

Victor Hugo escuchando a Dios, Auguste Vacquerie, 1853

LA POÉTICA DEL RETORNO

Ariel Dilon

Dilon Hugo 1853



Arriba: Tarjeta en venta durante los funerales de Victor Hugo, 1885
 Pág. sig.: Escena de la película *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais

Revenant

De las definiciones casi idénticas que da el diccionario para cada uno de los muchos nombres del espectro –fantasma, espíritu, aparecido, sombra, alma en pena, ánima–, ha de retenerse, a todos fines prácticos, esta que ofrece, cauto, de *fantasma*: “Imagen de una persona muerta que, según algunos, se aparece a los vivos”). Se diría que el filósofo Clément Rosset es el único que se ha tomado en serio el trabajo de establecer, en *Lo invisible*, una taxonomía diferencial de las respectivas representaciones del fantasma y

del espectro en las tradiciones narrativas e iconográficas de Occidente: “En cuanto al espectro, se lo puede reconocer por la misma figura de la cual es una aparición fantasmal”. Vale decir, por ejemplo, que el espectro de Hamlet presentará –para quien tenga el honor de cruzarse con él entre las brumas fétidas de Dinamarca– más que un aire de familia con el finado Hamlet *himself* (si bien algo desmejorado o un tanto traslúcido). “Sus ojos son el vacío –proclamaba Chateaubriand, en *René*–, su boca no tiene lengua ni labios; está mudo y habla no obstante; respira y no tiene aliento; cuando ama, en lugar de dar el ser, da la nada.” Por su parte –dice Rosset–, “el fantasma lleva puesta tradicionalmente una tela blanca que lo cubre (y lo disimula) por completo; se lo reconoce de lejos, sin perjuicio de confundirlo a veces con una sábana que se está secando”. Acaso el fantasma –invisible en sí mismo– haya buscado visibilizarse echándose encima lo primero que halló a mano: una de las sábanas que típicamente cubren los muebles de *la maison hanté*, *the haunted house* –expresiones preferibles a nuestra “casa embrujada”– que parece ser su hábitat natural. La tela blanca que cubre al fantasma, a propósito, recuerda el atuendo característico de otro personaje, la Parca, a quien podría pensarse como un fantasma entre fantasmas o el gran pastor de espectros, reconocible por su báculo en forma de guadaña.

A partir de *La filosofía trágica*, la contribución mayor de Rosset, sin embargo, es su reflexión consagrada a la “frágil facultad humana de admitir la realidad, de aceptar sin reservas la inexorabilidad de lo real”, como declara en *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. La inclinación a ver fantasmas y a invocar los espíritus de los muertos –puede pensarse– nace acaso de esa negativa humana a admitir lo real por antonomasia, *i.e.* la inexorabilidad de la muerte, interponiéndole el teatro de apariciones del deseo. Fantasma y deseo se confunden con frecuencia, a partir de Freud, en los discursos más lúcidos del siglo XX: “La primera fuerza que puedo interrogar, interpelar, la que conozco de mí, incluso a través del señuelo de lo imaginario: la fuerza del deseo o, para ser más preciso (pues se trata de una investigación): la figura del fantasma”, dice Roland Barthes en *Cómo vivir juntos*.

Hay otro nombre, en francés, y en inglés, para el espectro: *le revenant*, el que regresa, el que viene otra vez. Lo que suscita una pregunta más general: ¿es posible *regresar*? (Cualesquiera sean el *entonces* / *allí* desde el cual, y el *aquí* / *ahora* hacia el cual se trate de regresar). ¿Tal retorno no haría de nosotros, automáticamente, *des revenants*: unos fantasmas? ¿No convertiría el mundo en una fantasmagoría como la isla de *La invención de Morel*? ¿O bien es al revés: lo que nos torna fantasmas es la imposibilidad de *retornar*, imposibilidad cuyo ejemplo doloroso nos ofrecen el alzhéimer y algunos casos de amnesia aguda?

