



Photo de la pensée.
 Tête obtenue par M^r Henni
 ayant une plaque entourée
 de papier noir, sur le front
 pendant qu'il jouait du piano.
 Or il avait en face de lui,
 sur le piano, un portrait de
 Béthoven.
 Serait ce ce portrait réfléchi
 par le cerveau sur la
 plaque à travers le papier
 noir.

Louis Darget
 Com^t Darget

Louis Darget. *Fotografía fluidica del pensamiento*, s.d.
 Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene,
 Freiburg im Breisgau

Alberto Ruiz de Samaniego

SER Y NO SER, ESA ES LA CUESTIÓN

Donde la pregunta metafísica por el fantasma, por nuestros fantasmas, hace remontar el discurso hasta la antigua disputa de los universales para corroborar que los espectros, ya sean entendidos como seres reales o como imágenes especulares, se corresponden perfectamente a los entornos modernos de la reproductibilidad tecnológica: en ellos crecen y devienen familiares y siniestros.



Inmortales, mortales, mortales, inmortales; unos viviendo la muerte de los otros; los otros muriendo la vida de unos.

Heráclito

Así pues, como también sostuvo Heráclito (22 B 96), “los cadáveres deberían ser arrojados al estiércol”. En la medida en que nacer o morir, crecer, corromperse o destruirse no son, nos dice Emanuele Severino (*Esencia del nihilismo*), más que los diferentes modos en que se presenta y desaparece el Ser, que por definición es lo que siempre es, por lo tanto: lo eterno – y su devenir entonces imposible–. Para comprender lo que sea un fantasma es necesario reafirmar esta radical *necesidad (ananké)* del Ser, y su absoluta diferencia “innegociable” con el no-ser, o la nada. Tales modos no son, en definitiva, más que estados, tránsitos, aspectos (¿máscaras, entonces?) asumidos por ese Ser imperecedero que se complace sin embargo en el juego del *aparecer-desaparecer*. De hecho, esta persistencia de lo creado es lo que manifiesta con alucinada precisión la omnipresente fatalidad de la tragedia antigua (griega, incluso shakesperiana), pues se trata precisamente de educar la conciencia en la fatalidad del Ser, siempre irreductible. Fantasmas, espectros, no-muertos, apariciones del trasmundo: no son el vestigio de vanas supersticiones de tiempos remotos, son las llamadas de atención de algo que se niega a desaparecer allí donde la noche de la humanidad sólo desearía la nada. De manera que lo opuesto a la existencia no es la no existencia, sino la insistencia: lo que habíamos considerado que había dejado de existir continúa en la dimensión espectral insistiendo obscenamente, tendiendo, pues, con desmesura a la existencia. El exceso fantasmal: lo indestructible.

Por eso, tal vez siempre hemos querido que la persona amada tenga una existencia de fantasma. En este sentido, Hamlet se convierte en el gran guardián... del

Ser, precisamente. Mantenedor único de la memoria del padre muerto. Si es verdad, como sostiene Deleuze (*Repetición y diferencia*), que los muertos vuelven cuando han sido enterrados con demasiada prontitud y profundidad –sin que por tanto se les hayan presentado los debidos respetos, lo que viene a impedir la higiénica constitución en la comunidad de la elaboración de un recuerdo que ocupe el lugar de la ausencia–,¹ resulta congruente que la aparición ante Hamlet de la figura paterna se haga más imperiosa precisamente en los momentos de ambigüedad resolutive y, podríamos decir, mnémica, del hijo. Será, pues, el muerto quien, ante la disyuntiva filial del *Ser o no Ser*, deba mostrarse en todo su esplendor fantasmático para exigir su restauración, para inclinar la balanza en favor del Ser, es decir, lo que él mismo, como espíritu, ya únicamente constituye. Sucede, entonces, que la apariencia de lo real siempre se nos presenta con fisuras, con alteraciones y dudas, como si la realidad misma no estuviese suficientemente fundamentada, como si en ella siempre se instaurase una brecha problemática que el fantasma justamente viniese a ocupar, pero que, precisamente a causa de su carácter excesivo somos incapaces de integrar y por lo tanto nos vemos obligados a experimentar como una aparición de pesadilla. El fantasma sería, así, lo que en definitiva es más real que la realidad misma, o, diríamos con Lacan, lo Real mismo insostenible, una posición ciertamente inhabitable con la que la realidad del espacio público no puede transigir.

