agota hasta dejarlo todo, frente a la extinción de las fuerzas, gastadas años tras año.

Cuanto protege de estas emergencias, son sin duda las fuerzas que internamente se sostienen en un juego (enigmático y ajeno para que sea propio); dígase, el juego de las hormonas y el resto de fluidos que atan inextricablemente el cuerpo al mundo: asuntos tan propios como sin duda ajenos (si es que se les ve en referencia con el cuerpo, en cuanto escueta e inmediata periferia).

DIECISIETE. Pero, tanto más, torna presente la permanencia lamentablemente pasajera de las formas; formas que fascinan y enlazan al cuerpo -de un lado y otro- con lo exterior.

La fascinante proliferación de las formas, hace que el registro animal se eleve en pos de dimensiones, tan inesperadas y refinadas como resultan ser, el amor y el resto de modalidades soportadas desde vinculaciones, en principio reconocidas como ininteligibles (entre la fuerza de lo sexual y los despliegues del amor, sublimado a partir de las formalizaciones de lo estético, en tanto apuesta por lo ideal y lo bello).

DIECISIETE. Es claro que al cuerpo humano lo rigen -por encima de todo- sus procedencias animales; de hecho, su adherencia a la vida, de la cual es un modo, tal cual ha sido previamente resaltado.

Y esos soportes -tan decisivos como enigmáticos- orientan progresivamente al cuerpo, en pos de su despliegue y agotamiento.

Pero el cuerpo es también apertura posible hacia modalidades que lo completan, ampliando sus fronteras.

Y la adherencia del cuerpo a lo invisible y a lo ininteligible aún más vasto, evidencia rastros evasivos de su supuesta literalidad, de ente que por encima de todo aspira a la supervivencia.

DICIOCHO. *Lo fantasmal* -como la oscuridad de las noches- aparece velado y oculto, debido a la dominante luminosidad que habitualmente mueve las cosas a partir de los registros de lo vigílico; pero, *eso fantasmal* irrumpe y subtiende, acarreando silencio y reposo; desde allí, emergen los sueños como frías y estéticas fogatas volcánicas que el cuerpo padece a partir de

una irremediable postración pasiva; pasividad que, tarde o temprano, se le impone.

En efecto: no se habría de olvidar el sometimiento y casi total aquietamiento del cuerpo mientras duerme; o sea, allí donde las fuerzas parecieran abandonarlo, adormecidas a su vez; guiadas sí por otras fuerzas, tanto más imprevisibles, las formas autónomas sobrevienen, dando paso al *despliegue fantasmal* que reponen los registros de lo onírico en su arbitrario y delirante discurrir.

Entre lo onírico y lo vigílico surgen grietas inaprehensibles desde donde *lo fantasmal* delata y justifica su permanente y decisiva latencia (latencia que amarra las excluidas superficies con inframundos subyugados).

DIECINUEVE. ¿No es esta versión en extremo simplificada como para ser verosímil?

Sin duda resulta ser así, si se la concibe como redonda y plena; pero, si se la ve en cambio, como envolvente núcleo basal, a partir del cual progresan todas las opciones a las cuales dan paso sus despliegues, sin duda se tendría un modelo más amplio y de más completa cobertura.

Por decir algo: ya no se trata del ejemplo de la sexualidad; también -y siendo ello no menos selectivo- la temática de las drogadicciones, que atan al cuerpo con tanta fuerza y contundencia, como el propio sexo o las urgencias respiratorias o nutricionales.

VEINTE. Es difícil reconocer una ejemplificación más contundente de la invasión del cuerpo por *lo fantasmal*, que las

circunstancias a las cuales da paso el consumo adictivo, fuere cual fuese el recurso empleado.

Como una fuerza inesperada -sólo que, en principio, innegablemente externa- el cuerpo llega a servir a este amo brutal y arbitrario, casi hasta aceptar la opción auto-destructiva más radical.

Se ingresa -cuando se está bajo el dominio mórbido de este vínculo adictivo- a un sometimiento desbordante, que en sus máximos extremos parece coincidir con esos modelos donde irrumpe la dominación de lo demoníaco más terrorista.

Y es que el fantasma ha aprendido a demarcar constancia de presencia, incorporándose al virus de la droga, por ello a su vez indomable.

VEINTIUNO. Ahora bien: se trata en principio, de la evidenciación de las urgencias de vinculación que, en su insuficiencia constitutiva el cuerpo comporta.

La clave entonces la da el mundo, cuyo celo ante los empeños de liberación de los cuerpos -liberación terca e inútil- implica la constancia de enlaces, tan implacables como irremontables, por más arbitrarios e irracionales que resulten siendo.

Esa escisión trágica entre el mundo y sus modos, da paso siempre a desbordes inesperados y en más de un caso inexplicables.

Las claves de lo clínico proceden en muy buena parte de esa condición, en muchos niveles imprevista; o marginada, dada la estrechez de miras que califica a tales versiones, predominantemente aplicativas y pragmáticas.

VEINTIDOS. No tendría por qué sonar extraño oír decir, que al drogadicto lo guía un demonio interior, tan imprevisible como incontrolable.

Y el drogadicto será, además, el último en reconocer la existencia de un fantasma tal que, superpuesto sobre su conciencia, le obliga a creer adicionalmente, que quien habla por él, es él mismo.

El fantasma en juego es entonces -se ha dicho- además de demonio, virus incrustado en el centro de ese yo, trágico y pueril, dueño apenas de su propia irremontable enajenación.

Escindido y otrificado desde lo más hondo de sus penumbras imprevisibles el adicto se flagela y autodestruye, sin apelación posible, urgido por su propia falaz intemperancia; arbitrariedad que, incluso, cuando él logra reconocer, que esa fuerza que le impele a actuar en contra suya, le es ajena y no resta más que obedecerla.

VEINTITRES. Reducido por ese vínculo, extraño tanto como definitorio; asaltado de ese modo por la más envolvente *fantasmalidad*, el adicto se enceguece, al extremo de cancelar cualquier opción posible de liberación; así cante a ésta a diestra y siniestra, sólo para -un paso más allá- contradecirla y refutarla.

El adicto, en efecto, podría renunciar a cuanto fuera, menos a esas cadenas que le esclavizan y le reducen a tan lamentable y precaria condición; cabría afirmarse entonces que -como un esclavo peculiar- sobre todo incluye esos amarres definitorios; como si ellos fueran su única propiedad y riqueza.

De ser un asunto personal (que sin duda no es) sorprendería semejante nivel de enajenación; pero ello no libra al adicto del

retrato que oferta a los ojos de los otros (los cuales obcecados, tanto o más que él, no logran detenerle ni, de hecho, mínimamente acompañarle).

## **Virus y fantasma**

UNO. Finalmente ¿qué?

¿De qué se trata?

¿No es ya bastante impostar la droga como fantasma?

¿Cómo, además, se inserta en ello el virus, como si se sumara bizarramente una broma de mal gusto?

¿Da lo mismo, “esto y aquello”, y todo cuanto fuere?

Veamos: la droga no es fantasma literal; la droga, que en primer lugar afecta al cuerpo, adicionalmente impera como fantasma porque el alma en el cuerpo lo descifra así.

Veamos: la adherencia consumista repone -ni qué decirlo; por lo demás, sin dar por sólo ello razón indiscutible al psicoanálisis- el consumo más inaugural; o sea, no a la madre como tal, pues podría tratarse incluso, más bien del discurrir nutricional, que ensambla al feto con la matriz donde se alojara éste; pero no sólo se repone como opción modal del más generalizado consumo; de hecho, lo muta de continuo, inagotablemente, y de manera radical.

DOS. La aspiración de suplantación, a nivel de la persona del adicto podría ser sin duda de pretensiones literales; pero no es ello cuanto allí se obtiene; no sólo la droga recupera apenas el estado fundante de plena indefensión y radical dependencia; de hecho, la operación que impone insertar un virus en el alma del adicto, le deja indefenso ante semejante despliegue, supuestamente propio,

Es claro: el adicto, que desconoce el poder de la vinculación que la droga comporta, nunca consigue defenderse a tiempo.

Como si se tratara de una parodia infame, la ingesta es, en efecto, tan disímil e incontrolable que cuanto se obtiene, es en realidad un lamentable simulacro de lo supuestamente más originario.

Sólo que -se insiste nuevamente en ello- antes que cualquier retrato de la madre, se repone *el estado* de plena indefensión, copiado -éste sí- del infante ingestor; infante quien, de hecho, dada su incontenible urgencia de sobrevivencia, tajantemente ignora la especificidad de todo posible inaugural complemento.

TRES. La fuente de sustento (la madre como tal) en realidad resulta ahora intrascendente; lo cierto sí, es que ese lugar ha caído en descrédito (tal cual lo fuera el lugar del padre).

La madre ha sido vencida, es cierto; pero, las claves donde inapelablemente resulta ésta indispensable para el pequeño ingestor, sobreviven y la perpetúan como una monstruosidad de sí misma: obscena imagen de un niño irredento.

Se trata sí, de *estados fundantes*; recuperados tan arbitrariamente como tornan implacables, una vez el armado <sup>51</sup>se repara y, del modo más ingenuo, vuelve y se estabiliza.

Sólo que el retorno a los orígenes idealizados (y metamorfoseados) resulta ser tanto más ilusorio.

De hecho, se trata de la ampliación mórbida de lo mutante dentro de un presente irreductible, que sólo puede mirar hacia la extinción (y afinado, exacerbado, el vínculo ingestor, el irremediable y creciente empobrecimiento relacional, desde donde lo social se resiente).

CUATRO. Como fuere, en definitiva, desde un extremo perdido -así, aún sobreviva- la madre ha sido suplantada por el virus (que es la droga) y el infante impostor (infante eternizado, recuperado arbitrariamente por y desde el drogadicto) obedece a su dominio, consolidando vínculo inamovible.

Pero se modifican, se mutan a su vez los modelos de complemento, en más de un sentido.

A la madre real, por ejemplo, puede llegar a odiársela, tanto como, la negada dependencia del modelo viral torna dominante, sin duda tiránica.

El estar continuamente bordeando el desplome delincuencial resulta ser una constante inocultable; es entonces cuando resulta casi trágica, la presencia de lo singular, que repone y refuta al tiempo a la singularidad inalcanzable.

---

<sup>51</sup> Y no se trata del futuro; consiste en cambio, en el pasado incapturable que diluye el presente, tornándolo tanto más invivible y precario.



CINCO. De hecho, esa clave abstraída, no da paso seguro a fáciles generalizaciones; el lugar de la madre podrá ser llenado de múltiples e inagotables maneras, y contra ellas se enfrenta salvajemente, la aspiración de recuperaciones absolutas que los modelos maternos (cualesquiera fueren, dada la ambición infantil y desmedida del ingestor veleidoso y arbitrario, que no admite la degradación de un modelo que se quisiera sacro e inamovible) que tales modelos -se venía diciendo- ya no logran mínimamente suplir.

Ni qué decir de las variables que cada drogadicto incluye desde su propia particularidad, o de las ampliaciones que se generan cuando los modelos -grupales o colectivos- ingresan también allí; pues el sólo drogadicto, es la pantalla empírica de lo drogadicivo; ello sí, fuerza incontrolable y desmedida.

SEIS. Lo cierto es que -tanto más, tanto menos- el drogadicto conserva su urgencia voraz e insaciable de ingesta, ahora más bien al servicio de empeños autodestructivos, en cambio de irremediables registros donde escuetamente se imponía alimentarse y sobrevivir.

El drogadicto oscila entre ese ser apabullado -al cual se le margina y del cual por sobre todo se desconfía- y ese otro doble suyo, insaciable, que de pronto emerge, dando paso a incontenibles desbordes de consumo.

El sueño indescifrable y progresivo que se le impone al drogadicto, le instala en el registro de *lo fantasmal* indescifrable, que el drogadicto respira de continuo, inapelablemente.

SIETE. La aspiración suicida -así corrientemente no se dé como acto de radical inmolación- de un modo u otro resulta decidiéndolo todo, trocada en clave nihilista que acompaña incluso los registros más periféricos, donde es imposible ignorar la infatuación de quien -perdido de sí- compensatoriamente se supone “dueño del mundo”.

De hecho, siendo en realidad el drogadicto modo de lo drogadictivo -lo cual, en realidad es cuanto más ajeno le resulta- su accionar deriva incapturable y, en consecuencia, sorprendente.

Como un saltimbanqui, el drogadicto se ve impedido para reponer correctamente la forma-persona que desde el nivel de lo social se le exige desplegar; sólo pareciera saber engañar y mentir a cada paso; de hecho, sirviendo al imperio de un amo indescifrable: real fantasma flotante y recluyente.

## **Fantasma y terror**

UNO. Que el fantasma resulte impedido -impedido principalmente para irrumpir sobre la periferia de las emergencias materiales- no significa (como ha venido siendo demostrado de antemano) que no se perpetúe de manera latente y que esté permanentemente incursionando en la vida de los seres humanos; tanto a niveles individuales como grupales y colectivos; de hecho, inserto en el núcleo mismo de lo más íntimo y supuestamente personal (expreso allí como

entidad *fantasmático-viral*) se le ha venido reconociendo a partir de la paradigmática ilustración que ofrece el drogadicto.

Urgido de expresión -al tiempo que impedido para ello- el fantasma, antes que hacerse presente, amenaza tanto más, a título de emergencias imposibles; y esas amenazas se enlazan con registros imaginarios que le soportan y perpetúan; de hecho, lo más frecuente es localizarles, a título de irrupciones -abruptas, sostenidas- de terror fundante.

DOS. Y si la generalización del modelo -en apariencia simplificado, sólo porque así lo desea el monotemático ingestor- no termina por apuntalarse de modo redondo y definitivo, ha de ser porque el fantasma, sobre todo enlaza con la muerte y la condición de innegable presencia de ésta en las circunstancias de existencia que rigen a los seres humanos.

Pero también -ya ha sido en algún punto remarcado- el fantasma y *lo fantasmal* no son directos derivados de la muerte; esta última en cambio, repone una de las paradigmáticas claves, que rige las opciones expresivas del fantasma y de *lo fantasmal*; por ende, siendo entonces modelo derivado de esas prelacones, tanto más basales.

TRES. Pero, por lo pronto se trata -no debiera olvidarse- de la increíble presencia de algo, que se supuso siempre como indiscutible amenaza exterior; sin embargo, a partir de una certeza extraña y arbitraria, sólidamente consolidada a nivel interno (*terror cosificado*, se diría).

Pago inapelable por la forclusión de la incompletez -sin embargo, tanto más definitiva- el terror, ni siquiera se sabrá a ciencia cierta si está afuera o si resulta en cambio

irremediablemente interior; o, más seguramente, ambos asuntos a la vez, dado un desdoblamiento fundador irreductible.

Es más, ya no es claro si el fantasma asusta más porque precisamente no consigue explicitarse, no logra definitivamente materializarse, o si -precisamente por ello- está siempre a punto de emerger.

CUATRO. Esa linderalidad resulta necesario rescatarla, desde que se impone cargarse de un lado u otro, librándose con ello de toda incómoda e imprecisa circunstancia inocultable.

Pero, si bien se ve, es esa insoportable, inubicable asfixia, cuanto más define y decide al fantasma.

Tomar partido allí es -ahora se lo reconoce bien- habrá de ser, casi obligatorio; y, contrariamente, persistir en esa urgencia de equilibrio, dolorosamente inconveniente y repudiado.

Pero es entonces precisamente, cuando se sabe que el tema, tan evasivo, está a punto de librar sus mayores frutos.

CINCO. Se trata, es claro, de no renunciar a ese lazo evasivo donde fantasma y terror se entroncan.

Veamos: siempre que el terror emerge ¿consiste en el fantasma que, de un modo u otro, subtiende y amenaza?

¿O, es acaso inevitable reconocer que todo fantasma se soporta y sostiene, en la precisa medida en que el terror le acompaña?

Bueno, esas demarcaciones absolutas son sólo factibles en los niveles más ingenuos, donde lo mágico reina por encima de los retorcidos recursos racionales.

Habrà de saberse, por ende, que -aún entonces- resulta inevitable reconocer que, progresivamente, han sido las defensas las que se han fortalecido, minimizando la contundencia del modelo inaugural, marginándolo forclusivamente con vigoroso radicalismo.

SEIS. No se ignore entonces, que cuanto se plantea así, es algo que oculta la procedencia misma del asunto más primigenio; lo cual no significa, que ello resulte localizado únicamente a una distancia insalvable; de hecho, continúa presente y decidiendo tanto más; precisa, definitivamente presente, en la medida en que se le margina y desconoce.

Podría incluso afirmarse que, a cambio del fantasma aparece el terror, el cual -como una máscara engañosa- lo reemplaza y encubre.

Sólo que además de fantasmas y terrores, han de reconocerse mutaciones decisivas, como son -por decir lo más fuerte- la condición máquica; y, en consecuencia, el despliegue y dominancia de lo tecnológico-terrorista<sup>52</sup>, que enmarca decisivamente allí las opciones reales de participación de lo humano.

---

<sup>52</sup> Nada se sostiene ahora sin el soporte adicional de lo tecnológico que ha invertido el control de lo humano sobre su propia obra; lo humano, en efecto, ahora es obra misma; obra que somete y sobre-determina a lo humano, irremediamente parapléjico, atado a suplementos irremontables.

Lo máquico, es bien sabido, incluye esa contaminación instrumental que decide finalmente a lo humano como aderezo de *eso* tecnológico, invasivo e indetenible; lo humano entonces, no sólo resulta máquicamente dominado por lo tecnológico invasor y paraplejizante; se incluye a su vez la sombra de lo terrorista: creciente, inocultable, oscura y arbitraria.

SIETE. El fantasma resulta desde entonces doblemente forcluído; y es por ello por lo que se decidirá que es asunto demente, aludir a posibles personalizaciones y emergencias suyas, inauditamente materializadas.

Internamente -sólo a nivel de las drogadicciones, de la demencia, acaso de los sueños- torna posible la captación directa de fantasmas; en la infancia primera, es innegable que acontezca otro tanto, y -de entrada- a nivel de sociedades primordiales, que excepcionalmente sobreviven y precariamente se perpetúan, tal cual aconteciera en las épocas mágicas inaugurales, en tiempos ancestrales.

El fantasma entonces coincide y coincidía con *apariciones* indiferenciadas, que imponen al mundo como inmediatas emergencias, imprevistas e incontrolables.

Mas entonces ¿por qué se tiene certeza de existencia de algo que resulta -tal cual aquí se afirma- definitivamente suplantado; traducido y, en consecuencia, silenciado sin remedio; necesariamente intermediado y desprendido; o -al menos- fantasma excluido, como marginalidad de lo demente incompatible?

OCHO. Sólo el reconocimiento de una escisión fundante, permite dar mínima cuenta de esta evasiva contradicción.

Escisión que impone que, a un nivel -es cierto- se da el terror; incluso, sin amarres visibles a fantasmas, ni asuntos semejantes.

En otro registro, el fantasma aletea inverosímil y frágil; casi dolorosamente inquietante e irremediablemente impedido.

Reunirlos, impondría un inevitable estallido que podría desarmarlo todo, si las defensas no vinieran de inmediato a sortear el empeño.

Tendría que verse -para recurrir a lo más contundente- cómo alucinan los enfermos psicóticos, para notarlos simultáneamente presentes.

NUEVE. ¿Sobraría repetirlo? El tema -de otra parte- se afinca en referencia con los faltantes de universalidad que la endeblez de la singularidad comporta.

Y, aún entonces, hasta cabe la pregunta por el lugar del fantasma y *lo fantasmal*, a nivel de las consolidaciones más logradas del arte; desde entonces, irremediablemente sintomáticas.

Y es que, adicionalmente, los soportes del arte recalcan en la inabandonable presencia de lo imaginario; lo imaginario, desplegado sobre la periferia misma de las resultantes, como un enquistamiento insostenible y suplementario, al tiempo que innegable; de hecho, inabandonable.