Déjà vu

“¿Dónde había visto una mirada igual? Durante un segundo su memoria giró en el vacío”, escribe José Bianco en *Sombras suele vestir*. Su personaje, Jacinta Vélez (¿o es su fantasma?), experimenta esa sensación muy conocida por la cual, dice Remo Bodei en su libro sobre el *déjà vu*, “todo retorna no solamente idéntico, sino más idéntico que antes”. Así lo sugiere Verlaine en el poema *Kaléidoscope*: “Las cosas serán más las mismas que antaño”. A través de ese fenómeno, estudiado antes por Freud y por Bergson y conocido asimismo como *fausse reconnaissance*, ¿acaso no soy *yo* el fantasma que presiente estar de vuelta en un *ahora* a medias reconocido? Algo similar le ocurre al protagonista de *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais (película de fantasmas, si las hay y cuyo asunto fue más o menos robado al libro de Bioy Casares por el guionista Robbe-Grillet).

Condensación –sino del ectoplasma– de una reflexión sobre la identidad y la duración, sobre la memo-

ría y el deseo, el fantasma supone un ser en suspenso, una remanencia del tiempo en el ahora, de lo muerto en lo vivo: la irrupción, la ilusión de un retorno. ¿Pero cómo hallar el camino a través del tiempo y traspasar de nuevo el quicio de la experiencia? ¿Cómo volver, por ejemplo, a cierta tarde de la primavera de 1970, en el *Ital Park*? El gusto y la consistencia del algodón de azúcar, ¿podrán ser el atajo que desemboque en la fila de entrada para el tren fantasma? Tal sería el procedimiento mediúmnic de la famosa magdalena: menos espectacular que el de las mesas giratorias del espiritismo, capaces de hacer hablar a los muertos, pero de una elocuencia más refinada. “Yo regresaba [*je revenais*] –escribe Proust, en el tomo X de la *Recherche*– por esos caminos desde los que se divisa el mar, y donde antaño, antes de que apareciera entre las ramas, cerraba los ojos para pensar que lo que estaba a punto de ver era el gemidor antepasado de la tierra [...]. [...] [Ahora] me recordaban que mi destino no era otro que buscar fantasmas”.



Time is out of joint

“[Kant] no parece haber advertido que la duración real se compone de momentos interiores los unos a los otros, y [confunde] el tiempo con el espacio”, escribió Henri Bergson, maestro de Proust, en su *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. A falta de una homogeneidad, de una contigüidad que encadene los instantes, el viaje en el tiempo –y por ende, todo *retorno*– es impracticable. Cada momento pasado se halla subsumido para siempre en la *duración*: no hay pasado sino como espectro que vibra en

Litoral con fantasmas

Preparado por ARIEL DILON,
con la colaboración de MARÍA NEGRONI, GABRIEL CALDIROLA,
AMÉRICO CRISTÓFALO y GUILLERMO SAAVEDRA

Forma entonces la diosa con vana niebla un tenue fantasma sin consistencia, a semejanza de Eneas ¡Oh asombroso prodigio! y le orna con las armas del héroe troyano, con su escudo, con la cimera de su divina cabeza; dale sus palabras y su voz, pero vanas y sin sentido; dale también su ademán y su porte, cual es fama que vagan revoloteando las imágenes de los muertos o las que fingen en sueños nuestros sentidos aletargados.

Virgilio, *Eneida*, 29-19 a. J.C.

Había en Atenas una casa muy grande y espaciosa, pero desacreditada y abandonada. Con frecuencia, en el silencio más profundo de la noche, se oía en ella un ruido de hierros chocando entre sí, y, si se escuchaba con más atención, un ruido de cadenas que parecía venir de lejos y luego acercarse. No tardaba en verse un espectro con forma de viejo, flaco y abatido, con una larga barba, cabellos erizados y cadenas en las manos y pies que sacudía de forma ruidosa. La horrible aparición quitaba el sueño, y los insomnios provocaban enfermedades que acababan de la forma más triste. Porque durante el día, aunque no apareciera el espectro, la impresión que había causado hacía que lo tuviesen siempre delante de los ojos, y el espanto era el mismo aunque hubiera desaparecido el ser que lo causó. Finalmente, la casa fue abandonada y dejada por entero al fantasma. No obstante, pusieron un cartel para anunciar que estaba en alquiler o en venta, con la idea de que alguno, ignorante de aquella molestia tan terrible, se dejase engañar.