De hecho, por ambigua mediación de la imagen, por el recurso verdaderamente siniestro del doble o el reaparecido, el cuerpo ausentado del mundo puede *aparecer* en una plenitud quizás nunca vista.² De este modo, si él es el camino que conduce al reverso del mundo, lo será porque esta realidad se muestra en la figura por excelencia. Poderosa presencia del “revenant” baudeleriano que reina sobre la juventud de su amada por la autoridad que concede el terror, tornando a su alcoba con las sombras de cada noche. La presencia, la inmovilidad cadavérica, estatuaría, del doble, del *aparecido* en nuestra soledad y noche, no sólo no se pueden evitar, sino que su hálito frío se apodera de todo espacio y seguridad –reino por el terror plenipo-

1. He ahí ya el destino funesto de Elpenor, el miembro más joven de la tripulación de Odiseo, el insepulto, el no llorado, símbolo de la mala muerte, aquélla que lo condena a vagar por el Hades y a reclamar el primero entre los muertos de Ulises un ceremonial, un leve recuerdo que restituya su fama en el futuro. Complejo de Elpenor, figura de la anamnesis que servirá como invocación de todo proceso poético, como evidencia, por ejemplo, el gesto inaugural de los *Cantos* de Pound.

2. Es claro cómo el doble es el que instaura la semejanza, cómo el fantasma es el que decreta la imagen y el sentido que habremos de tener de las cosas, en su realidad esencial fuera del tiempo, y de nosotros mismos que jamás asistiremos a la solución de nuestro propio encuentro en vida. Cfr. ROSSET, Clément: *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión* (trad. de Enrique Lynch), Barcelona: Tusquets, 1993, p. 82 y ss. Y, también, el análisis que de la repetición realiza Lévi-Strauss en *Lo crudo y lo cocido*, como efecto indicador del sentido, como “significante del significado”.

tenciario–,³ y así, una casa se convierte en la casa del espíritu, todo un bosque en el bosque de las ánimas... Porque un fantasma, como bien dice Bataille, “responde como señor y no como esclavo (...); existe *libremente* y no refleja otra cosa más que la naturaleza humana desencadenada.”⁴ Si seguimos a Clément Rosset, el doble siempre se entiende de manera intuitiva como algo que tiene mayor realidad que el sujeto en sí mismo, de ahí que lo que le angustie sea precisamente la anunciación o la proximidad de su propia inexistencia, la constatación de su no realidad. Por ello, a la vez, se hace problemáticamente evidente el efecto de diferencia incorregible que el doble o el fantasma introduce en lo real. Un original doblado, multiplicado, deja automáticamente de serlo; transformado como materia prima, adquiere sentido, paradójicamente –o no tanto–, en su disolución como único. Lo que, por cierto, viene a refrendar la conocida asociación freudiana entre la lógica de la repetición y la pulsión de muerte.⁵ Acaso tan sólo entrevista en extraños destellos de imposible objetivación (como gélidas premoniciones, como la alucinada visión del entierro de uno mismo: la perfecta semejanza convirtiéndose en la absoluta diferencia. Podría suceder, ya lo avisó Blanchot, que la extrañeza cadavérica fuera también la de la imagen).⁶

Una inminencia que evoca la voluntad inagotable de insistir que tiene lo real establece, entonces, el desorden; abre un espacio y un periodo de vértigo y discontinuidad

3. Baste citar la primera visión espectral que experimenta la narradora de *La vuelta de tuerca*, de Henry James: “y la figura que contemplaba –unos cuantos segundos bastaron para convencerme de ello– no era nadie a quien yo conociera. No la había visto en la casa de Harley Street, ni en ninguna otra parte. Es más: el sitio se convirtió en un instante, y de la manera más extraña del mundo, en un páramo. Vuelvo a sentir, al hacer esta declaración aquí, con una liberación de la que siempre he carecido desde entonces, las mismas sensaciones que tuve en aquel momento. Fue como si, en el instante en que yo lo descubrí, todo el resto del escenario fuera herido de muerte. Puedo oír de nuevo, mientras escribo, el profundo silencio que devoró todos los sonidos del atardecer. Las corneas dejaron de graznar en el cielo dorado y la hora amistosa perdió toda su voz. Pero no se produjo ningún otro cambio visible en la naturaleza, a menos que, en efecto, fuera un cambio lo que vi con una nitidez y precisión extrañas. El cielo no perdió su color de oro, ni el aire su transparencia, y el hombre que me miraba por encima de las almenas era tan definido como un cuadro en un marco.” (Editorial Salvat, trad. de Sergio Pitoll, pp. 35–36).