DIEZ. La incapacidad del arte para reponer al fantasma le obliga a disgregarse y a persistir en un empeño de entrada impedido.

Por ello, sólo momentáneamente, el arte parece hacer coincidir lo universal con la singularidad; y es por eso por lo que se fascina con la recuperación de semejantes excepcionales logros.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Es cierto que sólo resultan definitivamente válidos, si se asume que el arte porta una constancia (de hecho, ausente en los modelos más actuales); el arte contemporáneo ha renunciado innegablemente a esas

Buscando la suplantación estética de lo singular<sup>54</sup>, mórbidamente desplegado en más de un caso, el arte ha pasado a asemejarse a una modalidad más de lo ingestor consumista.

Y, sin embargo, nada más injuntable que lo drogadictivo-singular y el ambicioso arte, que conjuntara en cambio -se insiste en ello- la singularidad con la universalidad inubicable.

El arte, sin proponérselo -o casi- va en pos de cuanto deja sin rastrear el restringido mundo empírico; y es en esa franja inmensa, inabarcable, donde reina *lo fantasmal* y donde el fantasma se empeña en reanimarse.

ONCE. Ha de aclararse, sin embargo, que la prelación allí, antes que el fantasma, la porta *lo fantasmal*.<sup>55</sup>

De igual modo como los sueños pueden reponer al fantasma, habrá de ser en tanto *lo fantasmal* subtiende y envuelve todo, como el arte puede graficar fantasmas; apenas, en tanto se soporta sobre *lo fantasmal* definitorio; pero allí, el arte ilustra una sobre-determinación que califica al conjunto de lo existente todo.

---

aspiraciones, supuestamente agotadas; pero ello le ha desajustado de un lugar, que resulta ahora evasivamente perdido, envoltado en la inclusión sintomática y desencantada de mundo todo.

<sup>54</sup> Ha de recordarse que lo singular en la manera mutada y deformante de la singularidad inaugural, inevitablemente marginada; lo singular expresa y acoge la marginalidad que impone el conjunto, por definición, excluyente. Es por ello que caben a ese nivel, desde los sueños hasta la criminalidad más indefensible; pasando por supuesto, por las modalidades de la demencia y el resto de desbordes de lo más impredecible, que las personas y el colectivo todo desatan de modo incontenible, aquí y allá, inesperadamente.

<sup>55</sup> Si bien se ve, *lo fantasmal* es el polo extremo a lo cual el fantasma -desde un extremo complementario y contrapuesto- se enfrenta para confirmarlo y perpetuarlo; sólo que en el primer caso se trata de lo más basal y constituyente, y en el segundo en cambio, la fórmula más periférica y particular de su ilustración impedida. Fragmentada en mil partes, la unidad de base se empecina inútilmente en hacerse visible; subtiende apenas en cada emergencia, entonces sí, visualizable, desde una contundente enajenación, de *eso fantasmal* en cuanto tal.



Sólo que -con todo y que *lo fantasmal* simula ser prácticamente amorfo e indiferenciado- existen dimensiones tuyas que delatan que esos supuestos son de hecho, incompletos e insuficientemente abarcentes.

Por decir algo: lo demoníaco, a su vez modalidad sin duda de *lo fantasmal*, casi consigue contraponérsele, de no ser porque el fantasma allí impide que el modelo aterrado, definitivamente se disgregue.

DOCE. ¿Cómo es esto?

Lo demoníaco adeuda al fantasma que lo perpetúa, de un modo tal que se distingue tajantemente de la relación, que *lo fantasmal* y el fantasma como tales, comportan.

Lo demoníaco incluye, la inflación de su fantasma más constituyente, el diablo mismo; al punto de terminar, en más de un caso, sometido por ese ígneo referente.<sup>56</sup>

Y no que el demonio pueda encarnar sin más, precisamente allí donde el fantasma resulta francamente impedido; es que lo imaginario puede llegar a entronizarse; a tal punto, que dé paso a deformaciones indiscutibles e inocultables; tanto más si se anexa a ello el terror.

Máscara sobre el rostro de lo existente, lo demoníaco y sus graficaciones, juegan a la inversa de cuanto acontece a toda materialidad que ensambla con *lo fantasmal*; modalidades a las cuales ilustra mientras encubre; aunado al terror, extremo

---

<sup>56</sup> Lo ígneo, sumando lo imaginario, da lo demoníaco; el terror aunado allí, como empeño incendiario y oscuro se incluye entonces necesariamente, anunciando incontenibles desbordes; se trata en realidad de la pura fuerza que no alcanza a formalizarse, en definitiva, razón por lo cual, el demonio no sólo consigue expresarse como potencia ígnea e incendiaria; su condición resulta tanto más escalofriante cuando lo demoníaco se congela y enfría. Entonces se sabe que el demonio se personaliza con una inadmisibile ingenuidad.

deformante del fantasma impedido; de hecho, la forma más desesperada de ello.

TRECE. En efecto, el peso de lo imaginario es tal que -decidido como es por las urgencias de expresión del fantasma impedido- consigue, en más de un caso, inflarse casi hasta la recuperación del registro de lo mágico al cual, por encima de todo, adeuda; por lo demás, usando para ello el disfraz que repone lo demoniaco, excesiva expresión de un modelo bizarro y retorcido.

Y es eso mágico entonces la referencia indispensable que se impone para la inteligencia del fantasma y de *lo fantasmal* (si es que se aspira a darle un apropiado lugar al tema y a sus derivaciones): dígase lo mágico o el terror que lo subtiende; si bien se los ve, consecuencias del despliegue estético que comporta el desciframiento del juego de fuerzas y de formas que desde siempre resultara imperativo.

Un mundo repleto de *apariciones* indetenibles e incontrolables, en efecto, obligará a armar un modelo, delimitado por la renuncia a afrontarlo todo, como escuetas e incontrolables emergencias; incluido por supuesto, el modelo perceptivo mismo que define las cosas y a su vez -como construcción difícil y tardía que creciera hasta afincarse en cuanto hoy en día resulta ser- el mundo empírico en su totalidad, al cual -al esconderlo- sintomáticamente repusiera.

CATORCE. Y es este el punto donde se hace posible encontrar anclaje, luego de dispersas e incómodas exploraciones, a las cuales obligara la indagación de un tema por sobre todo tortuoso y evasivo.

Y cabe ahora entender a su vez, el inicio anecdótico -en apariencia arbitrario- de este escrito (casi irremediablemente ampuloso, se diría).

Pero, fue contando con ello como se consiguió aunar las urgencias de actualización de un asunto, tan antiguo como la especie humana misma y tan evasivamente presente e inasible.

Podrá sonar indefensible, pero nadie podría demostrar que ello no resulta ser una vía -a pesar de ingenua y huidizafactible, e incluso, contundentemente demostrativa.

QUINCE. Pues bien, toda esta exhaustiva incursión cobra pleno sentido sólo ahora, cuando es posible sumar un último eslabón a una cadena, suficientemente envolvente como para no dejar por fuera nada.

Se trata de la operación que da paso a la plena consolidación de lo imposible, convertido en norma definitiva e incluyente; operación que consiste en ofertar a los humanos todos, como *pasajeras encarnaciones de fantasmas* (y con ello, sumada la involucencia del modelo *fantasmal* que rodea al conjunto de lo existente, remontándolo más allá de cualquier dominancia posible o pensable).

Tarde o temprano, todo se diluye de forma inapelable, y sólo la remergencia inagotable de materializaciones incontenibles, hace creer que siempre se pisa -y se pisó- sobre un soporte sólido e indiscutible.

Valga.

## **El fantasma en “Crimen y castigo” de Dostoievski**

Por: Joel otero Álvarez

*“Para Raskolnikov empezó entonces una extraña época; parecía como si una bruma se hubiese levantado de pronto ante él, envolviéndolo en una soledad irrespirable y densa.”*

Dostoyevski, F.  
“Crimen y castigo”

### **Introducción**

UNO. Se ha dicho, que la profundidad literaria de Dostoyevski se delata con sólo contrastar el discurrir de su obra con la escueta información a propósito del mismo acontecimiento criminal en el periódico de la mañana.

En efecto, no sólo la puntual descriptiva periodística contrasta de tal manera con el despliegue literario al cual la anécdota a su vez da paso, que apenas ello desdice de lo literal que resulta siendo la noticia.<sup>57</sup>

Ciertamente la novela, a medida que avanza, enaltece la profunda verdad de cuanto el escritor despliega en su exhaustiva exploración del asunto.

La cuestión misma se expande sin limitantes visibles, donde no siempre un acontecimiento central -el doble crimen, por supuesto- justifica la presencia del resto de acaeceres, a los cuales apenas ligaría ampliadamente, su condición nuclear.

Pues bien: ¿cómo se amarra y se sostiene desde entonces todo, sin disgregarse de forma inevitable? ¿Cómo es que pasa ello sumisamente por la ruta mental, desde donde se recupera y reactualiza?

DOS. Cabría incluso indagar: ¿Acaso basta con la constatación de una territorialidad compartida, para reunir en un solo amasijo la diversidad de aconteceres que suceden a los asesinatos y que preceden a la confesión finalmente adelantada por Raskolnikov? O bien: ¿bastaría con reconocer

---

<sup>57</sup> Antes de empezar a leerla, la novela -si bien se ve- no es más que título, y acaso también, referencia a un específico autor.

La lectura va consolidando, paulatinamente, como una suerte de burbuja, la espacialidad intangible en la cual la obra se despliega e interioriza; intangibilidad, sin embargo, consistente e intransferible.

Flotará, desde entonces presa en el alma del lector, pasando de ser mera escritura -para el caso, debidamente traducida, e incluso procedente de lejanas tierras y de tiempos distantes- hasta consolidarse como animada atmósfera interior, que se suma sin más a la espacialidad sin bordes ni demarcaciones que resulta ser ella en su condición íntima; evasiva, aunque innegable.

Dicho de otro modo, hechura de pura fantasmalidad será entonces la novela que resucita -casi de manera milagrosa- con sólo recorrer sus páginas y atarse a ella.

Y es que todo allí consiste en ese resucitar que más allá de la novela, se ilustra de mil maneras; flexible y no sólo sometido al imperio de la empírica muerte que, supuestamente, por principio, lo somete y restringe.

esa clave temporal que reúne la variedad de asuntos en escasos 17 días?

Incluso sumadas ambas claves, parecería más que suficiente criterio de integración y de unificación, la común anécdota ampliada; la cual envolvería, al mero núcleo criminal y a su posterior confesión.

Entre gran variedad de ilustraciones posibles, donde reina una atmósfera común tan invisible como integradora, cabe indagarse por cada asunto, a la vez independiente y subordinado; unas veces, siendo más obvia la vinculación (evidente parentesco, por ejemplo); otras, asumiendo derivaciones disgregantes (acaso sólo admisibles en principio por tratarse -tal cual resulta bien sabido- de licencias que el género novelar permite).

TRES. Lo cierto es que, hasta puede llegar a cambiarse -por un tiempo al menos- el comando de la ruta descriptiva (corrientemente asumida a partir de la prelación concedida al personaje principal)<sup>58</sup>; todo ello ha de resultar factible: desde la presencia de personajes como Razúmijin, Dunia o Pulgeria Aleksándrovna (amigo, hermana y madre, del personaje central respectivamente) hasta peregrinas referencias e inclusiones de temas tan supuestamente remotos, como resulta ser la resurrección de Lázaro.

Como fuese, tal conjunto, reunido por la novela, es un único meollo deviene insobornable.

Pues bien: ¿qué sentido tiene la presencia de un tema de este orden (Lázaro y su resurrección) en principio distante y ajeno,

---

<sup>58</sup> Cf. Recordar, por ejemplo, la larga digresión que antecede al suicidio de Svidrigáilov.

como que de hecho deviene desde el directo aporte del misticismo de Sonia?

CUATRO. Sin embargo, ha de insistirse -si todavía se duda de ello- en que la novela no consiste en una suerte de agujero sin fondo donde cabe arbitrariamente cualquier asunto; resulta claro en cambio que, evidentemente, no sólo por estar presente un tema se justifica necesariamente su sentido y su importancia: sólo haciéndolo indiscutible -el tema Lázaro al menos- obliga a ser estricto, demostrativo y riguroso, sin atenuante alguno.

Además, este “asunto Lázaro”, no sólo es un tema bíblico; inicialmente resulta sin duda prestado e insertado allí como un emplasto.

En fin ¿qué convalida su lugar en cuanto integrador, antes que motivo francamente dispersante?

¿Cómo incluir esa mítica anécdota, en principio extraña y arbitraria? ¿Cómo se amarra tan distante cuestión, al tema principal de la novela?

CINCO. Pues, ha de decirse que, al menos en buena parte, todo allí consiste en ello.

Cabe admitir es cierto- que la sólo condición del atentado criminal debiera imponer un decisivo discurrir (el cual subtiende inapelablemente -tanto más presente, en la medida en que pudiera parecer ausente-).

Pues bien: por eso mismo, sin justificación visible, el tema Lázaro no sólo resulta adicional e inconveniente; en principio es cuestión tan arbitraria como excedente.

Y, sin embargo, se trata de demostrar que, aun incluyéndolo, la novela no pierde unidad; además, sin ello, ella nunca rodaría (de tanto tratarse de algo principal y decisivo).

Explicativamente, debe reconocerse, un extremo -de condición meramente exterior y empírica- contrastaría en su insuficiencia, con otro contrapuesto, que reuniera sin más las cosas a partir del acontecimiento atentatorio.

Ha de existir un elemento intermedio que lo ligue todo y que lo equilibre, generando esa condición de peculiaridad inocultable; un registro que comparten al tiempo, el discurrir de la cotidianidad del modelo y el acto criminal (que de entrada, ni borra ni somete todo a su apabullante imperio).<sup>59</sup>

SEIS. Pues bien, incluso más allá de la confesión de Raskolnikov, el atentado como tal, figura en la medida en que se invisibiliza; lo cual no impide que -a su vez de manera

---

<sup>59</sup> La novela es una, en su condición de orden literario, y otra, como resultado al final, donde aparece un lector que la reanima.

Dado ello, cabe además diferenciar entre *la persona* que escribe la obra -dueña de una extensa biografía, que remonta a quien se decide como escueto escritor de la obra en particular- y, de modo más preciso, *el autor* de ella; cuando no, *el narrador*, quien puede ingresar expresamente allí; incluso, admite asumirse como un personaje más al interior de la misma.

Es más: se trata entonces de formas que tornan decisivas y dominantes cuando se reconoce el énfasis estético que aclara tales diferencias.

Cuando el lector abre la obra y hace inmersión en ella, su irremediable inclusión externa puede sin embargo permitir demarcaciones conceptuales, de excepcional condición (dígase en cuanto hace con nociones como “muerte” o “resurrección”, a ese específico nivel, claramente diferenciables de su acepción empírica habitual).



fantasmal- continúe acompañando y calificando el discurrir del conjunto de acontecimientos coexistentes.

De igual modo, una vez se da la confesión -e incluso más allá de ella- todo cuanto precede se unifica de un modo a su vez invisible, aunque no por ello secundario y marginal.

La realidad de la novela delata -por ello y desde entonces- su condición eminentemente fantasmática; tal cual ella arma esa resaltada burbuja fantasmal al interior del psiquismo del lector, también una suerte de burbuja equiparable califica la existencia de cuanto acontece al interior de la novela de Dostoievski; por decirlo así, dueña de un alma propia.

Se trata pues de una doble fantasmalidad que sobrevuela a la novela en su conjunto, dándole condición de intransferible singularidad.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Esa animación interior a la novela que la hace desplegarse de manera casi autónoma, resulta tanto más notoria una vez el lector pasa a ser definitorio y decisivo; con él, si bien se ve, la persona del escritor es redefinida por su muerte previa, lo cual lo altera de manera irremediable; de hecho, pierde sus amarres empíricos más obvios y contundentes.

Ni qué decir del autor o del narrador, formas ahora -decisivas sí- que han de ser diferenciadas, allí donde antes parecían amalgamadas y subordinadas.

Y no sólo la presencia del lector altera las opciones de la realidad escueta: asuntos como el nacimiento de los personajes, pueden ser revisados y abiertamente modificados; el origen de Raskolnikov, por ejemplo, deriva de una condición muy sutil y para nada explicitada, así subtienda allí de modo innegable; cuestión reforzada por la ausencia de un padre fundante que justifique una procedencia empíricamente indiscutible, se trata entonces del sometimiento a un origen histórico-nacional, ajeno incluso a claves locales y literales.

De hecho, en la novela, el padre no es un personaje operante y presente; procede más bien, excepcionalmente, del mundo de los sueños, (Ver al respecto, el sueño que repone a un Raskolnikov infante, donde el lugar del padre, entonces sí, tiene presencia indispensable y principal).

Pues bien: no sólo Raskolnikov evidencia la falta de un padre reconocible, al menos como personaje en ejercicio; de hecho, no lo necesita, así esa ausencia pueda resultar determinante en más de un sentido.

El apellido, en cambio, es decisivamente fundador, así se apunte desde claves ajenas a cualquier derivación biológica: herético, cismático, escindido, el término *raskolniki*, remite a un suceso histórico, donde algunos antepasados rusos, en el siglo XVI, se separaron de consignas ortodoxas, decidiéndose a fundar nuevas sectas religiosas.

SIETE. ¿Qué sucede con cuanto sigue rodando posteriormente a la decisiva confesión?

De hecho, cuánto a partir de entonces acaece, se encierra reclusivamente, por sí solo, desde quien es ahora presidiario; dejando todo subordinado al castigo propiamente dicho; o sea, a las consecuencias sociales que interrumpen el anterior discurrir incontrolable del atentado.

Sin duda, ello casi no importa al personaje, quien recupera en cambio esa circunstancia, como antesala de una liberación incompañable; como no fuese desde la fusión con Sonia, su entrañable compañera. (No habría de olvidarse que el autor confiesa su impedimento para seguir el rastro de esa pareja, aquejada de una milagrosa y liberadora epifanía, anuncio de un luminoso mundo nuevo).

Al parecer, más bien -casi como una excusa obligante- se pronostica apenas la escritura de esa otra novela que posteriormente habrá de apelarse “El idiota” (y que, sin embargo, para nada se deja someter por esos previos imperativos).

Sin duda “Crimen y castigo” es obra-bisagra, que no puede olvidarse de antecedentes carcelarios donde discurriera “el sepulcro de los vivos”, y de cuanto sucederá luego en esa producción sin contención (que, con seguridad, no sólo ha de incluir a “El idiota”).

OCHO. Y no sólo ello; ha de reconocerse que, si se tratara de reales personas, resultaría excesiva tanta muerte acumulada en tan poco tiempo; pero, siendo personajes en cambio, todo al parecer resultaría más fácilmente aceptable (tanto como verosímil).

Pues bien: ¿cómo es ello indudable?

A la *muerte de personajes* ¿qué la decide y qué la distingue?

Antes de intentar resolver todo ello, se impone una indispensable aclaración.

Es claro que esa modalidad de muerte consiste en una condición no generalizable.

En efecto, la muerte en “Crimen y castigo” es específica e intransferible a otros modelos literarios (incluso a su vez dostoievskianos); ni qué decir de la realidad misma.

Se trata de una clave regida por una singularidad definitoria, cuya total coincidencia con otros modelos resulta imposible: no sólo nace de la pluma del escritor; de hecho, apenas se detiene cuando éste interrumpe su producción.

Suerte de fantasmalidad envolvente en última instancia, resulta ella -por encima de todo- motor de la escritura; es esa la razón por la cual la invisibilidad allí, se despoja de toda condición empírico-anecdótica.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> El doble-crimen, al apuntarse como centro rector, da paso a ordenamientos inesperados donde los acontecimientos se erigen como registros semi-autónomos, que no sólo ruedan por sí propios, que dan paso a despliegues inusitados que la novela -más que explicitar- esconde.