Athenodurus confronta al espectro.
Justice Ford, 1900

Carta de Plinio el Joven sobre los fantasmas, ca. 100

Fue cuando regresó desde muy lejanas tierras que tuvo noticia de que esta hija que ahora os habla ya había muerto. Al saberlo, llevó frente a mi tumba animales y los sacrificó, dinero y lo quemó, alcohol y lo derramó, en fin: llevó a cabo los más altos ritos funerarios y me lloró. Tanto me emocionó esa muestra de amor que estuve con él. La perla que os mostró se la regalé yo misma. No exhumó mi tumba cual ladrón. Os ruego, pues, que suspendáis la persecución.

Gan Bao, “De qué ocurrió a Zi Yu y a Han Zhong”, *Shoushenji* (cuentos extraordinarios de la china medieval), ca. 350

el puro presente; no hay futuro sino como *inminencia* fantasmática en el ahora. Todo el tiempo es *ahora*: allí, tras el umbral de nuestros hábitos de percepción, en esa dimensión sin medida y asequible únicamente a la conciencia que Bergson llama *durée*, estaría el tiempo trascendente al que aspiran algunas tradiciones místicas y que también entrevé, al parecer, la Patri –personaje de una novelita extraordinaria que investiga la confluencia del fantasma y el deseo– cuando es invitada a una fiesta, el gran *veillon* de los fantasmas, invitación cuyo requisito de aceptación obviamente es la muerte: “¡Deténganse! gritaba su alma, ¡no se vayan nunca! Quería verlos así por toda la eternidad, aunque la eternidad durase un instante, y sobre todo si duraba un instante. No concebía la eternidad de otra forma. ¡Ven, eternidad, ven y sé el instante de mi vida!” (César Aira, *Los fantasmas*).

Street View

¿Y cómo volver –puestos a pedir retorno– a aquella otra tarde bajo un luminoso cielo de otoño en París, en octubre de 2012, cuando los caminos no conducían al mar sino a una exposición, recién inaugurada, en el persistente barrio del Marais: *Entrée des médiums. Spiritisme et Art de Hugo à Breton?* Buscar, aquí y ahora, el 6, Place des Vosges, Maison de Victor Hugo. Inmediatamente, aparecen las primeras sombras: espectros del turista desconocido pueblan las calles de

google.maps. Gente que no está allí, con sus facciones borroneadas por una dudosa observancia del anonimato legal; piernas sin torso que se paran ante una vidriera iluminada (y falta acaso lo más vital de la experiencia: las voces); la maestra que –sonríe, pese a carecer de rostro– detiene un tránsito invisible para que un grupo de niños transparentes cruce de las recovas a la plaza. Pero ningún soplo vital re-*anima* las cenizas pixeladas de este videojuego sin narrativa. La aparición del fantasma requiere poner en juego la subjetividad, donde, a la primera de cambio, *Yo puede volverse Otro*, y viceversa.



Arriba: *La fluidomanie*, (plancha 12),
Honoré Daumier, 1853
Abajo: *La fluidomanie*, (plancha 3),
Honoré Daumier, 1853
Pág. sig.: Auguste Vacquerie
asomado a la ventana,
Marine Terrace, ca. 1853. Foto:
Charles-Victor Hugo

Fluidomanía

Los apartamentos de monsieur y madame Hugo ocupan tres plantas en una esquina de la Place des Vosges, precisamente donde la recova dobla el brazo en un ángulo de noventa grados. Y una sólida puerta de madera, en arco de medio punto, abre paso a la entrada del museo. En la caja de la escalera que conduce a las salas de exhibición, hay una serie de elocuentes caricaturas de Honoré Daumier que ilustran el furor ultramundano que fascinó y horripiló a los contemporáneos de Hugo. En una de las láminas, donde se lee el epígrafe: “De qué se ocupan hoy los diferentes pueblos de la tierra”, el célebre dibujante representó un globo terráqueo con los contornos esquemáticos de África, América, Europa y Asia; sobre cada uno de esos continentes a la manera de alfombras, sentados a una diminuta mesa redonda, un par de personajes ataviados con los respectivos atributos regionales interrogan a sus muertos. Otra imagen, con el epígrafe: “Una experiencia demasiado exitosa”, muestra a unos burgueses que pierden la compostura en el salón familiar: su mesa parlante gira como un lavavajillas descontrolado, literalmente los centrifuga hasta derribarlos de sus sillas. La serie, bajo el título general de *Fluidomanía*, constituye una muestra paralela, que prepara al espectador, mediante el contrapunto humorístico, para lo que verá en los salones del primer piso: las fotografías de Victor Hugo y sus compañeros de exilio en Jersey, los collages de Charles Hugo, las



Y el viento que se alzaba aulló más fuerte,
hasta arrancar de la puerta los cerrojos,
por ella entró un fantasma espeluznante,
y se puso a dar patadas contra el suelo.