4. BATAILLE, G.: *El ojo pineal (precedido de El año solar)* (trad. de Manuel Arranz), Valencia: Pre-textos, 1997, p. 102.

5. Cfr. DERRIDA, Jacques: *Mal de archivo* (trad. de F. Vidarte), Madrid: Trotta, 1997, pp. 19–20.

6. Así ocurre, por ejemplo, en algún autorretrato: en el del fotógrafo Hippolyte Bayard, bajo la figura de un ahogado (1840), el de Duane Michals de 1968: *Selfportrait as if I were dead*; o en la conocida secuencia del *Vampyr* de Dreyer, donde el protagonista se observa dentro de su propio ataúd en una clara tensión autorreflexiva que apunta al propio mecanismo cinematográfico. Lo mismo sucederá en *Fresas salvajes*, de Ingmar Bergman (1963). La película se abre con el sueño inicial de su propio entierro por parte del protagonista. Es un sueño que el director sueco cuenta con frecuencia como relato que lo persigue: ver un ataúd que cae en la calle desde un carruaje sin conductor y percibir cómo se abre por el golpe. Descubrir, en fin, el propio cadáver al acercarse a ver quién ocupa el interior de la caja. Debería relacionarse esta disposición autorreflexiva y tanática con la virtualidad de la imagen cinematográfica para Bergman, algo muy presente en toda su obra (piénsese en *Persona*, o en *La hora del lobo*).

que culmina comúnmente en el miedo y el malestar, ese umbral de la angustia. Pues la angustia significa a la vez la presencia de una ausencia y la ausencia presente, la existencia inexistente y la inexistencia de la existencia. En fin: la presencia invisible de aquello que no está allí. La angustia es, ciertamente, un estado de ánimo esencial, en ella tocamos a la manera de Schelling el *resto* incomprendible de la realidad. Pero ese resto oscuro que la razón no puede disolver recibe también en Schelling la denominación de *fundamento* de la existencia, en un doble sentido: como origen y como sustancia. Ese resto – del que el espectro es una encarnación– es lo cantable.⁷ Como diría Hamlet, sólo porque la angustia linda con eso inhóspito que *se resiste y que nos constituye*, ha de ser también capaz de trazar un principio de renovación de la existencia, de cada singularidad o historia. Por eso puede Heidegger afirmar que la reflexión filosófica, efecto de la angustia, es lo contrario de toda tranquilización y todo aseguramiento. Allí se genera el torbellino en el que el hombre es arrastrado para comprender él solo y sin fantasías el *ser-ahí*.

Aparece, pues, el espectro y una extraña potencia de alejamiento y petrificación (*rigor mortis*, presente eterno de la imagen) invade el mundo de los mortales degradándolo paulatinamente a la aciaga condición de un sibilino simulacro dependiente del más allá.⁸ El mundo, en fin, se *des-mundaniza*, y se torna, en su destierro, súbitamente inhabitable.⁹ La errancia, la esencia eminentemente errabunda de los espíritus nos persigue y angustia con su intempestiva presencia todopoderosa, siempre a destiempo y contra toda voluntad, detrás de cualquier noche, de cualquier puerta o rostro, de cualquier signo... Las seguridades y los caminos del mundo se bifurcan, multiplican o estallan en miles de reflejos, luces como murmullos, movimientos y metamorfosis impredecibles, instantáneas y amenazadoras en su íntima

7. Celan: “Resto cantable– el perfil / de aquel que a través / de la escritura de hoz abrió brecha, silente, / a solas, en el sitio de la nieve.” (“Resto cantable”, en *Obras Completas* (trad. de J. L. Reina Palazón), Madrid: Trotta, 1999. p. 215.).