¿Cómo se sabe de esto? Sin el reconocimiento de un trans-fondo fantasmático definitorio resulta ello imposible de ser evidenciado.

Pero basta con reconocer asuntos, casi linderales, donde el tema del fantasma y de lo fantasmal se explicitan sin embargo arriesgadamente (dígase las disertaciones alrededor de las apariciones que agobian a Svidrigáilov) para saber que la muerte fantasmal subtiende (aun cuando ella pareciera, definitiva y expresamente desaparecer).

La esposa de Svidrigáilov figura marginalmente como personaje-fantasma, innegablemente presente a pesar de su insuficiencia inocultable (sin duda, aporta de modo decisivo al suicidio de Svidrigáilov).

Tal suicidio culmina las manifestaciones de la muerte literal, enlazando así, el tema de lo fantasmal con el habitual acontecer del conjunto de los personajes (pues lo cierto es que la novela, a pesar de todo, sigue discurriendo).

NUEVE. La dimensión fundante de ese peculiar modelo de muerte fantasmal es puramente estética; arma, entre otras cosas, reclusión irremontable al interior del libro.

Por ello, de esa pluma sólo pueden emerger *mundos de personajes*; no sólo vedados en el *mundo de las personas* propiamente dichas (o vedantes de las personas corrientes y de su mundo en general).

La muerte fantasmal de “Crimen y castigo” es una condición estética, sólo viable allí (lo cierto es que, sin ella, la novela naufragaría en una sucesión aburrida de anécdotas pintorescas y menores).

Pues bien: ¿es necesario tanto retorcimiento argumental?

Resulta ello indispensable, sobre todo si se quiere asumir con pleno rigor, la incidencia estética que somete y repliega empeños otros de interpretación (dígase apenas la condición de lo moral allí; tanto más aún, de lo religioso).

Y es que la novela somete todo a su imperio estético dominante y altera con ello decisivamente los sentidos de cuanto ingrese en ella.

Por tanto -ha de aclararse- que el Lázaro del cual la novela se apropia, no habrá de ser literalmente, el Lázaro de la Biblia (menos aún, del Lázaro-persona que se pudiera llegar a suponer cuando desprevenidamente -o sea, bajo la égida de la mirada religiosa- se lee todo).

Concentrados de ficción, Lázaro es tan personaje allí como sin duda resulta serlo el propio Raskolnikov.

DIEZ. La muerte entonces, estéticamente -antes de ser el siempre traumático acontecimiento empírico que detiene y

desaparece radicalmente a quienes lo padecen- es referencia indispensable en cambio, como fusión de gran variedad de acontecimientos; de hecho, reunidos y reinterpretados por ella.

En efecto, un hilo decisivo -para nada visible- da paso, no sólo a la sucesión de acaeceres que repletan la novela de Dostoyevski; además, explica -al menos en parte- los despliegues de quienes se animan allí de un modo tal, que no serían ellos del todo justificables si ese acumulado de fallecimientos faltase.<sup>62</sup>

Sin olvidar que los ausentes, por sólo ello resultan siendo tanto más decisivos.

Y es que, si la muerte es envolvencia fantasmal, ha de reconocerse que, por encima de todo, resulta serlo para dejar constancia de la realización de un impedimento irremontable a nivel de la realidad misma (tal cual el fantasma literal, a quien no se le permite tampoco a ese nivel hacerse presente de un modo tangible).

Sólo para imponer la contundencia que lo reúne todo desde una invisibilidad desaforada, resulta decisiva la presencia de la muerte en tanto fantasmalidad recluyente y asfixiante.

ONCE. Es por todo ello que, incluso, la recreada resurrección de Lázaro resulta decisiva.

Sólo al final del Epílogo, en efecto, la resurrección de Lázaro ensambla con la fantasmal “resurrección” de Raskolnikov

---

<sup>62</sup> Las personas son directas portadoras de vida; en eso se diferencian de los personajes y del resto de consolidaciones de ficción; la vida, al ser retratada a nivel novelar, indudablemente adquiere claves que la transmutan y redefinen sustancialmente; la muerte desde entonces tampoco coincide con la muerte empírica; de hecho, signada por la vida, en cuanto su ausencia literal.

La vida de los personajes, tanto como su muerte, resultan cobijadas por esa atmósfera de fantasmalidad; sin duda alguna, indispensable.

(dejándose pendiente, además, una novela apenas anunciada; novela que acaso nunca habrá de ser escrita: “novela-fantasma”, si se acepta se le nombre así).

Resurrección, entonces allí, no es el mero retorno desde la muerte (sin serlo, se asemeja más a cuanto corrientemente se reconoce en cambio como renacimiento).

Estéticamente visto todo, en efecto, *resucitar* no nombra apenas, de manera literal, el retorno directo de la muerte física; la noción estética admite ampliaciones, más allá de lo escuetamente empírico; ampliaciones tan peculiares y generalizables, como resulta, dígame, el simple paso donde un día *resucita* al siguiente; incluso, de un momento de la vida, al cual sigue otro (obligatoriamente resucitante, desde que prolonga una cadena indetenible, hasta que la muerte sobreviene); todo ello, por supuesto, más acá de la habitual sucesión empírica de acontecimientos, siempre suplementaria y aprendida (si es que se le asume a su vez, estéticamente).

Incluso, más fuerte aun, tal cual el paso -sólo en apariencia obligado- que conduce del número 1 al número 2 (olvidando la infinitud que los separa, ella sí, irremontable).

DOCE. ¿No es mera retórica este asunto, hasta ahora indemostrado y más bien suplementario (sin duda, para nada indispensable)?

La novela es muerte contenida, imposible de ser borrada; escritura, que se sostiene a pesar de la muerte de su autor, su condición resulta necesariamente de otro orden.

Dígame: ¿No *resucita* acaso la novela, cada que alguien -al leerla- la re-anima?

¿No es la lectura, *resurrección* de una escritura irremediabilmente muerta, o al menos detenida hasta entonces (sin embargo, obligatoriamente re-animada)?

De otro modo ¿cómo denominar a esta realidad diversa, que resulta injuntable e imposible de generalizar a nivel empírico? ¿No funda, irremediabilmente, otro orden de cosas?

TRECE. Lo cierto es que, una vez incorporado este criterio, *resucitar* puede tener significados no necesariamente decididos por la tradicional versión que le acompaña, como literal retorno de la muerte; al punto de que nada se opone a reconocer esta novela de Dostoievski como una innegable y estética resurrección.

Resurrección que integra todo, más sólidamente aún que cualquier otro criterio posible o pensable.

La resurrección, que recoge desde una latencia integradora “Crimen y castigo”, es fundamentalmente literaria, qué duda cabe; pero ello no significa que sólo se trate de una noción ficticia, imaginaria; sin duda, impostada.

En cambio, ha de señalarse, que es la cotidianidad -donde prima lo empírico- que se sabe predominantemente periférica y eminentemente sensorial, la que simplifica y estrecha la dimensión estética.

Sin embargo, originaria, y predominante a nivel del ampliado mundo (tanto más vasto que lo humano escueto, lamentablemente restrictivo).

Es a ese nivel que la novela impone un modelo al lector, como si le reviviera y reiniciara.

CATORCE. No habría de olvidarse, que antes de terminar “Crimen y castigo”, Dostoyevski tuvo que comenzar a escribir “El jugador”; por lo demás, obligándose a contar con la ayuda invaluable de una estenógrafa (quien luego pasó a ser su propia compañera).

Es más que sabido que sin ese aporte, nunca hubiera conseguido el escritor cumplir los plazos que se le fijaran de antemano para la realización de esta nueva novela.

Pues bien, dado ello ¿en qué quedan apenas, las finuras que daban a la pluma del creador literario, un lugar tan decisivo y contundente; como que le liberaban de toda urgencia y necesidad empíricas?

La “pluma del creador” -no debiera olvidarse- es mucho más que la escueta marca de tinta sobre el papel en blanco; delata y acoge, en su otro extremo, no sólo a la persona-Dostoievski; también al personaje narrador, intermedio entre la persona del escritor y su obra literaria; sin ellos, lo cierto es que no existiría novela alguna, pues resultan en tal sentido, definitorios; es allí donde *lo creador* delata siempre irremediable resurrección (también del autor; sobre todo de él).

QUINCE. Lo más vivo, antes de que emerja la escritura al final cuando el libro se cierra, se desvanece como un fantasma, latente y sin soporte otro que la posterior resurrección, a la cual el imprevisto lector -tanto más externo- da paso.

Si bien allí, en esa punta donde emerge y se anima la tinta, la muerte (esa muerte, que es más que un personaje-fantasma propiamente dicho, como que les cobija enigmáticamente a todos) paradójicamente subtiende, a la manera de la sangre en



el cuerpo de los seres vivos; prestándoles pasajeramente la vida.

Todas esas muertes entonces, sin que resulten directamente percibidas, apuntalan y entretejen, cuanto de otro modo naufragaría en el caos de la multiplicidad de eventos y de encuentros (los cuales se suceden de continuo, entre el atentado y la auto-delación del criminal; e incluso, más allá).

Existe un impulso, difícilmente simplificable, en más un sentido enigmático e irreductible, que rige el discurrir de la novela; hijo de lo creador, hace correr la pluma, y termina ordenándolo todo, desde claves que preceden el discurrir de los personajes y de sus acaeceres habituales.

Y cuando eso creador se apuntala decisivamente en el crimen -como es el caso de "Crimen y castigo"- se suma extrañamente con un suplemento destructivo (que incluso permite aludir al *terrorismo creador*, clave inapelable, que allí decide y subtiende).

DIECISEIS. Por ello, deberá reconocerse, que no se trata apenas de un narrador (tan personaje como el resto de esos otros a los cuales sostiene la obra en la superficie del armazón literario).

El narrador delata al autor -camuflado tras el discurrir de lo narrado-; observador activo de su producción, como acontecerá sin duda a quien, paralizado, sueña y observa el despliegue onírico (tan propio como enigmáticamente ajeno).

Como fuese, se trata de la novela, armada como un organismo único, y que terminara congelándose desde su finalización; desde su interrupción irremediable.

Novela *muerta* también, se diría.

En su interior, una muerte, decisiva entre otras (muerte duplicada de la anciana y su hermana) torna puro acontecimiento estético, que para nada coincide con la realidad empírica (así lo parezca a quien mira ahí desprevenido)<sup>63</sup>.

Bien vista, casi se impondría ignorar la obligación del castigo, que es sólo urgencia -inserta a posteriori- del orden de lo humano.

DIECISIETE. La muerte ahí, predominantemente estética y fantasmática,<sup>64</sup> no sólo es clave que altera el suceder de los acontecimientos sobrevenidos al conjunto de los personajes; incluso, desde entonces lo decide todo tajantemente, aun cuando parecería haberse distanciado y casi silenciado (pues lo fantasmático impone que ese silenciamiento le torne tanto más decisiva).

La muerte, en su contundente y estética envoltura, va más allá de lo novelar; hasta permite imperceptiblemente rodar de modo diferencial al narrador y al autor mismos;<sup>65</sup> entroncan -

---

<sup>63</sup> Ha de recordarse el sueño donde Raskolnikov -de hecho, después de sus asesinatos- infructuosamente intenta dar la muerte a esa anciana, que en cambio ríe demoníacamente. (Sueño que liga -sin explicación visible- con la irrupción del extraño personaje que es Svidrigáilov, más cercano a una emergencia mefistofélica que de un personaje más).

<sup>64</sup> Debe saberse que se están mirando las cosas a partir del reconocimiento de dimensiones, habitualmente ignoradas o presupuestas como evidentes; la novela entonces, es sucesión de muertes y de resurrecciones, desde que el libro se abre y el lector, finalmente, lo revive todo: tanto camino separa a la obra desde su génesis creadora, hasta la realidad de su lectura.

<sup>65</sup> La versión desde *el lector* comporta retomar de algún modo a la persona muerta que es ahora *el escritor*; pero esa sustitución no resulta para nada evidente; de hecho, como de antemano se anunciara, un abismo inllenable separa al lector del realizador de la obra, desde que la obra resulta divorciada, tajante e irreversiblemente, de su autor.

*El lector* lo es, precisamente, porque su lugar resulta completar -desde un extremo indispensable- lo escrito; *la obra* entonces es la heredera de un acto creador, de hecho irrecuperable; es por ello que se impone reconocer que el *autor* ya no puede resultar equiparable con la *persona* del escritor (ni apenas con el *narrador* de la novela); no sólo el autor y el narrador se escinden entre un afuera y un adentro definitivos; no son

sólo por ello, dado que deben morir, para conseguir luego renacer reintegrados en la versión que impone la presencia, inicialmente imprevista, del lector.

Lector, sumiso y en principio radicalmente extraño; externo al acontecimiento literario que, de esa manera insólitamente mutada, se escenifica; la muerte recluye todo e incluso se metamorfosea radicalmente, desde ese empeño que la hace directa servidora de la clave estética dominante, donde la novela termina por ser una suerte de milagro renacido, desde muertes irremontables y definitivas.

Por todo ello -resulta indispensable señalarlo- la muerte en “Crimen y castigo” permite hacer notar, que el fantasma no es necesariamente la mera reposición, la escueta suplantación de alguien; de hecho, se evidencia por ella, cómo *un acontecimiento* puede perfectamente ser un fantasma; rector, sin duda; quizá, portando mayor coherencia que aquella otra versión que busca arroparlo con simulacros, con soportes vivientes (sean personas o incluso personajes).

Todo es recorrido por la muerte allí: desde el mismo asesinato hasta el accidental acontecimiento (donde la carreta con briosos caballos atropella a Marmeládov); así también, el suicidio de Svidrigáilov o la muerte forzada de Katerina Ivánovna; muere a su vez la madre de Raskolnikov; y no habría de olvidarse a Marfa Petrovna, cuya muerte es apenas

---

apenas formas decisivas que rigen de modo indispensable el ocurrir de la lectura; resultan congeladas e inamovibles, por encima de cuanto *el lector* pretenda incluir.

Y la *persona* -de Dostoievski, en este caso- termina, si se quiere, siendo la más empírica de las formas allí, resolviéndose abstractamente al interior de su muerte; muerte alargada, postergada por la obra, de manera inquietante y enigmática (por supuesto, dentro de la evidencia de una continuidad de periferia).

Son entonces todas ellas, formas reconocidas como referentes -indispensables a nivel de la lectura- e imposible de ser reducidas a un único asunto general.

Y es que, estéticamente, las formas mueren a su modo; al menos, de una manera francamente diversa de como lo hacen sus materializaciones.

Por lo demás, *el lector* es todo aquel quien se enfrenta a la obra; no sólo, específicamente, usted o yo.

evocada por Svidrigáilov, su esposo: extrema realización esta última, de una resurrección del orden del fantasma (en tanto humanizado, a título de mera e intransferible aparición).

DIECIOCHO. En efecto, desde esta última muerte, se generan sucesivas apariciones, sólo aprehendidas, - ¿alucinatoriamente? ¿delirantemente?- por Svidrigáilov.<sup>66</sup>

En la novela, tal fantasma-aparición se amarra a su vez con el Lázaro bíblico, de otro modo -en cambio de fantasma contundente que ni siquiera urge explicitarse- externa e inverosímilmente materializado

Sin embargo, este enlace forzado, genera múltiples inconveniencias explicativas.

Y es que esa resurrección -importada de otro texto y fusionada, como si tal, a la “materia” novelar de “Crimen y castigo”- reapuntala el re-surgimiento, la innegable resurrección estéticamente reinterpretada (o sea, si se lo asume todo, incluyendo el dominio de lo fantasmal) de un Raskolnikov renacido (por supuesto, luego de su apenas anunciado retorno de la prisión).

El retrato, para nada evidente de un Lázaro que literaria y metafóricamente ilustra Raskolnikov, quizá se ha diluido a

---

<sup>66</sup> ¿No es mera demencia la presencia de apariciones de este orden?

La locura literaria ha de ser diversa a la empírica demencia; como fuese, la alucinación (entonces doblemente ficticia) se amarra al devenir de lo fantasmal envolvente; paradójicamente resaltando -desde la inminencia de la locura- la aparición, el único enlace vigílico posible de la novela con la vida real. Sin ella, si bien se ve (faltando por supuesto el registro estético-fantasmal) no habría vinculación posible del lector con la figuración novelar.

No sólo el fantasma encarnaría, dado que la alucinación excluye la obligada comunidad perceptual exigida por la realidad misma.

Quizá por todo ello, al incluir el tema de las apariciones, Dostoievski decide cancelar -o simplemente se olvida de ello- toda referencia clínico-demencial. Al parecer bastaría con reconocer estéticamente el dominio inapelable de lo fantasmal, de lo cual, sin duda, lo alucinatorio derivaría.

posteriori (dada la referencia religiosa que, desde la interpretación más común, imposta a este último, como una suerte de “Cristo negro” (versión que reforzaría Sonia -en tanto supuesta reposición de María Magdalena-; ella, en cambio, sería la escueta versión desde la prelación de la interpretación religiosa; la cual no podría, abierta y forzosamente, generalizarse al conjunto mismo de la novela).

DIECINUEVE. Como fuere, Raskolnikov es ante todo, si no directo fantasma, sí ente seriamente fantasmal; fantasmalidad, que no sólo crece desde el desafortunado atentado, que entonces sólo aspiraría a hacer visible a Raskolnikov como real fantasma de sí mismo; de hecho, el asesinato incrementa semejante condición.<sup>67</sup>

Si se quiere, fantasmalidad que evoluciona hasta el definitivo entronque con el real fantasma que resulta ser el resucitado Lázaro bíblico; y será precisamente Sonia quien permita, con su inclusión, develarlo así.

De hecho, Raskolnikov, antes de pretender explicitarse con vigor, se esconde; es cierto, al asesinar a la vieja y a su hermana, por encima de todo se oculta; y lo hace con una sagacidad francamente sorprendente.

---

<sup>67</sup> Guardar su secreto separa a Raskolnikov del resto de personajes, dejando entre él y ellos una franja de incomunicación y de vacío, que en principio reforzaría la evasiva fantasmalidad envolvente de la novela. Ya se verá luego en que consiste esta sorprendente y enigmática intransferibilidad del personaje principal de la novela, incrementada por la realización de sus dos asesinatos, tajantemente incompatibles con el resto de personajes.

La novela, sin duda, pretende remontar estos impedimentos fantasmales, a partir de la directa confesión del crimen; lo cierto es que, con ello -si bien se aplacan quienes jurídicamente urgen de definir un castigo- Raskolnikov se separa tanto más radicalmente de éstos.

Otra cosa es la marca imperecedera que, a nivel del vínculo entre Raskolnikov y su compañera Sonia, se incrementa con la experiencia carcelaria.

Como fuera, es cierto que -tal cual ha de recordarse- es esa condición, clave para sostener la permanencia de la singularidad que portaría el personaje “único e irrepetible” -incluso, de una prelación de lo singular, mas francamente definitorio del personaje-; ambas claves directamente enganchadas a lo secreto.

O sea que Raskolnikov juega todo el tiempo a camuflarse (tanto más de cuanto comportaba la precariedad de su existencia).<sup>68</sup>

Por lo demás, es ello señal indiscutible de terrorismo en ejercicio, en tanto -condición inabandonable de ese registro- se sacrifica la totalidad de una existencia a cambio de la apuesta por un único instante, tan realizador como refutante.

VEINTE. Lo cierto es que Raskolnikov, todo el tiempo flota en una atmósfera selectiva y mórbida, que le separa irremisiblemente del resto de sus semejantes; salvo contadas excepciones de complemento (ligadas con la auto-delación, o con personajes, tan próximos, como su amigo Razúmijin; cuando no, la madre o la hermana; entonces sí, se contrae toda posible fantasmalidad).