King Henri's Ballad, canción medieval
(balada n° 32 en la recopilación de Francis James Child,
The English and Scottish Popular Ballads)

Y pasados doce meses y un día,
el fantasma se levantó y habló:
¿por qué se sientan sobre mi lápida
y no me dejan dormir?

The Unquiet Grave, ca. 1400
(balada n° 78 en la recopilación de Child)

El fantasma puede verse como una sombra borrosa al fondo del escenario.

Shakespeare, *Hamlet*, 1603

Me tenté la cabeza y los pechos, por certificarme si era yo mismo el que allí estaba, o alguna fantasma vana y contrahecha; pero el tacto, el sentimiento, los discursos concertados que entre mí hacía, me certificaron que yo era allí entonces el que soy aquí ahora.

Miguel de Cervantes Saavedra,
Don Quijote, segunda parte, capítulo XXIII, 1615

SGANARELLE

¡Ah! Señor, es un espectro; lo reconozco por su andar.

DON JUAN

Espectro, fantasma o diablo, quiero ver lo que es.

(El Espectro cambia de aspecto y representa al Tiempo con su hoz en la mano).

SGANARELLE

¡Oh, cielos! ¿Ve usted, señor, ese cambio de aspecto?

DON JUAN

No, no, nada es capaz de imprimirme el terror, y quiero comprobar con mi espada si es un cuerpo o un espíritu.

(El Espectro echa a volar para cuando Don Juan intenta golpearlo).

SGANARELLE

¡Ah! Señor, ríndase a tantas pruebas, y entréguese pronto al arrepentimiento.

Molière, *Don Juan o el festín de piedra*, 1665



cesa hindú y de María Antonieta, ella pintó bellísimos paisajes de Marte revelados por sus trances. Más allá, las obras gráficas y pictóricas de los surrealistas –André Masson y Robert Desnos en particular– que, a la inversa, fueron artistas convertidos a la médiumidad. Con ellos, la figura del médium muta –acogiendo y extendiendo el concepto freudiano de inconsciente– hasta abandonar poco a poco sus connotaciones de ultratumba en favor de una dimensión surreal, fuente desconocida de creación en la que la escritura y la pintura automática abrevan.

Marine Terrace

Dos heridas terribles terminan por sentar a Hugo y familia a la mesa de los espíritus. La primera y más terrible, desde luego, es la muerte de Léopoldine, la segunda hija, que a los diecinueve años se ahoga, junto a su marido, Charles Vacquerie, al naufragar en el Sena, frente a Villequier, el 4 de septiembre de 1843. (Hugo estaba lejos, en los Pirineos, durante uno de los tantos encuentros con Juliette Drouet, su amante, lo que contribuyó a su mayor desasosiego y su sentimiento de culpabilidad.) La segunda herida –sólo un roce de advertencia de la guadaña– es el golpe de Estado de Luis Napoleón Bonaparte, en diciembre de 1851, que empuja al clan a un destierro que durará ocho años y cuyas estaciones sucesivas serán Bruselas y las islas Jersey y Guernsey, bajo dominio inglés, frente a las costas del Cotentin, a pocas millas náuticas de Francia.

Si durante una década, desde *Los burgraves*, poco tiempo antes de la muerte de Léopoldine, hasta 1853 (*Los castigos*), Hugo no publicó nada, hay que reconocerle al Segundo Imperio el mérito de haber repuesto en su mano la pluma inflamada que retrató al dictador (*Napoleón el pequeño*, inédito hasta 1877). Pero, entre 1853 y 1855, en la casa de Marine Terrace, Jersey, tiene lugar un período de una creatividad extrema y salvaje, con visos de intermitente trance colectivo para la caterva de negadores de la muerte nucleados en torno al escritor más célebre de Francia. El ánima errante del desterrado parece encontrar en ese retorno imposible una incorpórea liviandad: “¡Qué fuerza hay en esto: no ser nada! Ya no poseer nada, no cargar con nada, es la mejor condición de combate. [...] Uno ya no está obligado a ser académico y parlamentario; tiene la temible comodidad de lo verdadero” (escribe Jean-Marc Hovasse en el prefacio a *Histoire d'un crime*, el ensayo de Hugo sobre Napoleón III, escrito en Bruselas, en los primeros meses del exilio).