8. A este respecto conviene recordar cómo los *simulacra* propiamente dichos eran las estatuas divinas de la Antigüedad clásica. Objetos totémicos de valor simbólico, potencias silenciosas que daban forma y firmeza a la comunidad, conformaciones de una Ley extranjera pero familiar –*unheimlich*– de antes de nuestro tiempo; huellas, en fin, del Origen o fuerzas, infernales o divinas, que probaban y regían, como la esfinge de Tebas, como la estatua que construye Nabuconodosor –*Libro de Daniel, III*–, el destino de un pueblo o las irradiaciones del deseo subconsciente, tal la figura del Comendador. Así, Borges cuenta en la *Historia de la Eternidad* cómo Swedenborg había percibido en un confin del orbe espiritual una estatua alucinatoria por la que se proyectan en la imaginación devorados todos aquellos “que deliberan insensata y estérilmente sobre la condición del Señor antes de hacer el mundo”. Y Dante, *Inferno, Canto XIII*, nos avisa del peligro de ignorar la autoridad del simulacro: la ciudad de Florencia, antes de tener al Bautista por patrón, había estado bajo la advocación de Marte. Esta divinidad hubiese por ello acabado por destruir la ciudad si no fuese por una estatua medio deshecha del dios que estaba a la vista en el puente del Arno.

9. Esto es lo que, por ejemplo, exploró la pintura metafísica de Chirico: la fantasmal representación del mundo cuando ya no quedaba un mundo que diese sentido a la representación.

lejanía, venida precisamente de otro mundo. Habría por ello que relacionar la misma figura *pensante* de Hamlet con la iconografía de los penitentes. Ambos expresan una idéntica actitud reflexiva proyectada desde el límite –difuso y traumático– entre la materia y lo que se sitúa más allá de ella, propiamente: la metafísica.¹⁰

Conviene, entonces, llegados a este punto, una curiosa definición foucaultiana de la metafísica: “Discurso acerca de la materialidad de los incorporeales, –de los fantasmas, de los ídolos y de los simulacros” = Fantasmofísica” (*Teatrum philosophicum*). Podría, asimismo, relacionarse con la que del teatro ofreció Novalis: “El teatro es la reflexión activa del hombre sobre sí mismo. Sobre la locura –la suerte– el accidente –el mapa del mundo.” Los actores, ya lo decía Corneille, son unos seres singulares y privilegiados, en cierto sentido incluso peligrosos, porque frecuentan monstruos y fantasmas. El actor: ser desplazado de sí consigo. Encarnación de una distancia, de una extrañeza que irradia desde la más íntima cercanía. Pero es que también la realidad es, ella misma, claro, como un actor. Siempre alejada de sí por el lenguaje: simulada, ficcionalizada, espectralizada. Fantasmofísica. El teatro –esto lo saben muy bien Hamlet, escenógrafo aficionado, y Bruce Nauman– es el juego que muestra precisamente las relaciones con el espacio que instaura la palabra. En él el lenguaje se espacializa en el mundo abriendo sobre él un vacío, un movimiento que designa una ausencia, tal como actúa un fantasma. Eso es el espectro antes que nada, casi una voz, menos que eso, casi un espacio –y menos que eso: la marca de una desaparición–; un murmullo de extraña territorialidad –venida de entre los muertos, nada menos– que ha de desplegar irreparablemente toda una serie de relaciones al tiempo corporales e incorporeales, y, a su vez, un fascinante dispositivo espacial complejo de lejanía, extrañamiento, salida y retorno *a y de* lo más íntimo que no puede acabar más que generando todo tipo de pulsiones, relaciones dramáticas –en todo los sentidos del término–, topologías inestables y, singularmente, variopintas y poderosas alucinaciones.

El poder de la voz. Es el del espectro. Poder performativo, de control y de turbación, narrativo pero también proyectivo, analítico o afectivo, nostálgico o rememorante, mítico incluso, sexual innegablemente. Poder ubicuo, sinuoso e ignoto en esa su naturaleza fronteriza y transversal entre el campo auditivo y el visivo, entre el tiempo presente y una temporalidad ignota, incluso atávica, en todo caso desaparecida y ahora retornada en la violencia de ese tiempo mixto que es la espectralidad. Si el fantasma es lo real por excelencia, su tiempo es el del mundo originario (como lo fantástico mismo), y su expresión, por tanto, la del eterno retorno. En ese cruel vaivén

10. Cfr. AA.VV.: *Speculum humanae vitae. Imagen de la muerte en los inicios de la Europa Moderna*, Museo de Bellas Artes de La Coruña, 1997. p. 113.