De pronto, el asesino se libera de sus amarras y accede a episodios de lucidez casi epiléptica; entonces se asume él con plena contundencia y padece, sin atenuantes, las marcas “metásticas” de ejecutorias donde, casi enajenado, hubo de perderse en su propia desmesura.

Y es que Raskolnikov no consigue sostenerse en las fronteras que delimitan su particularidad; se despliega en cambio -al

---

<sup>68</sup> Es este referente, común a todos los asesinos -y no sólo los criminales de novela- que temen confesarse, que temen desnudarse ante quienes en principio ignoran su atentado y aspiran por sobre todo a descubrir sus transgresiones; incluso, quienes son testigos directos de esos actos, habrán de apoyarse en tajantes soportes demostrativos, para lograr hacerse realmente creíbles; es como si el asesinato de otros, automáticamente les aislara, igual, o tanto más de cuanto le acaece al propio criminal; si se quiere -y únicamente en cuanto alude al aislamiento- su percepción se asemeja a cuanto sucede a quienes alucinan un determinado acontecimiento, una definida aparición (piénsese si se quiere, en los impedimentos la madre de Hamlet para percibir los fantasmas de éste).

Por supuesto -volviendo al tema- todo ello resulta soportado, más bien por directas urgencias jurídicas, antes que afincarse en restricciones de otro orden.

modo del agua- como si su alma fuera eminentemente líquida y, en consecuencia, llamada a desbordarse de continuo.<sup>69</sup>

De hecho, más allá de líquido, Raskolnikov se evidencia gaseoso y fantasmal, pues previamente a su *regarse por el mundo*, irremediablemente flota, con una ligereza tal, que sólo le es dable a un personaje apenas urgido de alimento y de cobijo.

Incluso, dueño a su vez de una pesantez contrapuesta<sup>70</sup>, nadie le negaría verdad a este personaje, trágicamente marcado por *lo singular* más contundente y vigoroso.

VENTIUNO. Como fuese, la muerte sobrepasa a Raskolnikov, al modo de un alud incontenible y progresivo; hipnotizado por su influjo, no alcanza a instalarse mínimamente en su sitio, como con toda evidencia lo consigue, sin mayor esfuerzo, cualquiera de sus congéneres (seguramente portadores de defensas, suficientemente fuertes y castrantes).

¿Cómo negar la presencia allí del *terror* (registro hueco y abismal, donde viene sumergido todo, y donde extrañamente todo -al tiempo- flota y se solidifica o se congela)?

Pues bien: más acá aún del terror vital, se trata de lo tanático-fantasmal, tanto más envolvente y universal; dimensión que -

---

<sup>69</sup> Esta derivación del lado de modelos literalmente físicos, es otra manera de interpretar los estadios de Raskolnikov, tan tajantemente separado del sentir de los humanos; cosificado a tal punto, que sus enlaces parecen más del orden de lo químico, que de los registros psíquicos e incluso orgánicos.

Sólo que todo ello se delata más bien, en la incapacidad para comunicarse humanamente; su gasificación, licuefacción o solidificación, parecen por ello necesariamente camuflados; pero, al resaltárselo, nada repudia semejante versión; más bien a través de ella, todo se aclara tanto más.

<sup>70</sup> La clave acuática alude más a los avatares a los cuales obliga la desmesura; la condición de solidez, en cambio, pertenecen a claves signadas por la sobre-determinación del personaje en tanto tal.

La desmesura nombra al asesino; la solidez, en cambio, voluminiza a quien, contraria, compensatoriamente, debe asumir las consecuencias de esas referencias de desmesura, casi ajenas.

Se trata si se quiere de la condición que escinde a Raskolnikov, de modo inapelable.

como fuese- ha pasado a regir, con plena contundencia el discurrir del personaje central.

Mas ¿cómo se demuestra estos “intrínquilis”, con claro rigor y pertinencia?

VEINTIDOS. Simulación de fantasma, Raskolnikov es pura encarnación que encubre y delata lo fantasmal; resulta por ende determinado, de un modo para nada empírico; de hecho, no alcanza a ser un ente religioso ni místico; aunque ¿quién podría negarle enlace con niveles, que el autor mismo no permite obviar?<sup>71</sup>

Es verdad: el recurso evangélico -que incluye la figura de Lázaro- otorga con toda contundencia condición referencial, a Cristo (a su vez, como es bien sabido, *resucitado* en su momento).

Pero consiste todo en regirse por la predominancia de lo estético, donde dimensiones del orden de lo religioso, se evidencian a título de cobertura de realidad que sepulta panorámicas más vastas y envolventes.

La resurrección es, si se quiere, más decisiva que el personaje resucitado que es Jesucristo (por contundente que resultase siendo éste).<sup>72</sup>

Lo fantasmal también decide la prelación de la muerte, sobre la contundencia del asesino; el fantasma se consolida luego, a partir del creciente secreto (derivado de la zanja abismal que

---

<sup>71</sup> El asesinato inaugural y constituyente de lo humano, decide esta hiper-sensibilización frente a lo fantasmal, cuando de los seres humanos se trata. Pero no es sólo ello; allí se inicia todo sí, y desde entonces, envolventemente, resta el conjunto marcado por esa impronta inabandonable.

El castigo es una consecuencia de ello, sin duda alguna.

<sup>72</sup> Es esa circunstancia, la demostración de que se trata de un ente mítico, a pesar de sus disfraces humanos engañosos.



se superpone de modo indiscutible, a partir de la renuncia de Raskolnikov a auto-delatarse, a confesar su crimen).

VEINTITRES. Fantasma andante y simulado es pues Raskolnikov,<sup>73</sup> desde que se complete desde la condición de lo fantasmal; condición evidenciada tanto más, a causa del devenir en ejercicio, de la muerte (desbordada por el gesto asesino y transgresor).

Y es que lo fantasmal no es registro propio de personajes ni de dimensiones meramente periféricas, que reponen lo más vulgarmente empírico; lo fantasmal -incluso el fantasma- resultan más posiblemente apropiables, cuando reponen directamente acontecimientos o eventos, tan decisivos y definatorios, tan fijos e irremontables, como inaprehensibles.

Y ha de ser por ello que la novela toda, sea retrato -antes que nada- de lo fantasmal más paradigmático.

La novela, en efecto, da la vuelta a la tuerca y delata la verdad más contundente, que la realidad misma apenas se empeña en disfrazar o forcluir tajantemente.

VEINTICUATRO. Es cuando la resurrección adquiere una envolvencia, de otro modo inaprehensible, pues habitualmente se la supone, apenas ligada sin restricción, a la certeza de una muerte previa.

Y es que -nunca será excesivo recalcarlo, toda vez que se trata con lo forclusivo, colectivamente asumido como inapelable- a la novela la marca y la decide prioritariamente lo

---

<sup>73</sup> Mas ¿qué? ¿Acaso no acontece igual a los humanos todos, así no se les imponga asumirse como personajes de una novela, tan envolvente como universal?

estético (corrientemente sometido, marginado, esquilado, por la realidad empírica).

Esa realidad empírica arrastra consigo dimensiones, incluso de apariencia heteróclitas y fabulatorias, tal cual resulta ser lo religioso, que apenas, cuando se suma en la obra completa, pertenece a la persona de Dostoievski; y quizá por ello en más de una ocasión, contamina la pureza descriptivo-literaria que rige lo novelar.<sup>74</sup>

En resumidas cuentas, el fantasma -junto a lo fantasmal- afianza la clave diferencial que da a la novela soporte estético; el cual, si bien no falta, resulta contaminado en cambio -si no, radicalmente forcluído- a nivel de los registros de la realidad empírica; no podrá ser por ello el mismo, el mundo que resuelve a los personajes literarios, que aquel donde se mueven personas tangibles; tampoco puede ser personal la condición del fantasma, entonces ficticiamente materializado; mientras que, en el registro de la denominada “ficción novelar”, el fantasma puede rodar sin obstáculos, ajeno a diferencias decisivas frente a los personajes que le acompañan; tal cual acontece en los sueños.

## Raskolnikov y lo singular

---

<sup>74</sup> ¿Cómo entender entonces la envolvencia inocultable del tema religioso en obras como, por ejemplo, “Los demonios”; novela donde el título mismo restringe ya la marca de un asunto dominante y envolvente? Entiéndase: no se trata de negar tal presencia en la obra de este autor, ni qué decirlo.

Es que se enfatiza que tal dominio pertenece al registro mismo que califica a la persona de Dostoievski (o, al menos, contiene significaciones puramente estéticas que dan al tema -religioso en este caso- connotaciones, por encima de todo, literarias; allí, de hecho, lo religioso se somete a ese imperio, y su sentido obedece y se subordina a claves corrientemente ajenas -o diversas, mejor- en el mundo de la realidad propiamente dicha. Hágase de cuenta -una vez más- que se tratara del mundo de los sueños, donde todo porta una previa y determinante connotación onírica frente a cualquier supuesto realismo vigílico.

UNO. Si algo repone Raskolnikov es la ilustración de lo singular, en su dimensión más paradigmática y trágica al tiempo.

Lo singular -si bien se lo ve- es un concepto que, apenas hasta ahora, aparece formulado autónomamente; y no, como un derivado, como un despojo, marginal y sintomático, de la singularidad contenida.

Se sabe sí, que su sola formulación altera radicalmente el mapa de lo corrientemente reconocido como franja de lo psicopatológico; incluyendo exclusiones que impidiesen armar sin solución un indiscutible mapa coherente (dígase, la ubicación -siempre pendiente- de lo sociopático, nunca suficiente ni adecuadamente distinguido de lo psicopático).

La asunción estética del concepto (lo singular) abre la opción, no sólo de inclusiones semejantes, sino de la ampliación de su envolvencia; reuniendo en una sólo cobertura asuntos conjuntados por la marginación; tal cual acontece con el asesinato, el arte, los delirios, las alucinaciones, e incluso los sueños.

DOS. No apenas Raskolnikov es calificado desde el registro de lo singular, a lo cual no sólo repone con indudable contundencia; delata, además, las contradicciones que rigen a cuanto acostumbra moverse sin incluir como indispensable la condición de lo universal, corrientemente de manera drástica, desmembrada e ignorada.

La singularidad es -resulta ello sabido- sólo reconocible en el punto de encuentro excepcional de ésta con la universalidad (lugar donde la aprehendiera el arte).

Lo singular, en cambio, delata el resto de registros -sumando lo viral- donde progresivamente la singularidad se degrada y se decide sintomáticamente (en tanto lo universal resulta cancelado, o al menos, marginado).

Lo singular es eso: singularidad perdida de sí; singularidad mutada y virulenta (aun cuando comúnmente se trate de repudiar la dimensión de lo viral; sobre todo -tal cual quedara resaltado previamente, en los sueños y el arte- lo viral lo califica y lo deforma todo).

Lo singular mantiene esa condición de la singularidad que le decide como resultante única e irrepetible; pero, al carecer del entronque con lo universal, irremediablemente la singularidad se delata apenas allí, como del registro de lo inalcanzable, de lo imposible.

Ese faltante de universalidad, Raskolnikov lo evidencia -trágica, paradigmáticamente- en su empeño por descartarla -cuando no, de inflarla y deformarla- ; por cierto, de manera inútil; es ello cuanto hace del personaje principal de “Crimen y castigo”, modelo de incoherencias y contradicciones inocultables (ello se evidencia con indudable claridad en el escrito de Raskolnikov, donde éste -apelando a una superioridad insustentable y arbitraria, por sobre todo delirante- definitivamente lo confunde todo).

TRES. Ahora bien: “*lo*” singular no es “*el*” singular de la gramática; lo singular -se ha dicho antes- deriva de la versión estética, donde se comienza por suplantar y degradar a la

singularidad (entonces reconocida como definitivamente marginal y tergiversada); lo singular reúne por ello, a cuanto resultaba desmembrado e irreductible; a título de versiones tradicionales que lo decidieran desde lo excluido.

Significa que existe ahora una envolvencia adicional y característicamente inflamada de todo cuanto se vendría considerando exterior a las inclusiones que propicia lo humano.

No sólo lo inhumano cabe ahora ahí; todas las modalidades de lo inmoral y de lo desechable, admiten un desciframiento pertinente, una inclusión innegable; inclusión donde, ante todo, resulta desmantelada la condición moral que, a nivel de lo social, siempre se antepuso en los contrapuestos registros de idealidad, por definición estrechos y excluyentes.

Lo singular obliga por ende a repensar lo psicopatológico, e incluso, a cuestionar las urgencias del castigo represivo, corrientemente aplicadas a determinados comportamientos, salidos de las habituales reglamentaciones; por encima de todo, aquellas que resultan incluidas en los registros de lo jurídico<sup>75</sup>.

CUATRO. Raskolnikov asesina casi por nada; su acción resulta punible únicamente porque se trata de algo reconocido desde siempre como prohibido e imperdonable: sencillamente, no se debe asesinar al semejante por insignificante o despreciable que fuere o pareciere (salvo en la guerra, donde

---

<sup>75</sup> No debiera concluirse a partir de todo esto, la presencia de una apología -velada o expresa- de lo transgresor; se trata de ubicaciones -más bien del orden de lo metodológico, a nivel de lo estrictamente teórico- independientemente de aplicaciones pragmáticas o ideológicas de cualquier otro orden.

Tampoco se trata de cancelar lo jurídico, suplantándolo sin más por lo clínico ampliado; consiste todo sí, en reconocer allí sintomáticas reformulaciones de lo estético, apoyado en retomas donde lo secreto torna aún más indomeñable e inexpugnable.

todo se abre a arbitrarias licencias del colectivo; en realidad, entonces lo violento estalla sin remedio, haciendo caso omiso de convenciones y moralismos).

Más allá de ello, si se logra abstraer al personaje de su acto, se trata de la desmesura que arma síntoma desde lo singular; desmesura que en tanto no acierta a instalarse de nuevo en los registros emblemáticos de la singularidad, se desborda incontenible en cambio, naufragando en territorios opuestos a ella, donde reinan el terror y la extravagancia.<sup>76</sup>

Retomémoslo de nuevo: ¿Se trata de renunciar a la punición, dado que -desde que el crimen pasa ahora por el filtro de lo literario- se apuesta por lo estético, aparentemente renunciando a toda posible expiación, a todo castigo?

Sin duda no; la idea de rastrear los impedimentos de lo moral, de lo jurídico, de lo clínico mental -en fin, de las variantes ampliadas que rondan siempre (más cerca o más lejos) lo carcelario- desde que se denuncia todo empeño represivo de lo asesino, como consecuencia del fracaso descifrativo del acto transgresor.

CINCO. No implica ello renunciar sin más a evidencias indispensables y con siglos de arraigo; se trata en cambio -se insiste en ello- de claves de método que las aíslan -reconocido el fracaso de lo teórico- en un empeño adicional que busca el rebrote de lo forcluído.

Se trata de colocarse por fuera de toda asunción empirista y valorativa; reflexionando escuetamente a propósito de modelos que, entonces, al interior de la reflexión ni se asumen

---

<sup>76</sup> Precisamente una versión que recalque en el predominio de lo terrorista, el crimen sería el estallido externo de lo implosivo desde siempre contenido.

ni se excluyen; por el contrario, se remontan aislando por ende una clave donde sólo, contrapuestamente, lo teórico descifrativo prima.

Lo teórico, recuperado como registro que califica estrictamente desde lo estético; por ende, estando impedido en principio, para un real ejercitamiento y una directa puesta en acto; siendo fruto, si se quiere, de un indispensable *recurso des-aplicativo*.

## Lo normal y lo creador

UNO. ¿Qué acontece con la normalidad, cuando de la creación se trata?

Lo normal difícilmente coincide con lo creador; como modelo que más bien termina incorporando presupuestos moralizantes, es el reino, el dominio de lo empírico, en rampante y valorativo ejercitamiento; lo empírico que, en defensa de lo adaptativo, renuncia al despliegue de cualquier opción creadora; es más, renuncia progresivamente a lo creador<sup>77</sup> en su conjunto; impera desde que, por definición, se juega todo -al menos tendencialmente- a partir de la inagotable reiteración de presupuestos que parecieran nunca desgastarse

---

<sup>77</sup> Lo creador, debe decirse, es como la singularidad: nunca falta, pero ha sido degradado; si aparece, ha de ser en cuanto se acomoda a las urgencias del modelo de conjunto; incluso entonces resulta inevitablemente sometido y obligado a adaptarse a requerimientos que -si bien se lo ve- más bien le refutan.

Cuando aquí se alude a lo creador, ha de entenderse que se trata de su acepción más contundente; la cual impone la génesis irrestricta de lo nuevo, donde lo universal se recupera.

Ahora bien: en el discurrir del mundo, lo creador está siempre; es específicamente a nivel de lo humano, que ha sido tergiversado, marginado al menos, de su acepción más primigenia.

Lo nuevo ahora es definitivamente máquico y se somete, además, a reafirmar lo repetido.

(o que se desgastan a tal punto, que sólo les resta reiterarse, dejando lo nuevo progresivamente restringido).

Lo urgencia de la desmesura, en relación con este definitorio impedimento (frente a lo creador), surge por oposición; entonces se confunde el desborde con la creación y todo pasa a caotizarse, por fuera de cualquier reclamo de indispensable armonía.

DOS. La oferta raskolnikoviana, en su afianzamiento escritural, distingue entre el hombre común y el hombre superior (a quien se le perdonaría cualquier transgresión a la ley); anuncia en consecuencia esta última clave redentora; embolada sí, en laberintos que entonces se demarcan entre extremos moral-valorativos; sólo que, invirtiendo sus asunciones (en cuanto es la ley aquello que se supone factible de ser excluido, ignorado).

Tan desafortunada como definitoria, explica a su manera tal condición, a lo normal, como registro que se apropia -arbitraria, suplementariamente- de lo humano (por tendencia, dejando por fuera lo creador); incluso, aísla todo cuanto incluye diversidad (ajena a toda tiránica normalidad).

A la luz de la prelación de lo estético se determina en cambio, el recurso del remontamiento de toda clave punible;<sup>78</sup> sencillamente, aislada para conseguir recuperar el sentido de fondo que el asunto del crimen comporta (entonces, excluyendo el castigo como derivación inevitable).

---

<sup>78</sup> Toda punición no hace otra cosa -si bien se le ve- que contener, congelar -supuesta, ingenuamente- un devenir, de hecho, indetenible; por ende, despliegue que ha escapado a toda posible humana comprensión y control.



O sea, antes de asumir como evidente el castigo que habría de seguir al atentado criminal, conviene rastrear las marcas que un acaecer semejante acarrearía, de faltar aquello.

Y es que, la impronta del atentado resulta insoportable e inasumible; razón por la cual, el castigo no sólo ilusiona con armar muralla de contención, allí donde el caos inapelablemente reinaría; institucionaliza arbitrariamente cuanto, a partir de ello, se deriva.

TRES. Que lo normal atrofie lo creador es entonces una clave definitoria que, si bien podría resultar simplificante, de asumirse ello como fórmula absoluta y redonda, delata sin embargo cómo lo normal -atrofiante de lo creador- ha sido a su vez, más radicalmente aún, subsumido y coartado por las urgencias repetitivas del colectivo.

No sobre recalcarlo: no debiera confundirse lo creador con lo práctico-constructivo, que es recurso donde tarde o temprano la reiteración y la adaptación se refugian, buscando consolidar ciclos repetitivos y amplios; ellos obligan falsamente a creer que, si todo es normal, ha de ser precisamente porque reina allí la libertad y la noble iniciativa de lo particular (domesticamiento alegremente perpetuado dentro de un pseudo-armónico despliegue).

Incluso, podría sumarse allí el desborde de lo trágico, en tanto restricción lamentable que se olvida de lo universal; y todo -por pura paradoja- parecería tanto más completo e indiscutible.

Como fuese, siempre en esos casos no sólo se ignoran los registros donde lo universal, por encima de todo, decide; tanto más, se impone su perpetuada marginación.