actas de las sesiones espiritistas, los dibujos y escritos automáticos realizados durante las sesiones, los manuscritos de poemas, los dibujos y tintas inspirados por aquellas voces. En otra sala, la elaborada superchería escenográfica de algunos médiums de la época, pioneros del arte ectoplasmático. Así como los textos, dibujos y pinturas de visionarios como Augustin Lesage, Gustave Le Goarant de Tromelin, Marjan Gruzewski o Hélène Smith. Reencarnación de una prin-

Arriba: *Marine Terrace*, Charles Hugo, 1853-1854
Abajo: *La boca de sombras*, Victor Hugo, ca. 1855
Pág. sig.: Transcripciones de las sesiones espiritistas en Marine Terrace

El banquete espiritista

Las actas de los cuatro “cuadernos de las mesas” ocupan las seiscientas páginas de un tomito inquietante, *Le Livre des Tables: Les séances de Jersey*. Allí se alternan, en el rol mediúmico principal y en el de amanuense, el propio Victor, Adèle Hugo –su esposa–, la hija Adèle, el hijo Charles, Auguste Vacquerie, el general Le Flo, Théophile Guérin, el barón Hennett de Kesler y Delphine de Gerardin, quien, en una visita a Marine Terrace durante los primeros días de septiembre del 53, inició a todo el clan en la doctrina de las Mesas giratorias importada de Estados Unidos, y que poco después sería sistematizada en Francia por el pedagogo Hippolyte Léon Denizard Rivail, alias Alan Kardec (*El libro de los espíritus*, 1857).

El hijo de Hugo es, en opinión de todos, el médium más dotado: “Cuando interrogamos la mesa en ausencia de Charles, tan solo golpea letras inconexas, que forman meras palabras. ¿Por qué? ¿Quién está entonces en la mesa? ¿Son ilusiones o espíritus burlones?”, escribe Victor Hugo en una de las actas. La unanimidad incluye a los espíritus invocados, y el hijo mayor es reconocido como agente de lo sobrenatural a partir de una noche de diciembre de 1853 en que la mesa lo designa oficialmente como “vidente”. Charles Hugo pregunta: “¿Quieres decirnos lo que entiendes por vidente?”, y la mesa responde: “Aquel que es el intermediario más fácil entre nosotros y ustedes, tú, cuya mano siento”.

La boca de sombra

¿Nosotros? A través de esas puertas circulares al mundo de los muertos, toda una legión propiamente extranjera y elocuente aparece durante los dos años de Jersey. Entre ellos, “l'Âme Soror”, a quien Vacquerie identifica, durante una de las primeras sesiones, como “la hija que Víctor Hugo ha perdido”, es decir, su propia cuñada. “Todos sentimos el alma de la muerta. Todo el mundo llora”, escribirá después. Léopoldine no reaparece nunca más, pero una vez alcanza para catalizar la convicción, la conversión de Hugo y los suyos al culto de las mesas. Entre el 11 de septiembre de 1853 y el 8 de octubre de 1855, se entregan casi cotidianamente a sesiones espiritistas durante las cuales dialogan no sólo con sus difuntos, sino también con espíritus ilustres como Aníbal, Dante, Caín, Shakespeare, Lutero, Safo, Alejandro el Grande, Leónidas, Molière, Jesús, Platón, Esquilo, Velázquez, Galileo, así como con una serie de formas más abstractas, entre ellas la Crítica, la Metempsicosis, el Drama, la Muerte, que dictará a la mesa este mensaje, muy procedente: “Todo gran espíritu realiza en su vida dos obras: su obra de viviente y su obra de fantasma”. Y hay una voz del más allá, venida desde la cara oscura del mundo, cuyos mensajes constituirán el más decisivo aporte de las mesas a la obra viviente del escritor: “la Boca de sombra”, que ha de dictarle su nuevo credo literario y cosmogónico, tal como se lee en el poema XXVI





del sexto libro de las *Contemplaciones* –escrito en Marine Terrace–, “Lo que dice la Boca de sombra”:

El hombre que piensa desciende al abismo universal.
 Yo erraba cerca del dolmen que domina Rozel Bay,
 donde el cabo se prolonga en istmo.
 Allí me esperaba el espectro; el ser calmo y sombrío
 me tomó por los cabellos en su dilatada mano,
 me llevó a lo alto del peñasco y dijo:

*

Sabe que todo conoce su ley, su propósito, su ruta;
 que desde el astro a la cresa la inmensidad se escucha;
 que todo tiene conciencia en la creación,
 y la oreja podría poseer su visión,
 pues las cosas y el ser pródigamente dialogan.
 Todo habla, el aire que pasa y el alción que boga,
 la brizna de hierba, la flor, el germen y cada elemento.
 ¿Acaso el universo no es así en tu pensamiento?

*

[...]

Bajo la advocación de su fantasma personal, Hugo compondrá los libros quinto y sexto de las *Contemplaciones*, así como numerosos versos de *El año terrible*. Además, todavía le quedan por escribir *Los miserables*, *Los trabajadores del mar*, *El hombre que ríe* y *Noventa y tres* –por nombrar solamente sus novelas. Si eso no es retornar de la muerte.



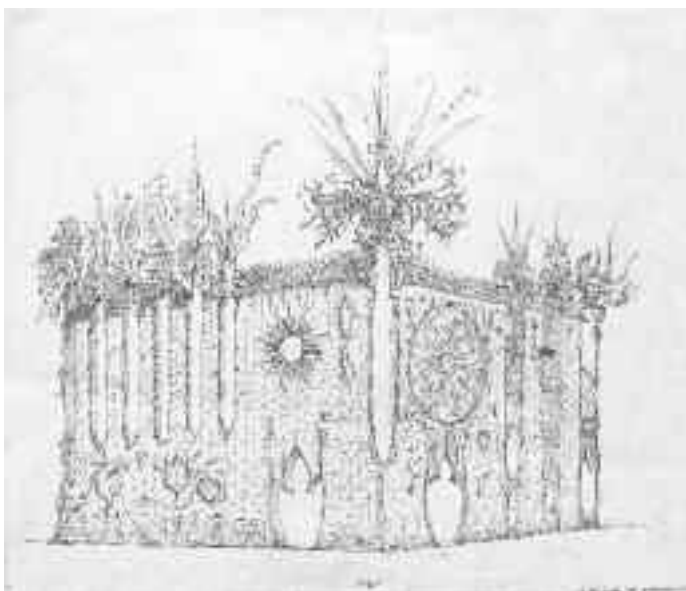
Máquinas de aparecer

Ya casi no somos conscientes del gran baile espectral que bailan a nuestro alrededor los dispositivos tecnológicos. Es sabido que esa vida que la fotografía parece devolver a nuestros muertos, para bien o para mal, acaso también la sustrae, como solían creer las comunidades no-occidentales ante los aparatos de robar ánimas del blanco. Ésa era también la opinión de Balzac, cuando los inicios de la fotografía hicieron de él un aborigen. El autor de la *Comedia humana* habría suscrito con alivio esta sentencia de Roland Barthes: “Imaginaríamente, la Fotografía [...] representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte: me convierto verdaderamente en un espectro”. Dice Marguerite Duras en *La vie matérielle*, refiriéndose al mismo extrañamiento pero esta vez en formato televisivo: “Y poco después murió Orson Welles, y pasó lo mismo. Se oía una voz muy clara que decía que esa voz que se oía, inaudible y lejana, era la de Orson Welles que acababa de morir”. Y desde la radio de algún vecino –mientras las palabras de Barthes y de Duras, muertos a su vez hace treinta y veinte años, transmigran desde sus libros al monitor de una computadora y de allí a cierta revista que habla de fantasmas– la voz lejana de Bob Marley canta en este momento las mismas canciones de siempre, el pobre Marley, las únicas que sabe cantar ya, impedido como está de ampliar el repertorio.