CUATRO. Tampoco basta con dar a la desmesura carácter de hecatombe; la desmesura -y se vuelve ahora al asunto del doble crimen de Raskolnikov- si bien es siempre indispensable para ello, lo cierto es que no resulta suficiente al dar cuenta de la emergencia del atentado; para entender su aparición, se imponen otras claves, no necesariamente obvias y previsibles.

Lo cierto es que todo proceder criminal -antes de su condición mórbida e inadmisible- viene signado por la impronta de lo secreto y del terror.

En efecto, muchos ingredientes deberán incluirse adicionalmente para que el atentado estalle; y siempre, sin la inclusión de un referente de terror indispensable, el asunto sencillamente se estancaría (tal cual -así sonara cínico- una fruta que perdiese su opción de natural maduración).

En fin, si se piensa el atentado de “Crimen y castigo” como un ciego empeño terrorista (sobre-determinante del asesino mismo) se hace más clara la verdad que en ello subtiende.<sup>79</sup>

De hecho, a Raskolnikov -visto como entidad personal, autónoma y libre- no lo mueve cosa diferente al más gratuito empeño destructivo, repleto de furia irreprimible e irracional.

Y si se le debe castigar por ello, ha de ser porque el colectivo humano no sólo repudia todo desborde de la fuerza ciega; es que, además, algo allí no se resigna a dejarse remontar por acontecimientos que no se consigue descifrar (ni prever en consecuencia, las derivaciones que de ello se desprenden).

CINCO. En efecto, la normalidad -reinterpretada y sometida a mutaciones empobrecedoras, dadas las urgencias del

---

<sup>79</sup> Siempre se asesina más delo que se supone; el colectivo, al menos, se asume como definitivamente vulnerado.

colectivo- sólo consigue adivinar allí, demencia o transgresión imperdonables; por ende, su reacción no puede ser más que represiva; independientemente de empeños altamente elaborados que intentasen descifrar inútilmente, los substratos que dan paso a semejantes explosiones.

Como fuese, Raskolnikov es un terrorista, impedido para el convencional ejercicio de lo social; ello comporta la carencia de un futuro sublimante; al punto de que nunca él podría aspirar –dígase- a fundar familia, o asumir labores útiles para la reproducción del modelo global; ni siquiera acceder a la consolidación de enlaces afectivos (como no fuese, compartiendo por duplicado marginamientos inocultables).<sup>80</sup>

Ese terrorismo escueto y particular de Raskolnikov podría también leerse como encarnación de *lo adolescente* congelado: forma que, de modo crecientemente dominante, habrá de desarrollarse, hasta consolidarse - a nivel del juego de lo social y más allá de ser mera clave etaria de obligatoria transición- en síntoma irremontable y definitorio (piénsese por decir algo, en los contemporáneos modelos globales de la drogadicción, donde lo social-relacional cede el paso al dominio incontenible, del vínculo con el fármaco).

SEIS. Se podría decir –volviendo al tema- que se trata de las implicaciones encarnadas de la ausencia del padre y de la

---

<sup>80</sup> ¿Carece Raskolnikov de la capacidad de amar a su madre y a su hermana acaso? Es claro que antes de todo, mal-suplanta a un padre desaparecido, al cual no perdona haberle dejado; sin duda ello no se dice, pero -con tanto más rigor- lo rige todo.

Además, resulta evidente que no piensa para nada en ellas, cuando se trata de su decisión más radical y escalofriante.

El asesinato funda a Raskolnikov de un modo tan radical, que cuanto se sume allí, resultará tajantemente reducido y marginado por ese comportamiento, tan clandestino como indefensible.

urgencia de su espontánea prolongación y suplantación nostálgica.

Pero el padre -por más que se evoquen cercanías innegables con la oferta freudiana- no es menos capturado en la novela de Dostoievski, como versión fantasmática, decisoria en cuanto evanescente, ausente.

Habría que indagarle en cambio a Freud, por esa condición, que siendo -tal cual el parricidio, fundador- inocultablemente decisoria, definitivamente principal, resulta silenciada y para nada explicitados sus efectos demoledores y terroristas, en la reflexión suya.

Es indudable que, si en algo es visible el impedimento como definitoria involucra de este personaje dostoievskiano, es allí donde se evidencia la presencia desgarrada de la desprotegida familia (conformada por Raskolnikov, su madre y su hermana); familia irremediablemente rota e indefensa.

SIETE. Ello se ilustra apenas, reconociendo cómo -armando un iracundo repudio, expresado como desborde de violencia- logra Raskolnikov detener el despliegue de la explotación velada que se haría de su hermana si contrajera matrimonio (asunto sólo justificable como garantía de sostén económico derivado; tanto para la madre, e incluso, para el hermano empobrecido)<sup>81</sup>.

Allí, Raskolnikov evidencia de hecho, la urgencia de ser reconocido como alguien que -llenando fallidamente una ausencia paterna insustituible- busca poner límites, obligando

---

<sup>81</sup> Nótese la dimensión, apenas anecdótica, que se impone al resaltar estas descripciones; de hecho, sin rastrear las implicaciones del peso terrorista que agobia ya a los convencionales modelos familiares, progresivamente desdibujados desde entonces, por el devenir de las marcas capitalistas.

respeto frente a lo familiar vulnerado; sólo que resulta inevitable reconocer la torpeza que lo guía entonces; torpeza, más cercana de la furia animal -que protege desbordada y ciegamente un territorio- que del simple apoyo en tradiciones milenarias incuestionadas, donde basta con la presencia de una indiscutible autoridad, la cual infundiría respeto por sí sola (en tanto se parte del apoyo en lo social, que perpetúa el dominio de lo paterno desde esa sostenida tradición milenaria).

OCHO. Pero Raskolnikov no se juega estrictamente en ese escueto nivel; su condición última le aleja progresivamente de allí (sin que ello implique necesaria indiferencia); su gesto asesino le decide aisladamente como al terrorista que sacrifica su vida toda -o casi- desde la prelación de un acto inadmisibile.

Jugarse, gastarse la vida de ese modo -así se carezca de un enlace al colectivo, por la vía de una idea constituida a la cual se sigue ciegamente- es en efecto, clave decisiva que hermana a Raskolnikov con los terroristas de hoy: siendo un terrorista solitario, no hace más que preceder el devenir incontenible de un terrorismo generalizado y sobre-determinante.

A falta de amarres ideológicos con el rebaño humano, se miraría en cambio hacia atrás, buscando hallar justificación y explicación de tal proceder atentatorio; sólo hacia futuro, cobra sin embargo pleno sentido, el actuar de semejante precursor de la violencia moderna.

¿Resulta más claro ahora cómo las igualaciones, gratuitas y pretendidamente suficientes, con referentes religiosos -tan habitual en las versiones más frecuentes de lectura interpretativa- no hacen más que ocultar la verdad de un

modelo, entonces sólo fragmentaria y superficialmente resuelto?

NUEVE. El crimen -los dos crímenes que comete Raskolnikov- generan una resultante, de radical escisión; mantenido en secreto, ello hace que -dado que siendo apenas el lector quien lo conoce- el personaje troque irremisiblemente, en una suerte de doble, fantasmático y viral.

Sin duda, se crea entre el personaje central de la novela y el resto de personajes -impedidos para saber de los homicidios- una capa excluyente, que no puede ser reconocida menos que como irremediable clave fantasmal; incluso, si se supieran, no sería menos irremontable el abismo que a partir de allí se crearía.

Aun -a pesar de que confiesa Raskolnikov a Sonia su acción imperdonable- se evidencia entonces tanto más, esa condición fantasmal envolvente y excluyente, que resultará cada vez más pesada e insoportable, para el criminal-estudiante.

Incluso, al arriesgarse la hipótesis de que es esa específica e ignorada clave fantasmal la que decide y decidió desde siempre a Raskolnikov; sumado el terror incontenible, podría ser tal fusión entre el terror y lo fantasmal, suficiente razón para que el personaje central de “Crimen y castigo”, se arriesgue a ejecutar el -de otra forma- injustificable acto atentatorio.

DIEZ. Atribuido a un demonio desbordante, se trata de esa voz interior -verdadero doble fantasmal, impedido para remontar su destino, irremediablemente parasitario- que nunca falta, y que a partir de un determinado punto se exacerba, trocando a quien la padece, en esclavo suyo.

Es cuando el fantasma, íntimo y oculto, sintomáticamente inflamado, funda y determina la realización de lo increíble.

Esa condición corrientemente inubicable, resulta siendo responsable a su vez del escrito ése donde el personaje central de la novela de Dostoievski se empeña en reconocerse como un ser superior, ajeno a toda marca justiciera y -sobre todo- extraño al resto de sus semejantes (siempre serviles a la ley e impedidos para todo ejercicio que incluya lo creador); ellos, sólo reiterativos, obedecerán -de igual modo, como reales esclavos- a las consignas definitorias e inapelables, del humano colectivo que les soporta, subordina, y perpetua.

Se podría pensar que Raskolnikov apuesta por el despliegue sin atenuantes, de su singularidad; sin embargo, ello resulta falsificado por la condición eminentemente sintomática del comportamiento del personaje -antes doble que fantasma;<sup>82</sup> sin duda hijo de lo singular, en vez de retrato irrepetible de singularidad- y que desmonta e invalida todo posible empeño de realización sublimante, complementariamente universal.

ONCE. Su condición precaria y subyugada, impone a Raskolnikov ser un ente, apenas marginal y devaluado; pero ello no se podría certificar apenas como escueto intento de suplantación del padre.

Si bien esta novela repone las consecuencias de una ausencia, que se sabe autónoma y caotizante, el abismo que emerge entonces no puede ser tan sólo, del mero registro de lo más íntimo y personal.

---

<sup>82</sup> No existe contradicción allí: el impedimento fundante del fantasma -impedimento para materializarse- obliga a su inevitable, irremediable desdoblamiento.

¿No sucederá igual con quien pierde su derecho a la libertad y se ve reducido a un estado insoportable de reclusión?

Por el contrario, con Raskolnikov, ese poder paterno, que fundaría sin debate posible, el paso por la infancia y lo social al tiempo, empieza a resquebrajarse, estructuralmente y sobre todo a nivel del colectivo; hasta derivar en la dilución que le decide hoy, trágicamente.

El padre, ciertamente -ha de recordárselo- no puede ser apenas el empírico “papá” de Raskolnikov; y no sólo el propio padre, abstraído y devaluado; es también, retrato del empleado público alcoholizado que sucumbe aplastado bajo las ruedas de un coche de caballos, ni siquiera el jurídico personaje justiciero, que se repone como sostén de ley, y que indaga insaciable tras el crimen transgresor.

Se trata sí de ese referente, social y abstracto, fantasma masivo que enreda definitivamente a Raskolnikov, sin que éste pueda saber por qué ni cómo.

Más acá de la mera encarnación de ciega ley, sobrevive incluso, paradójicamente tornando en fuerza incontenible y demoledora, de hecho, envolvente y generalizada, más acá de la marca que el atentado como tal, soporta y justifica: en efecto, hace de Raskolnikov terrorista que funda terrorismo; terrorismo que se inaugura, si se quiere, partiendo de él; y ha de ser por ello que Raskolnikov, por encima de todo, se ignora y sobrepasa.

DOCE. Tal padre ausente, no sólo es la perfecta expresión de lo fantasmal en ejercicio; no sólo se desmaterializa y despersonaliza tajantemente, sino que impone el atentado - acaso vengándose de ese modo, de la existencia humana que ha dejado de contar con su anterior obligatoria presencia-; ,y el que aparezca re-encarnado y re-producido por este “pobre



diablo” que es Raskolnikov, sólo resulta admisible si se apoya todo ello en el soporte de un colectivo que masivamente hará otro tanto; de hecho, forclusivamente.

La condición de ese padre fundante e inolvidable, no sólo se funda en la ausencia de una presencia real y equivalente donde el “papá” empírico, concreto, habitualmente se entronizaba; su lugar resulta fundado en cambio, desde un inconcebible y caótico registro, más próximo sin duda a lo secreto, envolvente y fundante.

Poder colocado en el lindero entre la animalidad -salvaje y bélica- y el armazón de aspiración sublimante donde lo social -y con ello el lenguaje- se entroniza, y la cultura se apuntala (malamente suplantándola).

Lugar entonces de lo sintomático entronizado, donde se refugiase siempre quien aspirase a demandar sometimiento y obediencia: será la razón de ser de todo domesticamiento humano (y de toda rebelión también, pues -sin responder por ello- impone lo suyo, derrumbando cuanto sshalle a su paso).

## **El acontecimiento-fantasma**

UNO. Casi parece obligado sostener que el fantasma aspira a hacer presencia, encarnando o suplantando, por principio, a una persona.

Lo cierto es que lo fantasmal, rigiendo allí, hace que el fantasma aspire a emerger a partir de muy diversos registros:

el acontecimiento criminal es una de esas opciones (al menos es eso cuanto se retrata en la novela “Crimen y castigo” de Dostoievski).

Una vez se da el acto criminal -doble en este caso- todo sufre una radical mutación; así se deba reconocer que es ello asunto invisible e imperceptible en consecuencia.

Más acá de toda aspiración punitiva y moral, la urgencia del castigo obedece a esa clave; visto desde una perspectiva estética, lo moral nace en cambio, compensatoria, sintomáticamente, no sólo -como tantos otros asuntos- del decisivo impedimento que lo fantasmal comporta cuando su pretensión expresiva amenaza con invadirlo todo; rotando la multiplicidad de los variados acomodados que las imposiciones empíricas tiránicamente intentan mantener.

DOS. O sea, que el acontecimiento criminal sigue sostenido como un presente irreductible que pareciera incontenible y perpetuo; las claves mutantes empiezan a estallar desde entonces, dado que nada en realidad se detiene y todo sigue rodando irremediabilmente hacia delante.

El castigo, será la única posibilidad de recuperarse de esta peligrosa amenaza de definitiva escisión; y es esa la razón por la cual, sin lograr el desciframiento que demanda el paso punitivo -donde todo se detiene en quien inobjetablemente alzó la mano; aunque sin saberse hasta dónde, resulta único responsable de ello-; desde entonces, el asunto se perpetúa como registro de lo mutante más sintomático.

Ahora bien: ¿dónde se evidencia esa condición mutante que el acontecimiento-fantasma genera?

Ha de decirse: en la constante de esa atmósfera generalizada que lo rodea todo y que, incluso, permite que la novela -por encima de todo- ruede y se despliegue dentro de una urgencia sobre-determinante e irremediable.

TRES. ¿Qué significa ello?

La novela empieza a compensar la ausencia de ese develamiento, que impone al lector ser obligado conocedor -al lado por supuesto del propio criminal- de cuanto el resto de los personajes ignora o apenas presiente.

Una suerte de secreto imposible de revelar, se impone al lector, marginado desde entonces y obligado a participar en un silencio encubridor inevitable.

Simultáneamente rueda el discurrir de los personajes en la obra -en medio de su ignorancia del redondeamiento pleno del acontecimiento en mención- dando paso a la creciente involucencia de eso invisible que, a pesar de intangible, lo altera todo y lo somete a su imprevisible influjo.

Esa invisible e intangible atmósfera que se respira, allí y sólo allí, es irremediablemente mutante; altera a los personajes y los va guiando hacia desprendimientos de hecatombes inesperadas e imprevistas (acaso incluso irrealizadas, debido a tanto aplazamiento de la confesión de los crímenes).

¿Cómo no iba el lector a deducir -aún sin proponérselo- que esa dualidad cobija todo; independientemente de que se trate de la realidad misma o de una pura ficción?

Sin olvidarse de la incomodidad que genera la certeza de marginalidad que la lectura impone y que al tiempo coloca al lector por fuera de la obra y simultáneamente dentro de ella;

como también, a su manera, acontece al soñante con su sueño; tan extraño, como enigmáticamente ajeno de tanto propio.

CUATRO. Progresivamente esa atmósfera empieza a pesar tanto, que lleva a alguno (Svidrigáilov, por supuesto) al suicidio irremediable, y de otro modo, arbitrario y gratuito -cuando no, contrapuestamente a la consolidada, incontenible e inapelable pesquisa, de quien -como profesional del modelo jurídico- no reposa hasta lograr extraer la confesión a Raskolnikov (dándose paso en consecuencia, al irremediable encarcelamiento de este último).

Pues bien, este policivo personaje, implacable, irremediable, pareciera no existir más que en la medida de una confesión, que sin saber él bien por qué, le funda y justifica.

Sólo que todo cuanto se oferta (desde lo social, y en ambos registros, tanto empírico como novelar) a título de ejercicio contundente de humana justicia -y en consecuencia, como castigo irremediable para el personaje de Raskolnikov- es el inicio de la liberación de éste, de su redención incompañable; de la tardía recuperación de su singularidad, hasta entonces por siempre constreñida (asunto, que sin duda, en los registros estrechos de lo moral -en ejercicio inapelable y envolvente- resulta, por supuesto, imposible de concebir e implementar).

Y es que Raskolnikov existe, más allá de su atentado; así no lo admita ni reconozca su intenso, gatuno juez.

Y ha de ser por esto, por semejantes contrastes -no siempre asumidos, pero que responden por la perpetuación y

reemergencia de la singularidad-<sup>83</sup> que todo cuanto, de otro modo, resulte innecesario suplemento a nivel de la realidad empírica, sea motor indispensable para el discurrir de la novela.

Sin eso, sencillamente, ella no rodaría.

Desde entonces se ha de reconocer que sintomáticamente, fantasmáticamente, la singularidad rige a su vez a nivel de la realidad del conjunto de los hombres (sólo que irremediablemente forcluída, por supuesto).

CINCO. Es como si, cuanto está cerca de Raskolnikov, tiende a desplegar imperceptiblemente diversas modalidades de muerte; no sólo del orden de la desaparición tajante de éste o aquel personaje; también, en referencia con contenidos de refuerzo, ajenos a toda posible personalización (caso de la resurrección de Lázaro).

Sin duda, resulta imposible demostrar o suponer directa influencia de Raskolnikov (por decir algo, en la muerte accidental de Marmeladov, el amigo casual de Raskolnikov, en extremo reciente, aplastado por unos caballos de tiro en medio de una borrachera desbordante). Pero, sin este reconocimiento, ¿qué justificaría la presencia de alguien, tan ajeno de otro modo?

Y es que a pesar de poderse afirmar que a Raskolnikov le rodea una morbosa envolvencia tanática -seguramente

---

<sup>83</sup> Se olvida el inquisidor de Raskolnikov (al pensar apenas en su crimen) de su amplia y compleja -inabarcable de hecho- condición humana; condición fundante, a pesar de todo cuanto ella misma intenta refutar. Si no se fuera exclusivamente tras el imperativo del castigo, se hallaría impedido cualquier juez, para entender y decidir, después de ello, qué hacer, con quien atentara, no apenas contra la anciana y su hermana; con quien refuta, de modo radical, el orden mismo que pretende fundar el conjunto de lo humano desde la guía de la razón.

generalizada e incrementada a partir de su imperdonable crimen- no consiste en algo tan obvio y exagerado; se trata sí, de la generalización de ese *algo* invisible que, sin que resulte posible evitarlo, lo califica todo y lo insufla de un raro pavor, latente y sin embargo principal.<sup>84</sup>

Es cierto: el acto-en-sí, viaja por su propia cuenta y se entronca con acontecimientos letales de uno u otro corte (suicidio, muerte por accidente, resurrecciones bíblicas incluso, ya ha sido ello más que recalcado); se suma a cualquier incidente que de otro modo, no admitirá acumulación ni fusión alguna; no sería posible negar tampoco que progresivamente la atmósfera de muerte se agrava, tornando cada vez más densa y determinante (como el olor incontenible, de algo que destila descomposición, pero que extrañamente no se percibe como tal, dado que se desconoce su ubicación y precedencia); más acá, sin embargo, algo tanto más contundente y sutil flota y decide todo, sin permitir desmayo ni simplificación alguna.

SEIS. Por sobre todo, un personaje parece ser estirado como plastilina, por estas claves casi imperceptibles: se trata de Svidrigáilov, quien suma -paradigmático- a su acervo, además de sus inaugurales requerimientos morbosos dirigidos a la hermana de Raskolnikov, fantasmales apariciones de su esposa muerta (asunto que, al parecer, es sólo suyo; más aún, del orden de lo estrictamente ingobernable, que es donde el

---

<sup>84</sup> Es más que claro: un asunto es el crimen escueto -acontecimiento difícilmente reducible-; otro, el castigo que lo sucede y que recubre de moralidad el atentado (buscando acaso, compensatoria, sintomáticamente, reducirlo, acallararlo, con sólo reprimirlo; pues bien, el crimen en sí, en el estricto registro de lo estético (así fuese de la más salvaje connotación) consiste en un accionar -terrorista ya- que refuta el empeño sublimatorio, al delatarlo como real impedimento descifrativo (dada la adscripción del atentado a lo secreto insondable).

Y ha de ser por ello que, en la mitad de esta escisión insalvable, flote lo fantasmal (¿No resulta indudable que, lo secreto respira, sólo puede respirar, lo fantasmal?).

fantasma-íntimo-de-la-vigilia evidentemente se patentiza, tornando indiscutible)<sup>85</sup>.

Svidrigáilov, si no figura como encarnado saber-de-todo, aspira decididamente a ello; y es esto cuanto de hecho lo mueve sobre la periferia de la narración; expresamente ausculta y espía tras la endeblez de separadores murales, precarios e insuficientes; coincide en eso, en buena parte, con el Liputin de “Los demonios”; sólo que Liputin es más vulgar, vano y socialmente siempre engorroso.

Svidrigáilov, en cambio, progresivamente aislado, resulta asaltado por ese fantasma de su esposa muerta; fantasma íntimo e ingobernable, que -al menos en parte- le conduce sin descanso y progresivamente, hasta la definitiva auto-eliminación.

Como fuere, Svidrigáilov parece más bien un ser enigmático que rueda por su existencia, sobrepasado y siempre superado por el devenir de los acontecimientos; suma, sin embargo, una curiosa y gratuita lucidez; de entrada, y sin saberse por qué - como si se tratara de una verdad por todos conocida- sin más, acusa a Raskolnikov de asesino; de hecho, certeza apenas suya (sólo que de su expresión no se desprende ninguna acusación obligada ni consecuencia punitiva alguna).

SIETE. ¿Por qué es ello, única, necesariamente, fantasmal?

---

<sup>85</sup> A veces se expresa como doble -tal cual se evidencia en toda consolidación de ese orden-; la ilusión de encarnar consigue entonces perpetuarse como apuntalamiento de esa referencia duplicada -de hecho y, ante todo, modelo especular-; bajo otra perspectiva, repondría directa alucinación -modelo que arrastraría la consecuencia demencial-.

Sin duda, consiste siempre en un fantasma interno que pugna continuamente por aflorar y materializarse, sin nunca conseguir más que la reposición parasitaria de ese simulacro -que figura siempre, como eterno encarcelado-.

Svidrigáilov es alguien que más bien procede y se sustenta a partir del recurso del recuerdo<sup>86</sup>; su reaparición en cuanto tal, desdeña deudas pendientes, sin duda inocultables.

Y es que -tal cual ha de evidenciarse luego- se trata de alguien que resulta de modo progresivo refutado de raíz (es sólo ello cuanto le viene moviendo de hecho).

La aparición del fantasma de esa mujer muerta, repone sin duda el impedimento de su recuperación alucinada; recaptura de un fantasma, insoportablemente interior, que no apenas estalla afuera; que repone y libera una forma, sin que vuele ella en mil pedazos. (Será como una pompa de jabón que apenas aparece, se extingue en una inofensiva explosión, entonces sí innegable).

Svidrigáilov sólo vive con un soporte propio garantizado, hasta la muerte de su esposa; a partir de allí, empieza a fluctuar sin contención; como si careciera de suficiente peso para afincarse mínimamente sobre una base sólida.

En efecto, más que resolver algo en referencia directa con Raskolnikov, se delata la imposibilidad que tiene Svidrigáilov de poner pie seguro y consistente; no sólo se trata del impedimento para soportarse sobre la realidad -realidad que, en cambio, de manera radical le refuta-; es, además, como si un duelo que arrastra -eternizado o sin remedio- le fragmentara de modo tajante (colgándole de un muñón, desagradable e inocultable, al cual indeteniblemente deberá arrastrar sin apelación posible).

---

<sup>86</sup> La memoria fantasmal deja de estar al servicio de cada quién y, malformada y reinterpretada, consigue de un modo u otro autonomizarse; troca en determinado nivel -de hecho, de manera parcial- en fantasma interno, siempre impedido para consolidaciones materializadas; o sea: entelequia que, por definición, nunca consigue "hacer cuerpo"; por decirlo así, funda el pasado.



Sus pecados -congelados en recuerdos metastáticos- se agravan, condenándolo a una soledad tan radical que lo desmembra; como si fuera más indefenso que un fantasma -real, aunque incrementadamente insuficiente-.

NUEVE. Ahora bien: importa aquí resaltar algo que podría pasar desapercibido; se trata de nuevo de las apariciones de la compañera muerta de Svidrigáilov; sólo que, en tanto fenómeno peculiar que, al comparárselo con el tema de Lázaro, empieza a arrojar extrañas luces.

En efecto, el fantasma de la esposa de Svidrigáilov retorna de la tumba -a su modo, es cierto-, por una vía, diversa sí, pero innegablemente asimilable con una singular resurrección.

Ella, si bien no resucita literalmente, de hecho, retorna de la tumba (así se diga que se trata de una vía decidida desde lo alucinatorio y lo demente<sup>87</sup>).

Con las apariciones de la mujer muerta, se franquea el límite tajante que decide a cuanto muere, como definitivamente impedido para retornar; y ellas lo consiguen de modo indiscutible.

Su resurrección es sí, desplazada<sup>88</sup> e intransferible; se trata más bien de la expresión externa de algo que sigue viviendo apenas como recurso patentizado por el recuerdo; algo adherido al vínculo con alguien, que permanece vivo sin duda como recuerdo explosivo y que, en tanto tal, se decide como sostén principal de las apariciones.

---

<sup>87</sup> Nada decide a Svidrigáilov como demente, delirante y alucinatorio; la clave suya es eminentemente fantasmática, y una vez resaltada tal condición, resulta imposible pensarle por fuera de ella o cambiarla por una clave explicativa diferente.

<sup>88</sup> Evidentemente, no surge del cadáver de esa esposa, previamente muerta; cuenta ahora, con el soporte del esposo sobreviviente sin el cual ya no podría aspirar a retorno alguno.

DIEZ. Las apariciones de la compañera de Svidrigáilov comportan una condición definitoria e irreductible: son presencias anímicas que excluyen toda posible materialidad; no tienen cuerpo; son meras implementaciones formales y etéreas.

La resurrección de Lázaro implica la recuperación de un cuerpo que sin duda empezaba un proceso de descomposición (el cual, por lo demás, nunca se supo cómo se resuelve en el relato bíblico).

Se ha de pasar de largo entonces, si no se desea disolver sin más, tanta emblesante “realidad”.

Como fuese, lo cierto es que Lázaro, física, corporalmente revive; mientras que, la esposa de Svidrigáilov, apenas retorna como escueta representación anímica; curiosamente sí, sostenida en el mundo, desde una incógnita clave terrorista.<sup>89</sup>

ONCE. Ahora bien: si Lázaro fuese un ser real, una indiscutible persona, el razonamiento anterior resultaría vigoroso e indiscutible; pero la corporeidad de Lázaro resultará puramente ficticia, dado que Lázaro es, por encima de todo, un personaje; entonces, más bien ficticio; y todo, precisamente, por el hecho de su insostenible y milagrosa resurrección.

---

<sup>89</sup>Antes que demente alucinante, Svidrigáilov es heredero de un terrorismo fantasmal, para él inubicable, inexplicable; sus experiencias figurales portan por ello, la clave que permite al fantasma -de modo excepcional- emerger; sólo como alternativa explosivante, se consolidaría la aparición de esa mujer que se niega a morir; pero sin un trasfondo implosivo constituyente y prioritario sería ello imposible. El paso de lo implosivo a lo explosivo-figural torna entonces inapelable (y de algún modo explicado).

Sólo para quien se asume en la fe religiosa, Lázaro es un ser verdadero, equivalente de cualquier otro mortal; no mera ficción de una mítica bíblica.

Y -en la novela que se viene reflexionando aquí- es la inocencia casi pueril de Sonia, la única responsable del lugar que -a ese nivel en lo novelar- porta el Lázaro de la Biblia.

En fin, que la corporeidad de los personajes resulta apenas convalidada por la condición recluyente que impone el espacio de la novela; por ende, el cuerpo de cada quien, dentro de ella, es puramente ficticio e inexistente (como no fuera a nivel del imaginario que anexa el lector, a medida que se ve atrapado por el discurrir de la narración).

DOCE. Al final, es como si todas las diferencias que en sí la realidad aporta, se diluyeran del lado de modalidades puramente ficticias y empíricamente insostenibles; sólo en perspectiva estética se consigue sostener las implicaciones que de todo ello se deriva.

A ese nivel se evidencia cómo, la materia novelar comporta un ordenamiento propio e inaplicable, en referencia con la realidad habitual y objetiva.

La conclusión sólo puede ser que el modelo fantasmal es clave inapelable, desde que se aspira a darle una determinada condición diferencial, a cuanto la novela por su cuenta crea.

Como fuere: si se resucita allí, esa resurrección no ha de ser nunca equiparable con una imposible resurrección empírica.

En fin, que la resurrección subtiende y decide la singularidad intransferible de esta novela.

## Lo fantasmal envolvente

UNO. ¿Cómo podría negarse que, por esta ruta, se termina reduciéndolo todo a mera ficción; ficción que habrá de igualar y reducir al conjunto de los contenidos de la novela, a mero efecto de escritura?

Mas ¿qué? ¿No es cierto acaso que, en última y en primera instancia, se trata de un producto, ante todo generado como eminente ejercicio de escritura? ¿Dónde va allí la novedad?

Se trata, de hecho, del sorprendente enigma estético que repleta de vida a cuanto, en realidad, no es más que mero discurrir de la escritura.

Sólo que debe reconocerse que esa condición escritural puede ser devaluada a una condición de irrealidad, de ficción indefensible; o, en cambio, reconocida como la prelación arrolladora del reino de lo estético.<sup>90</sup>

Allí se consolida esa clave reanimante que permite que todo tome vida a partir de la escueta lectura, inundada milagrosamente por una clave indescifrable (al menos a nivel de lo empírico habitual).

---

<sup>90</sup> La resultante de ello deriva sin duda, a cuanto en su momento apelara Aristóteles, la verosimilitud; registro que decide el límite donde lo ficticio pasa a ser inverosímil; en el punto donde Aristóteles se detuvo entonces, el registro de lo estético demandaba indispensables desarrollos; decir de hecho “verosimilitud”, es taponar el enigma con un recurso para nada evidente. ¿Qué es si no, la verosimilitud, más allá de su escueta y subordinada definición? ¿No es acaso la frontera, donde empieza el enigma a fulgurar por partida doble?

DOS. Se trata de la consolidación de lo fantasmal, que fluye sin contención de la mano de esa señalada condición de verosimilitud, que emerge con sólo poner en marcha la lectura.

Desde lo fantasmal -que es como un manto invisible donde se renueva una realidad inesperada e incomparable- se arma esa suerte de burbuja, en cuyo interior los personajes y los ambientes de la novela, cobran inesperada animación.

Ha de reconocerse que el arte todo, posee esa habilidad incomparable de reponer esa otra dimensión -entre lo onírico y lo vigílico- en la cual lo fantasmal florece y se reapuntala; haciéndose visible, allí donde -de otro modo- parecería condenado al mutismo y al impedimento expresivo.

También, íntimamente, el alma recupera de continuo esa condición fantasmal fundante, a lo cual empíricamente se lo reconoce -devaluativamente- como registro de lo imaginario (entonces, siempre subordinado y parasitario).

TRES. Esa clave que funda lo inaudito y lo implementa; allí, donde florece -sin locura alguna, sin delirio- un mundo, una película, cuya realidad se anima y se diluye, acorde con los caprichos de la escueta lectura, pareciera ser realidad asumida como gratuitamente dada; siendo que resulta ser tan enigmática, que el sólo concebirla parece del registro de lo imposible; consiste apenas -vuelve a recalcarse- en la perspectiva que da a lo estético prelación dominante, indiscutible.

Sobre esa periferia inusitada y sobremanera liviana, discurren personajes y acontecimientos, cuya razón de ser -por ende, su sentido- no puede coincidir sin más con la realidad empírica por todos asumida.

Los asesinatos allí, desdoblan al asesinato real, pero sin duda alguna, nunca lo reproducen de modo literal; los fantasmas - así como tornan posibles y, al final, inevitables y decisivos- de hecho, sólo pueden asumirse por fuera, como invenciones de segundo orden; lo mítico y las ensoñaciones, admiten un ingreso a un nivel, que la realidad empírica difícilmente justificaría.

CUATRO. La novela como género peculiar comporta y demanda por sí sola, la génesis de un volumen, tan indispensable, como aquel que rige en el despliegue de lo onírico y de la vigilia misma.

Es esa una clave -corrientemente apenas reconocible- de verosimilitud, garantía de certeza e inmediatez impuestas desde la lectura de una obra del corte de “Crimen y castigo”.

Se dirá que entonces se trata de una condición eminentemente psicológica, dado que -como en los sueños- su existencia y validez se resuelve al final, interna, subjetivamente.

Pues bien, es esto último, condición necesaria (aunque no suficiente) que funda -externamente a la novela, si se quiere- la consolidación de esa atmósfera, indiscutible y efímera; donde, la animación de lo escrito se da, permitiendo la instauración de un modelo; el cual implica que la singularidad inusitada vuelve a reinar.

Similarmente a las evasivas claves que dan realidad - indiscutible y otra- a los sueños, la atmósfera de la novela termina ingresando en un registro de realidad objetivamente asumida; así fuese, consolidándose dentro de una marginalidad; inevitable, aunque innegable.

CINCO. La fantasmalidad de la cual se trata a nivel de lo novelar, decide a su vez -acaso menos visiblemente- a la realidad misma; y habrá de ser una condición coartante, que se impone (desde la perspectiva de lo humano al menos) esto que viene a forcluir tajantemente tal clave global.

Es cierto; bien vista, la realidad objetivamente dada, subsume e incluye modelos reconocidos entonces como ficticios y, de un modo u otro, siempre devaluados y marginados; la negativa a reconocer lo estético como envolvente y fundante fue algo irremediablemente perdido, desde que los modelos mágicos inaugurales sucumbieran ante el arrollador despliegue de lo urbano, progresivamente generalizado y dominante.

La forclusión que se impone al modelo empírico, desde entonces impone cancelar tajantemente esa condición, que no deja de ser fundante ni de subtender bajo las superficies más vulgares, donde el modelo finalmente termina desplegándose.

Como fuere, lo fantasmal cobija todo y permite -paradójicamente- a esos modelos ser portadores más visibles de una clave, a pesar de fundante, lamentablemente forcluída; por suerte, nunca definitivamente cancelada a pesar de todo.

## **La criminalidad a la luz de la prelación de lo estético**

UNO. Ahora bien: así como se ilustra en “Crimen y castigo”, quizá no exista una clave que apropie el asesinato -tal cual se aspira suceda a nivel de la realidad empírica- como directa

responsabilidad de una persona (para el caso, de un concreto personaje).

Es, por tanto, siempre insuficiente la contundencia de un acto que deriva hasta la certeza de un específico castigo, el cual - de cualquier manera, quizá sólo por convención de los humanos- permite al conjunto volver a rodar de manera espontánea y sin aparentes e innegables obstáculos.

Entre tanto, se permanece en un estado de contención; tan inocultable, que parece palparse con los dedos, de tanto como resulta imprescindible remontarlo.

Esa curiosa clave permite se ilustre la forma como el acontecimiento -sin elaboración obligada del colectivo humano- pasa a regir, aislada y desbordadamente, con inusitada contundencia, generando por ello curiosas mutaciones.

El acto asesino se convierte, en efecto, en autónomo motor de despliegue; el cual altera por sí mismo, a quienes permanecen signados por semejante estancamiento reclusivo e insalvable.

DOS. Y ha de ser por ello que -no sólo, quien resulta directo responsable del acto criminal, del gestor de la acción transgresora- al separarse de las consecuencias jurídicas esperadas, empieza a flotar en un contexto progresivamente extraño y asfixiante; también, quienes le rodean -aún sin saberlo, precisamente por ignorarlo- lo hacen, dando paso a un inesperado discurrir, tan indetenible como sobre-determinado.

El formato del empirismo -corrientemente evidente y obligado- se ve cuestionado de raíz, y un nuevo acontecer empieza a



sostener el despliegue indetenible de un devenir (desarmado, mas no por ello menos decisivo).

Otro orden pasa a regir, asfixiando a quienes lo soportan (como si a unos peces se les impusiera abandonar el cobijo de las aguas, sobreviviendo en cambio en una atmosfera aireada; ésa precisamente, donde de manera habitual discurren los seres humanos).

Esa asfixia se ilustrará, en efecto, en el despliegue de la obra literaria en cuestión; delatando, entre otras cosas, una contundente e intangible realidad que subtiende desdoblada en el fondo de cuanto, hasta entonces, parecía único e inexpugnable.

TRES. Esa clave tan decisiva pareciera irse afincando, a medida que el modelo se despliega (así se simule ser ajeno e indiferente frente a toda posible marca de ese orden); y ello, a nivel del intercambio de acontecimientos y personajes, no es sólo válido como inmediata evidencia empírica; no son tampoco -ya ha sido dicho- las muertes acumuladas que arman encadenamientos decisivos, donde cada asunto accede a un ordenamiento irremediable: se trata en cambio, de la potencia destructiva que se dispara; y no sólo, cuando el cruel asesinato se decide; éste, apenas estalla a cuanto venía constreñido y que, de un modo u otro, independientemente de todo ha de explotar tarde o temprano.

Raskolnikov es entonces apenas mero emisario de esa destructividad incontenible.

Incluidas por supuesto, las muertes aparentemente ajenas, que atan más bien por la ruta (tanto más envolvente) de la dimensión mítica; dígase, la ya resaltada anécdota de la

resurrección de Lázaro, donde la muerte antes de decidirse como definitiva, como irreversiblemente remontada, es cuestionada de manera inverosímil y milagrosa; incluso todo ello, repone la decisiva condición explosiva de esa fuerza demoledora a la cual nada consigue detener.

Es ésta una clave sin duda decisiva, que apenas el suicidio de Svidrigáilov -extrañamente- pareciera interrumpir.

Pues bien: ¿Qué hace ello posible?

CUATRO. La heteróclita condición de la potencia destructora abre el modelo hacia una amplitud, que de otro modo no estaría presente allí; su lugar de involucencia -aun siendo ciertamente fantasmal- permite mantener una apertura obligada, que la novela -la condición anecdótica suya- no deja de resentir.

Svidrigáilov -como su suicidio lo evidencia- ha de ser directo derivado de esa fuerza demoledora.

Svidrigáilov, ya ha sido anteriormente resaltado, sabe -ignorándose muy bien por qué- de la verdad asesina de Raskolnikov; sin embargo, extrañamente, no usa ello ni lo usufrutua; y es que Svidrigáilov viene adherido de tal modo a su propio asunto, que se aísla de toda clave repudiante y forcluyente, común al resto.