El cine basa su eficacia en la persistencia –en nuestras retinas– de un instante que ya no es, subsumido en el siguiente y animado, así, de una falsa continuidad y de un falso reconocimiento. Su dispositivo está situado fuera *de sí*, dentro *de mí*: los fantasmas en la pantalla se animan de una vida indiscernible de la subjetividad, que actualiza lo *ya visto* por el ojo de la cámara.

Las puertas que separan a los vivos de los muertos, en esa suerte de “casa tomada” en la que transcurre *Los otros* –película de Alejandro Amenábar con más de un punto en común con *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James– son más bien puertas vaivén: ¿de qué lado está el fantasma, de qué lado está el terror? Otro tanto vale para *Sexto sentido*, de M. Night Shyamalan. Casos de ilusión *in extremis* que deberían interesar a Clément Rosset: el fantasma que no se asume, al que los vivos espantan tanto como él intuye pero niega su propia condición

La Casa de Zoroastro en Júpiter, Victorien Sardou, 1857



Sin título, Hélène Smith, 1912



inexorable –un poco a la manera de un apólogo de Swedenborg incluido en la *Antología del cuento fantástico* de Borges, Bioy y Ocampo: “Un teólogo en la muerte”. En *Minority report*, de Spielberg, tres hermanos médiums yacen, semisumergidos, en un estado de letargo inducido, dentro de una suerte de baño amniótico hiperconectivo. *Enchufados* al departamento de Pre-crimen, tienen visiones –y las transmiten a las computadoras– del asesinato que va a cometerse: ven al asesino inminente y al muerto futuro, como un retorno del porvenir (y el atormentado capitán Anderson se droga para conversar con el holograma de su hijo muerto). El ingrediente de la culpabilidad –además de una concesión al mercado y a las necesidades de la trama– es un guiño al antiguo género. Se necesitan sentimientos intensos –remordimiento, venganza, pasión– para retener a los fantasmas en el umbral de este mundo. El mercado producirá toda una estela de réplicas atenuadas, como la serie *Lost*, entre otras islas de los muertos más o menos previsibles, más o menos complejas.

Bardo

Ni filosofía ni literatura, ni idealismo ni realismo, la aspiración de una hospitalidad absoluta: en estos y otros tantos temas, el pensamiento de Derrida –que en *Ghost Dance*, película de Ken MacMullen de 1983, accedió a hacer de sí mismo, es decir, de un fantasma– intentó romper la prisión cultural del binarismo. Binarismo que, desde luego, también se manifiesta en la frontera más infranqueable: la que separa a los vivos de los muertos. Y aunque mucha literatura ha logrado horadar el muro, abrir en él brechas profundas, como *Pedro Páramo*, acaso ninguna sea capaz de derribarlo con la limpia contundencia de los sueños de cualquier hijo de vecino. “Creo que fue la primera vez que lo visité cuando le oí decir algo así como que los sueños son la única manera que tienen los muertos de comunicarse con nosotros –escribe Edgardo Cozarinsky en *El rufián moldavo*–. Me parece oírlo: ‘¿Nunca le llamó la atención que en los sueños no veamos a los muertos en la tumba, ni en el ataúd en que los vimos por última vez, cuando los velaron? Están a nuestro lado, caminan, comen, discuten, se pelean con nosotros.’ En la tradición budista, sueño y muerte son espacios análogos. En el comentario al *Libro tibetano de los muertos*, explica Chögyam Trugpa: “*Bardo* significa ‘espacio intermedio, hiato’; no sólo es el interva-

lo de suspensión que sobreviene después de que morimos, sino también una suspensión en la situación vital. [...] Nacimiento y muerte sobrevienen a cada cual constantemente, en este momento mismo”. Así como la vida, en Calderón, puede ser percibida como sueño, la sucesión de vidas, para el budismo, es una serie de sueños separados por un espacio intermedio. Desde la perspectiva de la reencarnación, todos somos *revenants*, sueños de sueños, fantasmas de fantasmas. En la tradición judaica de la transmigración, el ser querido muerto “encarna” no en un nuevo cuerpo, sino en el del sobreviviente, que así resulta habitado, obsesivo, asediado –*hanté*– por su fantasma. “Yo soy el lugar de sus apariciones”, escribió Juan José Arreola. Y exclamaba Chateaubriand: “Fantasma, déjame vivir”.