Se limita Svidrigáilov a lanzar su acusación gratuita a la cara de Raskolnikov, quien a su vez, deja que todo pase de largo, sin reaccionar mínimamente frente a tan peligrosa e inenfrentable delación<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Habría ello de pasar desapercibido, aunque no se excluye un ensamble latente que subrepticamente enlaza a Raskolnikov con Svidrigáilov, como si se tratara de una suerte de doble inevitable (recurso para nada ajeno

En efecto: es como si Svidrigáilov consistiera en una suplantación especular del personaje principal de “Crimen y castigo”; visto así, es como si careciera de un peso real reconocible; incluso, casi suerte de fantasma etéreo, enigmático y evasivo, que se proyectará sin más; a la manera de un destino otro posible, el cual, no por nada, termina con un suicidio -por ello mismo, extraño e inasimilable-; suicidio incluso que, al parecer, sólo por eso, Raskolnikov de su parte nunca habría de practicar.

El castigo real en realidad se lo auto-inflinge, concentrado e implosivo, este evasivo personaje que es Svidrigáilov; al parecer, sólo para que Raskolnikov contrapuestamente evolucione, en pos de su definitiva, utópica redención.

CINCO. De hecho, el castigo esperado para Raskolnikov resulta sin más, disminuido, casi minimizado; y no se sabría de otro modo, en realidad, debido a qué; salvo, es cierto, que se reconozca este subterfugio que, por esa clave suicida inigualable, adquiere validez y pertinencia (así se trate de una loca pertinencia y de una indescifrable validez).

Es el suicidio como modelo extremo y paradigmático, donde *crimen y castigo* (en realidad, *auto-castigo*) se reúnen en un solo meollo, la razón por la cual, el tema que da nombre a la novela, accede a su plena realización (de otro modo, postergada y evasiva; minimizada y precaria).

De no ser por ello, todo naufragaría en una serie de incompleteces y contradicciones que afectarían la importancia

---

en la literatura universal; recuérdese a Shakespeare, quien hermanaba así, a Lady Macbeth con su compañero inseparable).

que, sin discusión alguna, la obra de Dostoievski siempre tuvo (que resulta indudable tiene de hecho).

Sólo así, el tejido se reúne y rearma en una coherencia impecable.

SEIS. En realidad, el castigo es algo que socialmente se suma -robando pertinencia y validez a la verdad estética del tema- desde la abstracta implantación de una justicia que resulta discutible y casi siempre sintomática; por lo menos, suplementaria.

De hecho, si todo estuviera en justicia, debidamente constituido, al crimen tendría que sobrevenir el inapelable castigo; y sería cuando lo social delatase su condición, al tiempo obligatoria, represiva y suplementaria; allí donde las cosas, estéticamente vistas resultan inauditas, irremontables hijas de lo secreto.

El crimen en sí, carece por ende de objeción alguna; sus consecuencias, en cambio, resultan siempre socialmente engorrosas y, en buena parte, insostenibles.

Como fuere, entre crimen y castigo se juega un abismo insalvable que, o bien se ignora y forcluye -como es común acontezca- o se repleta literariamente, tal cual Dostoievski consigue consolidarlo.

SIETE. Cualquiera podría replicar que nada hace evidente el crimen y que, a pesar de inevitable, no por ello se podría afirmar que resulta obvio e indiscutible, sin urgencia alguna de castigo.

Como fuese, y para no alargar inútilmente un debate sin fondo, lo cierto es que el crimen comporta la creación de un

concentrado excluyente y reclusivo; lo cual implica -sin desparecerla- cancelar tajantemente, de manera violenta, una parte; y resignarse a cargar con un fantasma -congelado desde entonces- francamente evasivo y denso que, de otro modo, escasamente se resignaría nadie a arrastrar de forma obligatoria.

Herencia insufrible de hecho que no puede sin más ser cancelada.

Y es claro: se trata de una suerte de fantasma, de amasijo perpetuado e irremontable, que se consolida en buena parte, imperceptiblemente para los otros; intangible, que pesa de modo progresivo, que habrá de crecer y mutar sin contención, abrumando como carga suplementaria a su portador (víctima ahora en cambio desde una cruel inversión inapelable).

Pero ese fantasma oculta y encarna la verdad de un acontecimiento, al fin de cuentas tan funesto como liberador; pues sólo por ello se hace pie y se recupera -hasta donde es ello posible- lugar y pertinencia.<sup>92</sup>

OCHO. Quedar a merced del dominio apabullante de un fantasma de este orden, desarticula de otros vínculos menos fuertes, por radicales que fuesen.

Ese des-amarre que paradójicamente, ata sin remedio; que resulta siendo, en más de un sentido, trágico, fantasmaliza al propio asesino y le aísla dolorosamente, escindiéndolo del habitual intercambio humano.

Y no que torne fantasma el criminal -así no se pueda negar que lo fantasmal se consolida y perpetúa allí-; es que, al portar ese

---

<sup>92</sup> Basta cambiar de perspectiva y reconocer que, desde Freud, el crimen resultó fundante, inapelable e innegable. Ese fantasma fundador se escotomiza y repudia tajantemente, y por pura paradoja, define todo.

sobre-peso, progresivamente insoportable, se reduce y se empobrece el asesino, madurando con ello su inevitable confesión.

Curiosamente, las dos víctimas de Raskolnikov no aspiran a retornar, así el sueño de Raskolnikov evidencie que para éste nunca estarán muertas; como fuere, nunca lo harán al modo de la muerta esposa de Svidrigáilov o el recuperado Lázaro, quien emerge directamente del fondo de su tumba); pero, tal vigílica carencia de semejantes urgencias, tornan a las asesinadas mujeres de Raskolnikov, en inapelables presencias, imposibles de reducir.

NUEVE. Esa tajante “indiferencia” de las víctimas, agobia al asesino y lo reduce a un estado de plena indefensión; que no retornen ellas, duplica la culpabilidad inevitable que sobreviene, luego de un proceder criminal tan grosero y socialmente imperdonable.

Raskolnikov, en su ceguera, careció de previsión mínima con respecto a los derechos básicos de sus agredidas.

Auto-asumido como *amo absoluto*, supuestamente, Raskolnikov nunca incluyó las apetencias y necesidades, los derechos mismos -sólo visibles a partir de su cancelación irreparable- de las asesinadas suyas; como si él, arbitrariamente, fuera el dueño indiscutido de sus voluntades (incluso de sus más pueriles caprichos; de hecho, de sus existencias mismas).

Esa clave, sin embargo -más o menos atenuada, más o menos expresa- resulta siendo definitivamente humana.

En general -es ello más que sabido- el ser humano está convencido, de que es “amo y señor” del mundo que lo rodea;

lo último que asumiría, sería la verdad perfectamente inversa que le hace efecto y eslabón particular, de una inmensa, extensa cadena.

Y siendo que a cada quién sólo debiera serle dado apropiarse de lo más escueto e indispensable para su sobrevivencia, de tanto ser el mundo inabarcable, ello termina resultando -de manera paradójica- definitivamente violentado.

Sin embargo, el colectivo humano, insaciable y ciego, crece tanto como poder -por sobre todo arbitrario- que se convierte en poseedor irrestricto e indetenible de un entorno que al parecer no se defiende ni reclama a nadie; y en tanto los humanos no reciben oposición externa visible, nada detiene sus desbordes expropiadores.

DIEZ. Sólo el despliegue de una indetenible desmesura obliga tardíamente a auto-regularse, frente a cuanto, desde su más tajante indiferencia, el modelo de conjunto soporta.

Como fuese, esas gratuitas y abusivas impertinencias expropiadoras, que adicionalmente, a su vez, delata el criminal, reaparecen de modo inocultable, cuando ambas víctimas, definitiva, irreversiblemente faltan.

La apropiación de la vida de otro, o de otros -resulta bien sabido- no tiene ninguna justificación posible, distinta al dominio de lo terrorista.

Como no sea la imposición incontenible de ese poder extremo, de hecho, previo a todo criterio valorativo humano y estéticamente visto todo, asesinar es primordialmente, conceder a la fuerza prelación inobjetable y extrema sobre la forma siempre precaria.

De hecho, caben argumentaciones múltiples, que convalidan el repudio de un ser, tan gratuito y ruin, como es esa anciana (en vida, expropiadora e insensible); también, la escasa, la mínima significación de la hermana de ésta (innegable ente parasitario de la primera); pero tales razones se detienen abruptamente, en el punto donde alguien decide -porque sí- liquidarlas.

ONCE. ¿Qué clave imperiosa surge entonces, como no sea el respeto ciego a la perpetuación de las formas, antepuesto al uso indefensible de la fuerza?

Ahora bien: esta clave, desmembrada de aditamentos y anécdotas, purificada en la más extrema abstracción, es ley inapelable en los despliegues habituales del mundo y sus casi inagotables modalidades.

De hecho, nunca falta y no sólo a nivel de los formatos humanos; esa violencia es envolvente y rige todos los comportamientos, al menos de la vida, habituada a perpetuarse y renovarse partiendo de ello.

En consecuencia, lo más prohibido en el registro de lo humano, resulta imponderable en el despliegue universal de los modelos que la vida en su conjunto implementa; todo se rige por esa clave innegable y desbordante; paradójicamente es ella, sabio recurso estabilizador y equilibrante, desde la perspectiva de lo más amplio y dominante; en efecto, la desaparición continua de las formas y el ejercicio permanente de las fuerzas, permiten el devenir inagotable de un modelo global, que de otro modo, carecería de fundamento y justificación; que, de hecho, nunca se cuestiona ni refuta; así tampoco, se le asuma y reconozca.



¿Qué pasa entonces con la asunción de esta violencia, constitutiva e innegable?

Sin duda alguna, la opción por uno u otro modelo -apostar por la fuerza, o privilegiar el amenazado despliegue de las formas, irremediablemente pasajeras- decide las claves en las cuales se soporta el modelo que remonta lo escuetamente humano, y que -por supuesto- hace caso omiso de valoraciones y pretextos moralizantes de cualquier orden.

## **Fantasma y territorio**

UNO. Despojadas la anciana usurera y su hermana de todo aditamento personal, restaría ubicar escuetos territorios demolidos.

La territorialidad y el territorio -donde se anuncia y se reconoce ya, tempranas modalidades de escritura- es asunto común a todos los seres vivos, incluso a nivel de los vegetales.<sup>93</sup>

Ahora bien: puede ser visualizada de un modo, si se piensa apenas en la versión desprevenida de los humanos (versión siempre valorativa), o si en cambio, se le asume de modo

---

<sup>93</sup> El territorio no sólo es inseparable de la vida, responsable de su envoltura; impone la asunción de lo invisible que resta luego de la demarcación territorial, presente ya en organismos, supuestamente "elementales".

Esa invisibilidad será responsable -cuando el modelo se asume a nivel de los seres humanos- de asuntos tan elaborados como la certeza del alma (territorialidad intangible atada a dioses, que pueden, paradójicamente, llegar a carecer de toda demarcación territorial reconocible). Entonces, allí, la cobertura de lo territorial reventará toda posible demarcación vital, pero será tanto más definitivamente territorial, delatándose entonces que el territorio, si bien califica lo espacial, si en primer lugar se lo reconoce allí, en efecto no se reduce a ello.

impersonal, a partir de una incómoda envolvencia que da a la violencia lugar central e inabandonable (que es como lo impone la condición ampliada de lo vital asumido en su conjunto).

El territorio se asocia con una clave de defensa y de sobrevivencia inapelables, que impone que el territorio sea apropiado -tal cual se asume acaece al propio cuerpo-; aún a sabiendas que es más amplio y definitivamente decidido desde claves de invisibilidad, que apenas el propio cuerpo, defensor de esa demarcación, decide con particular precisión y contundencia.

DOS. Ese territorio deberá distribuirse y definirse contando con un tanto más ampliado contexto, definido por multiplicidad de territorios, que cada ser viviente indefectiblemente demarca y genera.

De ello nace la urgencia de distinguir entre *territorio* -noción en principio extremadamente restringida- y *territorialidad*, que viene a ser la sumatoria abierta e inagotables del conjunto de territorios que la vida en su conjunto delimita.

La sumatoria de territorios incluso, sin ser tan ampliamente asumida, puede dar paso a modelos de territorialidad no menos complejos y definatorios; dígase, la patria que definen los seres humanos y que puede ser motivo de enfrentamientos bélicos de desaforada violencia; tanto así que se puede dar la vida defendiéndola (tal cual resulta bien sabido).

O sea, que el territorio no sólo puede portar una envolvencia común a multitud de seres, cobijados entonces por territorialidades más vastas y envolventes; decide asuntos

como la guerra, el asesinato y nociones del orden de la persona y la responsabilidad de los individuos.

TRES. El sólo *cuerpo* es ya escueto territorio, desde entonces cobijado por territorialidades progresivamente vastas e incluyentes.

El golpe radical que elimina de un tajo el territorio decidido y demandado por el cuerpo, comporta inagotables alteraciones sobre la territorialidad vulnerada.<sup>94</sup>

Una intangible capa adicional -hecha de fantasmalidad- viene a consolidarse definitivamente, superpuesta sobre la certeza sensible de un cuerpo aparentemente redondo y definido; y esa franja invisible que lo completa, ya no se sabe a ciencia cierta si pertenece en definitiva al propio cuerpo o si se trata de una franja del mundo; sólo en extremo próxima y fluctuante.

Acaso resulte más fácil entonces reconocer que consiste todo, en una fusión donde cada registro -cuerpo y territorio- permanece sin resolverse de manera plena; reconocidos ambos como complementarios, de tanto resultar impedidos para redondearse, con toda contundencia, en plenitudes autosuficientes.

En fin, que esa invisibilidad que impone la demarcación del territorio por parte de los cuerpos, define a toda corporalidad viviente; y habrá de reconocerse, adicionalmente, que semejantes claves de definitiva invisibilidad pertenecen al conjunto de modelos vitales; aun los considerados -con precipitud y estrechez innegables- como “elementales”; o, tan

---

<sup>94</sup> El nacimiento impone el desprendimiento de una corporeidad ilimitada desde una corporeidad envolvente y fundadora; corporeidad, la primera, que pasa a asumirse al interior de claves de urgencia, donde ya el territorio -dadas prelações de supervivencia- se impone como necesariamente impostergable, imprescindible.

simples, que resultan impedidos para asumir claves decisivas y complejas que darán paso a modalidades incompatibles; como resultan ser, el ya señalado reconocimiento del más allá, de lo divino y, en general, de todo cuanto forma parte del registro de la creencia<sup>95</sup>.

CUATRO. La demarcación territorial, no es entonces asunto apenas físico o geográfico; no sólo los recursos de lo intangible y lo invisible, aún los más escuetos, resultan decididos por esa dimensión territorial, que puede ser sin duda restringida y excluyente: también, ensamblan con lo más puro fantasmal; que es como una suerte de territorialidad, nostálgica de certeras demarcaciones y materializaciones.

Con la emergencia de la vida animal, el territorio se desplaza, según sean los recorridos de cada quien; de hecho, la fijeza se sostiene también; sólo que adquiere dimensiones complejas e imprevistas; tanto más, si se trata de colectivos (las naciones - espacialidades de la patria- en principio difícilmente se mueven; aunque, negar sus mutaciones a través de los tiempos, tampoco resultaría posible.

Como fuere, nunca falta tal cobertura intangible, más allá de los límites mismos de los cuerpos o de las agrupaciones y colectivos: esa nata invisible delata la envolvencia fantasmal que los modelos vitales portan y perpetúan.

---

<sup>95</sup> Y no sólo el alma que se anuncia en esa invisibilidad constituyente; incluso la señalada escritura que ya, amebas y paramecios, generan incontrastablemente desde que se demarcan enigmática y complejamente los territorios; la vida es, de hecho, escritura que, desde sus primeras emergencias, discurrirá inagotablemente; sólo que ensamblada a la más pura supervivencia, podrá refinarse hasta niveles de abstracción entremos (dígase, la escritura de novelas como "Crimen y castigo").

A nivel incluso de lo territorio-fantasmal emergen modalidades mutantes que, sin remontar los registros del territorio, imponen revisiones y variaciones al juego de intercambios territoriales.

CINCO. De hecho, por decir lo más tajante: asumiendo un modelo contrapuesto, donde lo violento resulta condenado y definitivamente excluido, la dimensión de lo humano no duda en declarar la guerra a la violencia, inseparable de la vida; y así ello resulte difícilmente sostenible, la urgencia repudiante de lo humano frente a lo violento, nunca cesa en su empeño (aun siendo -por más de una razón- tarde o temprano insostenible).

Esa clave es ante todo del registro de lo ideal, y más seguramente, de lo moral; y aunque puede resultar vulnerada a nivel de la realidad de los seres (o incluso cuando se trata de grupos o del mismo conjunto); como sea, nada impide que tal imperativo se sostenga a través de los siglos, haciendo caso omiso frente a circunstancias donde el tema resulta boicoteado y tajantemente refutado.

Todo entonces (compensatoria, suplementaria, humano-socialmente) se reglamenta y se protege de cualquier factible desborde y desmesura de violencia.

Lo social -dígase- tanto más que lo humano, resulta decidido a partir de esta clave restrictiva (tan indispensable como inexplicable, si bien se le ve); aun así, lo humano en general, resulta coartado y definido por esa contraposición inocultable, inevitable.

SEIS. Pues bien: esa nata invisible está armada a partir de la superposición de multiplicidad de *territorios* -también

intangibles, aunque inevitables- celosamente protegidos, y cuyo resultado envolvente da paso a cuanto se denomina *territorialidad*.

Sería imposible que tales territorios no se super-pusieran nunca; por el contrario, móviles -tal cual ya fuera señalado- se mezclan y entrecruzan, generando inevitables complementos, cuando no -y no es ello extraño o infrecuente- antagónicos resultados.

Como fuese, la *invasión territorial* puede llegar a ser estremecedoramente violenta; y, a pesar de censurada, es cierto que -no sólo en “Crimen y castigo”- se sucede de continuo.

Ahora bien: la cancelación del territorio-de-las-víctimas, pareciera ser el objetivo gratuito y arbitrario de lo criminal.

SIETE. Por cierto, a nivel de la novela de Dostoievski, lo criminal es hijo de modelos en boga, donde el denominado nihilismo era la constante en las juventudes rusas de la época.

En efecto: nihilismo se apelaba entonces, en la vieja Rusia de la pre-revolución, a cuanto terminó por derivar -por mutar- en cuanto hoy, directamente y de manera generalizada, se apela *terrorismo*; clave indiscutible y prioritaria, que afecta al modelo humano contemporáneo, incontenible e incrementadamente.

El doble asesinato de “Crimen y castigo”, no es pues algo puramente individual, tal cual podría ingenuamente creerse; ensamblaje social (encarnado sí, por el personaje-Raskolnikov) desde entonces -y no sólo como clave novelar

marginal- resume y condensa la condición más esencial de la criminalidad contemporánea.<sup>96</sup>

Tal criminalidad terrorista, de alguna manera, fundadora de lo moderno (no es sólo ella ciertamente, pero ¿quién niega su condición decisiva y constituyente a ese nivel?) nace y se resuelve finalmente a partir del renovado entrecruzamiento, violento e impredecible, de territorios y territorialidades de la más diversa procedencia; sólo que ha de incluirse en todo ello, la desmesura de la fuerza.

En efecto, esa imposición arbitraria de la fuerza -recogidas, a nivel de la forma, como incompatibles territorios y territorialidades- no sólo rige y decide sin atenuantes el modelo en su conjunto: también lo llama desde abismales e imprevisibles registros, donde cobija y determina lo secreto.

OCHO. Raskolnikov es un personaje-bisagra que reúne los polos de la obra de conjunto de Dostoievski: en efecto, el modelo de los sepultados-en-vida de las primeras obras del novelista ruso, de una parte, y el resto de personajes que suceden a “Crimen y castigo”, de un modo u otro complementándolo o antagonizando con él, y que a su vez -de un modo u otro- terminan hermanándose (dígase -por mencionar apenas una posible ilustración- el ya mencionado Liov Nikoláyevich Mischkin, “el príncipe idiota”, verdadero reflejo de oposición que vendrá a prolongar las historias

---

<sup>96</sup> Lo novelar se ha insertado en la realidad misma, al punto de no imponer necesarias y previas diferenciaciones; y es que lo terrorista arma ahora formatos donde lo empírico se estalla y los registros de ficción -sobre todo aquellos que resultan directamente guiados por el terror- se expanden invasores sobre las precisas demarcaciones de los seres; incluso, nunca resulta más ficticia la existencia que cuando el terror cobija y domina de manera desmesurada.

novelares, anunciadas sin duda, al final de la novela en mención).

¿Podría olvidarse acaso “Los Demonios” (obra cuyos personajes vendrán a ilustrar modelos que preceden y fundan a “los justos” de la revolución rusa)?

Menos aún cabe excluir al propio adolescente, Arcadii Macárovich.

Sin embargo, nada termina por fusionarlos, permitiendo a Raskolnikov sobresalir tanto más en la medida en que se anexan diversos suplementos:

¿Cuál es pues esa clave de singularidad inigualable?

No ha de ser apenas Raskolnikov, un ser marginal y empobrecido a quien se le ocurre por pura demencia barrial, dar la muerte a seres indefensos y próximos; su acto criminal comporta al tiempo, la condición de lo más sintomático y de lo innegablemente creador (así ello se sume sin que se le llame) en el orden de lo humano envolvente y global.

Verdadero acto *terrorista-creador*, el doble asesinato de “Crimen y castigo” repone lo más lamentable de una determinada época; tanto como anuncia el despliegue incontenible de la violencia humana contemporánea; y Raskolnikov irrumpe allí, paradigmático.

## **La resurrección de Lázaro**



UNO. Ahora bien; ha sido señalado previamente aquí que “Crimen y castigo” es una obra cuyo centro fundamental es el tema de la resurrección.<sup>97</sup>

¿Puede alguien resucitar sin más, adecuándose de nuevo a su condición vital como si tal? ¿O se trata entonces de un verdadero fantasma, sólo posible a nivel de una mítica de ficción, mítica religioso-literaria, de otro modo inadmisibles?

Como fuese, lo cierto es que habitualmente el Lázaro de la novela de Dostoievski se asume, mide y refleja –subtiende- la realidad de Raskolnikov de un modo innegable; resultante por lo menos diversa, si faltara el primero.

Casi podría decirse que Raskolnikov refleja, así sea por contraste, a ese ente redivivo que es Lázaro; de hecho, antes que resucitar, Raskolnikov -como si, a pesar de todo, regresara de la muerte- es cierto que ingresa en un interminable cerco de agonía, que sólo admite resolverse a partir de la divulgación de su secreto.

Resulta innegable que la prisión repone -así fuese de manera alusiva- la fosa, desde la cual (no debiera olvidarse) el cadáver de Lázaro inadmisiblemente se devuelve.

Como fuere, lo cierto ha de ser que, el ingreso a la reducida espacialidad carcelaria -inapelable castigo de Raskolnikov- se refuerza utópicamente, a partir de la inclusión de la figura redimida que Lázaro introduce.

---

<sup>97</sup> ¿Cómo se anexan ambas condiciones -terrorismo creador y resurrección-?

Sólo es posible ello por la vía de la envolvencia estética; un eterno resurgir en efecto, se contrapone siempre a un permanente desaparecer; desde entonces ambas modalidades se complementan estrechamente.

Asesinato y resurrección son dos caras de una misma moneda, si se asume la contundencia que impone el señalado predominio de lo estético; siempre, sin embargo, subtiende allí la envolvencia religiosa, que resulta de todos modos excedente, en la interpretación de la novela de Dostoievski.

DOS. Es esta una clave en extremo peculiar, que se impone desde la apabullante dominancia que comporta lo estético.

Sencillamente, Dostoievski no puede sin más, atenerse a la creencia y obedecerla del modo como habitualmente se estila; su reflexión sobre la condición humana es tan honda y abarcante, que no puede rendirse ni subordinarse a creencia alguna.

Pues bien: ¿Se trata del milagro o del fantasma? ¿Esa sería la cuestión a fin de cuentas?

Incluso: la Biblia ¿describe realidades o ficciones?

Sobre todo, retornar de la muerte ¿cómo determina a quien padece semejante destino? ¿No es cierto, que habría de ser un poco como acontece al criminal, luego de su atentado irreversible?<sup>98</sup>

TRES. Antes de nada, la muerte decide; en ambos casos - Lázaro y Raskolnikov- sin duda es clave de mutación inapelable; después de ella, torna irrecuperable la continuidad de la existencia.

Una extrañeza inabandonable acompaña desde entonces a quien, de un modo u otro -dando la muerte o retornando de ella- pasa a sobrevivir sobre la tierra.

Esa nata -intangible pero inapelable- empieza a distinguirse, a hacerse dominante; y ello, incluso más acá de toda realidad o de toda ficción; de acertar como milagro realizado o de definirse al modo de un fantasma en definitiva consolidado.

---

<sup>98</sup> Se pasa demasiado rápido por encima de la propiedad y apropiación del crimen; de hecho, definido por un nomadismo irremontable; ¿acaso el salvajismo de un acontecimiento tal, se resigna al domesticamiento que la clave apropiadora pretenderá imponerle?

Independientemente de que se trate de la vida misma o de la inserción en un relato literario, la muerte no diferencia ni permite distinciones (corrientemente decisivas); no importa que se trate de un sueño o de la vida de vigilia; cuando la muerte emerge, ya nada vuelve a ser igual; y es que el fantasma -no el milagro- ha empezado a tornar inapelable.

Eso que -antes de generarse asesinato- era latente y silencioso, se dispara y acentúa a partir de entonces, cuando la muerte impone su irreversibilidad.

CUATRO. Tal cual Lázaro, Cristo a su vez resucitará; y esta ligazón evidentemente, no es peregrina e insostenible ocurrencia del autor de estas líneas (por ende, ajena al texto de Dostoievski).

Y no sólo a nivel de “Crimen y castigo”; no debiera olvidarse que en “El idiota”, Dostoievski hace explícita referencia a este doble enlace entre Lázaro y Cristo, desde la clave de una común resurrección.

Y ello, camuflado en “Crimen y castigo”, comporta una curiosa clave que decidiría a Raskolnikov, a partir de las sombras de su asociación corriente (así fuere por contraste) con el mítico Jesús, sacrificado siglos atrás.

Pero: más que de fe, se trata de violencia.

En efecto, en la novela misma es ello subrayado por un sueño inaugural que la novela trae, y que muestra a Raskolnikov infante, asistiendo al sacrificio -insoportable para el niño- donde un indefenso y sumiso caballo, el cual, agotadas sus fuerzas, resulta cruelmente asesinado a golpes por su dueño (con la aquiescencia, tanto o más imperdonable, de quienes -

como un coro de seres vanos e insensibles- lo acolitan e incitan a rematar su labor).

Ese triste caballo -inmolado, sólo por demostrar el poderío de quien se asume indiscutible dueño y victimario- repondría entonces la envolvencia inapelable de lo humano violento y arbitrario.

CINCO. El paso de la ingenua aprehensión infantil de la violencia ajena, hasta su asunción irrestricta y dominante, no resulta fácil de asimilar.<sup>99</sup>

En realidad, nunca se puede saber si es igualmente inexplicable la imposibilidad para asumir una realidad indiscutible, tal cual resulta ser la indetenible e inapelable violencia; y no sólo a nivel de lo humano; de hecho, a su vez, en el ampliado mundo mismo.

Pero, ¿de dónde nace la determinación de construir un modelo socio-cultural, que se define por la aspiración de excluir y castigar toda violencia?

De hecho -es bien sabido sí- se trataría de la domesticación de los antecedentes animales y salvajes que deben definitivamente olvidarse, superarse, para conseguir rodar de modo pertinente al interior de formatos donde lo ideal y lo moral, en compensación, no podría faltar).

Como fuese, lo cierto es que la escisión humana resulta desde entonces inapelable.

---

<sup>99</sup> Un padre, impedido para actual de algún modo y resolver, dejaría al pequeño Raskolnikov trágicamente aislado; obligado a decidir cómo asumir la realidad de lo violento; es claro que, al decidirse a asesinar, ha optado por asumirlo sin remedio; pero ese abismo que separa al adolescente del niño que se fuera, nada podría llenarlo.

SEIS. Lo humano -visto así- será siempre suplementario y derivado (modelo de inevitable ocultamiento, por más reprimidos que fuesen tales impulsos básicos).

Lo humano resta, desde entonces, no sólo irremediabilmente escindido; sobre todo, extrañamente sometido a imperativos colectivos de sumisión inadmisibles, donde la domesticación pareciera pasar de largo.

Y eso ¿qué suma de nuevo a cuanto se supone resulta de antemano más que sabido?

Pues que, en cada asunto específico, lo escindido marca decisivamente (así se lo quiera de continuo ignorar).

Al menos, para el caso de Raskolnikov, complejiza a cuanto de otro modo habría de parecer redondo y contundente.

SIETE. A Raskolnikov la animalidad más salvaje le toma por asalto y lo muta, drástica, dramáticamente. Esa animalidad violenta y desbordada, es de hecho pura fuerza incontenible que alterará tajantemente el modelo vital que le precede.

Raskolnikov, hecho de básica marginalidad, troca en “secreto guardado”, que escinde desde entonces, cuanto le rodea.

Es más: el desconocimiento en los otros del acto que ahora determina a Raskolnikov, hace que éste resulte -así pretenda de nuevo incluirse- tanto más marginado, a nivel de la habitual coexistencia social por todos compartida.

Una clave de fantasmalidad incrementada se inserta indescifrable entre él y el resto, agravando su silencio y el efecto de su auto-encubrimiento.

Lo fantasmal, de hecho, es más sutil que la insostenible denuncia que condenaría, a título de fantasma encarnado, al personaje Raskolnikov; moleestamente, lo fantasmal flota entre éste y el resto de sus semejantes, dándose paso con ello a la envolvencia innegable que da certeza a la fantasmalidad, invisible y corrientemente forcluída.

NUEVE. De la infancia de Raskolnikov casi nada se sabe; como, a partir de un tajo, Raskolnikov pareciera comenzar siendo mero adolescente.

Acaso esa ignorancia fundante sea -si no causa directa- en buena parte responsable de la exacerbación de esa nata intangible, que recubre al personaje y le aísla del resto, de manera irremediable; su condición fantasmal definitoria.

Sin embargo, partiendo del sueño del pequeño Raskolnikov, resulta posible derivar asuntos tales como que, tal caballo, no puede ser menos que la reposición simbólica de una animalidad subyugada, agotada y agónica (claro, en sus niveles más restringidos y lamentables posibles).

Sin duda también resalta entonces, la inanidad de un padre, quien podría no haber existido nunca, dado que no logra mínimamente contenerlo todo.

Siendo, antes que atentador modelo incontenible de violencia, encubrimiento de una animalidad vencida, cuya renovación sería la razón de ser de ese actuar, en apariencia indescifrable, que evidencia Raskolnikov, enajenado desde la ejecución de la acción punible.

Resucitar esos poderes ancestrales y fieros, ha de ser por lo demás, la explicación de una criminalidad ampliada (no sólo propia de Raskolnikov, dado que éste resulta ser apenas un

eslabón, en la cadena amplia e irrefrenable de semejante modelo).

DIEZ. Es claro que, el ser humano en su conjunto, ha perdido las amarras con un origen (no sólo irremediabilmente incapturable en consecuencia; de hecho, si bien se ve, doblemente definitorio y fundante).

El continuo resurgir de multiplicidad de atentados y desbordes demenciales -nunca del todo borrados del hacer en lo humano- da cuenta más certeramente de la urgencia de borrar tales procedencias e impedimentos (que no puede negarse resultan decisivos y constituyentes, se insiste en ello).

Pero entonces ¿de dónde procede esa terca urgencia de cancelar la violencia, siendo que, de hecho, con ello, apenas se consigue incrementarla?

No puede tratarse de otra cosa más que de la defensa (la cual se impone borrar esas oscuras procedencias y, compensatoriamente, aspira a la renuncia de todo rastro de animalidad fundante, originaria).

Hacerse por oposición a esas procedencias, será a partir de entonces recurso indispensable, obligatorio.

ONCE. Como fuese, la imposible asunción de la violencia humana, a niveles internos delata en ese niño, la necesaria forclusión de ella; violencia, que en tanto forcluída, termina por irrumpir tanto más salvajemente, desembocando en el virulento atentado criminal que signa a Raskolnikov (acontecimiento del cual -de otro modo- no se lograría dar mayor justificación explicativa).

Todo allí resucita; lenta, pausadamente sí, pero de modo incontenible también.

No basta con limitarse a señalar la reversión de la violencia, que va desde el niño hasta el adolescente; incluso, apuntalando desde entonces al adulto (quien se anuncia a su vez de manera aún más sintomática).

Se impone reconocer, cómo se trata -tanto más radicalmente- de la envolvencia (irremontable de hecho) de la reclusión irremediable que impone el terrorismo -ejercitado acá, apenas anunciado allá- donde la inocencia infantil renacida, descuida reconocer la invitación pueril, irresistible, a la realización del atentado; o sea, invitación que, tarde o temprano, inevitablemente habría de emerger.

Y es cuando se evidencia, que basta con ejercer el acto transgresor, para que, desde entonces, todo derive afectado por el *tono terrorista* (que -ha de resaltarse- estos escritos explicitaran tiempo atrás); tal tono terrorista demanda de lo fantasmal, pero no se resuelve apenas como modalidad suya; tampoco lo fantasmal es mero tono terrorista sin más; pero es la inscripción en ese seno fantasmal, la explicación del extraño despliegue de cuanto se denomina, tono terrorista.

En términos más tajantes, se trata del anuncio latente de algo que se ignora y que, definitivamente, lo decide todo.

DOCE. ¿Cómo se pasa de lo mero violento, a lo terrorista?

Lo terrorista es lo-más-violento-que-lo-violento, ha sido reconocido de antemano; o sea, que lo terrorista se apuntala como eso violento que se violenta a sí mismo, yendo un paso más allá (desde que emerge el terror y lo cobija todo).



Es así como se pasa, de lo violento infantil irremontable, hasta lo terrorista ejercitado; asumido el terror tempranamente como accionar incontenible, sobre quien definitivamente ahora lo padece y apropia; el caballo indefenso, ha cedido su lugar a la anciana mujer y a su cercana familiar -de hecho, su hermana- mientras que el campesino -dueño del animal- resulta subsumido por el asesino Raskolnikov, desde que incorpora su culpa radicalmente negada previamente (no se olvide que -literalmente- es esa animalidad, recuperada y demencial, cuanto se evidencia a partir del atentado incontenible)<sup>100</sup>.

Pero la escena onírica que desemboca en el vil atentado, sigue siendo la misma en el sueño y en el atentado criminal (sólo que mutan los ejecutantes).

Por supuesto sin la presencia de “eso” mutante, ello sería impensable; el juego de variaciones parece tan indispensable, como el substrato común del mencionado acontecer; sólo que el asunto onírico marca y decide de manera tajante la realidad empírica, supuestamente dominante.

Al fin y al cabo, es la violencia la que muta al incrementarse.

## Cierre

---

<sup>100</sup> No hay que llamarse a engaños; el aparente domesticamiento del caballo apenas esconde su latente fuerza salvaje, pronta a emerger (recuérdese al respecto, la muerte de Marmeladov).

UNO. Si bien es cierto que un sueño se apuntala desde el comienzo de la novela, también lo es que, un sueño -más bien un delirio- cierra la obra dostoiévskiana.

En este segundo sueño-delirio, una extraña peste sobreviene a los hombres, generando locura en quienes la padecen (o sea, para el caso, la inmensa mayoría de los seres humanos).

Todo se tergiversa y la violencia irrefrenable ataca de continuo, impidiendo cualquier posible acuerdo o sociedad.

Apenas pocos justos consiguen salvarse, y podrán reiniciar un nuevo mundo, armónico y apacible.

Se trata -habría de sumarse- de arbitrarias imaginaciones que acompañan al enfermo Raskolnikov, ahora en un hospital (lo cual hace que el sueño sea semi-delirio, desde una duermevela imprecisa e indispensable).

DOS. Como fuere, dos sueños enmarcan la novela<sup>101</sup>, delatando hasta dónde Raskolnikov ha vivido todo el tiempo inmerso en una atmósfera onírica -fantasmal, de hecho- nunca en definitiva del todo remontada.

Este flotar en esa envoltura densa e invisible, resulta tan decisivo en el discurrir de la novela, como lo hace sin duda de otra parte, el tema de la resurrección -sólo en apariencia, o si se quiere inauguralmente, de religiosa procedencia-.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> No debiera olvidarse, en la mitad, ese otro sueño señalado previamente, donde Raskolnikov vuelve y mata, inútil y reiteradamente a la anciana, la cual -por encima de todo, demoníaca- no hace otra cosa que reír burlescamente.

Eso demoníaco subtiende, sin duda tanto más hondamente, enseñando amarras entre lo fantasmal y lo terrorista, acaso no suficientemente apuntaladas.

<sup>102</sup> Como se ve, el tema de lo religioso vuelve insistente; y es que entre lo estético y lo mítico se reanima de continuo esa clave infantil donde la creencia se afirma sólidamente, sin opción alguna de contraposición.

Raskolnikov integra a su manera ambos asuntos, pues su emergencia desde esa nata envolvente se conjunta con cuanto se puede, por varias vías, reconocer como inevitable resurrección.

Sólo que, además, se trata de una *resurrección de pareja*, donde la presencia de Sonia resulta indispensable complemento.

TRES. Consiste sí en una verdadera *epifanía* que cualquiera podría ignorar, si no supiera de la decisiva condición de resurrección que se impone allí (disfrazada de emergencias de amor, de antemano postergadas y hasta ahora arbitrariamente floreciente).

No, no es amor -detenido hasta entonces, se insiste en ello-cuanto se impone dominante y decisivo; se trata primero, de la salida de esa reclusión paradójicamente compartida, a cambio del destino carcelario, drásticamente aislante y excluyente.

Ambos, Sonia y Raskolnikov, resucitan del marasmo congelado, que se represara desde siempre en sus existencias; y para ello, se enfatiza en esa suerte de sueño-delirio donde el modelo se amplía, más allá de específicos y particulares despliegues vitales.

Como fuere, de pronto se abren las puertas de una dimensión nueva, donde se descubre -más allá de la mera, vulgar *empiria*- la latencia que reúne a todos y a todo; para que discurra cada quien, como eslabón de una amplía e inabarcable universalidad; abierta ahora, para consolidarla como definitoria.

CUATRO. Si no se trata de un sueño nuevo -un sueño duplicado, que cerraría el abierto paréntesis inaugural- es por esa clave de universalidad, ante todo impedida, que el onírico delirio final delata; universalidad que al tiempo se esconde, se evade del colectivo humano (por ende, más bien -masivamente y sin remedio- enajenado).

La utópica apertura que se brinda a escasos seres elegidos -si bien clave que nunca se explica en la novela de Dostoievski- obedece, más que al amor, al inmenso dolor -ese sí, visiblemente hasta entonces, compartido- dolor que reúne indisolublemente a la marginal pareja; sin duda, pareja -sólo por ello- excepcional.

De otro modo, resultaría el romántico y forzado ensamble, arbitrario e indefensible.

Antes de un final, la conclusión de la novela (que no es lo mismo) se trata de un reinicio, que el autor -agotado- se niega a seguir rastreando; así, tiempo después, algo de ello se prolongue en esa otra obra -ya resaltada aquí como complementaria- que lleva por título "El idiota".

En realidad, es que resulta imprevisible aprehender -como con Lázaro- qué ha de seguir en la vida de esos entes redivivos (Sonia y Raskolnikov) verdaderos resucitados.