La hospitalidad

–¿Dónde debe ir a buscarte mi espíritu cuando muera? ¿Al cielo? –pregunta el tío Boonmee, el agonista de *El hombre que podía recordar sus vidas pasadas*, película del tailandés Apichatpong Weerasethakul, cuyo asunto y concepción obedecen a una ley de hospitalidad tan amplia como pueda imaginarse. Pese a su silencio y morosidad, la pantalla se puebla de seres, de sonidos de insectos y de pájaros, de criaturas del mundo animal y de otros más sutiles. Pero es precisamente la inminencia de la muerte de Boonmee lo que parece convocar a los moradores del espacio intermedio. Seres llamados monos fantasmas (uno de ellos fue antes el hijo de Boonmee que, atraído por un llamado, se fue un día, sin que se sepa si ese llamado es la muerte). Fantasmas propiamente dichos como el de Huay, esposa de Boonmee, que –igual que los parientes vivos– ha venido a acompañarlo en su despedida.

Huay le contesta:

–“El cielo está sobrevalorado. No hay nada ahí.

–¿Entonces dónde estás?

–Los fantasmas no se apegan a los lugares, sino a las personas... a la vida.

–Pero, ¿y qué sucede si yo muero?”

¿Qué pasará cuando los vivos ya no estén para albergar el apego de los muertos?

De una belleza y una melancolía arrolladoras, la película recuerda al gran Tarkovski (¿y cómo no pensar *Solaris* como una película de fantasmas?), aunque su “paleta” es otra. Cabe sospechar que, dentro de su propia perspectiva cultural, Weerasethakul sólo se propuso filmar una película realista.

Los que fui

“Estoy habitado; hablo a los que fui y los que fui me hablan. A veces experimento una incomodidad, como si yo fuese extranjero. Actualmente forman toda una sociedad y acaba de sucederme que ya no me oigo a mí mismo”, se queja Henri Michaux en *Qui je fus*. El pasado persiste, subsumido en el presente: cada decisión tomada o desdeñada, lo que somos, lo que no hemos sido y no seremos, nos habita, nos gobierna, nos combate.

ilustración de George Cruikshank para *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*




En la tradición de los relatos de la pérdida de la sombra –como *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* de Adelbert von Chamisso–, aquel que pierde o vende su sombra pasa a ser él mismo una suerte de sombra o fantasma, como si hubiese entregado el alma. *Homme et ombre* / hombre y sombra son intercambiables.

Bajo ningún concepto es prudente entregar la propia sombra. Más vale acaso reconocerse en ella, reconciliarse, como Clarice Lispector en su “Encarnación involuntaria”: “Ya sé que sólo de aquí a unos días conseguiré recomenzar por fin integralmente mi propia vida. Que, quién sabe, tal vez nunca haya sido propia, salvo en el momento de nacer, y el resto hayan sido encarnaciones. Pero no: soy una persona. Y cuando el fantasma de mí misma me atrapa –entonces es un encuentro tal de alegría, una fiesta tal, que por así decirlo lloramos una en el hombro de la otra. Después enjugamos las lágrimas felices, mi fantasma se incorpora plenamente a mí, y salimos al mundo con una cierta altivez”.

A la puerta de Margret llegó un fantasma,
entre quejidos de dolor,
y sí, removi6 el cerrojo,
pero ella nada respondi6.
“¿Es ese mi padre Philip,
o acaso es mi hermano John?
¿O ser6 mi bien amado Willy,
que de Escocia regres6?”

Sweet William's Ghost, circa 1740
(balada n° 77 en la recopilaci6n de Child)



Bajo la quilla a nueve brazas de profundidad,
desde la tierra de la bruma y de la nieve,
aquel esp6ritu se deslizaba: y era El
el que a nuestra nave impulsaba.
Las velas a mediodía abandonaron su canci6n,
y el buque se detuvo all6 donde se hallaba.

Samuel Taylor Coleridge,
Rima del anciano marinero, 1798

No fue esa la opini6n de Uceda: sostuvo que los paganos hab6an estado tan obsesionados como los cristianos por los aparecidos, aunque desde luego por otras razones; y para demostrarlo, tom6 un ejemplar de las *Cartas* de Plinio, donde ley6 lo que sigue: [...].

Jan Potocki, *Manuscrito hallado en Zaragoza*, 1804