entre la plenitud y la ausencia circula la destilación bífida del sonido y la aureola fantasmal. Su intransigente autoridad está supeditada, asimismo, al poder sagrado de la voz y el lenguaje, de ahí el carácter de indudable pulsión freudiana que la voz de su fantasma, que el fantasma mismo posee, aun en su más radical mutismo. Tienen –voz y espectro– una fuerza singular, fuerza que es esencialmente física u orgánica y es, al tiempo, una sugestión, una excitación – hálito o temblor del espectro–; que opera además de forma incuestionable, o mejor: inevitable, en un territorio específico, y afecta a los que en él están inmersos y han de compartirlo (como hace explícito Bruce Nauman, singularmente). ¿Diríamos que se mueve el fantasma, o está su voz imperativa, o suplicante, o simplemente admonitoria y soberana, en una dimensión comunicativa? No está nada claro. De ser así, estará teñida irremediablemente de un poder de sugestión y de impulsión que transita por determinaciones tanto conscientes como inconscientes, lo que le hace alcanzar ámbitos de expresividad y de precisión acústica y visual hasta entonces insospechados, a la vez que delimitar relaciones de poder o captación, de vigilancia y autoridad para las cuales el fenómeno mismo de la capacidad de aparición, transmisión, repetición y registro ha de tener sin duda una importancia esencial. Hiperestesia, pues, del espectro. Lo que es evidente, en fin, en el caso de los fantasmas, es que no sólo nos permiten descubrir encadenamientos sensoriomotores que nos hacen explorar nuevos territorios acústicos, visuales y topológicos, sino que más bien con ellos –o tras ellos– se trataría de horadar las determinaciones ordinarias, desbloquear y desocultar relaciones tópicas (de nuevo en todos los sentidos del término) en las cuales operan siempre los poderes y las polillas de lo cotidiano, o de lo normativo, o de lo normalizado. La operación espectral consiste, por tanto, en una interrupción del sentido, para que una nueva redimensión de éste pueda tener lugar. Un efecto de suspensión –de suspense– que posibilita no sólo la borradura de toda realidad presente e incluso futura, sino también la neutralización de todo aquello que la lleva a ser así. Hasta el punto de que, a menudo, sucede que conviene dejarse conducir –al modo por ejemplo de Henri Michaux– por el propio movimiento alucinatorio o el transporte desorientador que la voz o los espectros pueden hacer surgir, proponiendo nuevas estructuras de reordenación psíquica y espacial, nuevas rostridades incluso, en función, precisamente, de una territorialidad que ahora ellos dirigen y que, de forma significativa, ya no comparte las categorías analíticas de Euclides, ni los presupuestos de los príncipes reinantes. He ahí el espacio espectral. Se sitúa, (sobre) naturalmente, muy próximo a la idea de lo inhóspito, o incluso de un espacio negativo, en la medida en que su vivencia pasa a estar totalmente condicionada por un elemento que, sin ser –como apuntamos– plenamente visible o audible, sin embargo moldea los cuerpos de una forma radicalmente física y emocional.

Pero su paradigma contemporáneo, su campo de operaciones, más que el teatro, como piensa Foucault, tal vez sea el cine: reino puro de los incorpóreos. Al cabo, lo propio del cine es el uso de categorías como la aparición y la desaparición, tal como por ejemplo evidencia el uso del fundido encadenado. A El Lissitzky, es sabido, el cine le fascina por lo mismo que los reflejos mundanos sobre el vidrio encantaban a Mallarmé, por su indecible *inmaterialidad-material*.¹¹ Pocos saben que la compañía *Warner* comienza su exhibición de películas utilizando sillas prestadas de una funeraria vecina. Afinidades electivas: en medio del fragor de la Revolución francesa, triunfan, por un lado, el método de animación de imágenes del belga Robertson, llamado por él mismo *Fantasmagorías*, que consistía en poner en movimiento muertos ilustres a través de una linterna conjugada con la sempiterna carretilla revolucionaria y, por otro, el *physionotrace* que, recortando la silueta de los modelos, sirve para inmortalizar perfiles,¹² acaso, como Lorca sabía, el encuadre mortuorio por antonomasia. No nos extrañe lo que comenta Robert Bresson:¹³ que sus films nacen una primera vez en la cabeza, pero mueren sobre el papel: luego todo es resucitado por las personas y objetos reales que emplea, que son muertos sobre película pero que, dispuestos en un cierto orden y proyectados sobre una pantalla, se reaniman como flores en el agua.¹⁴ O, como le sugirió un niño –precisamente un niño– a Max Jacob: “El cine se hace con los muertos. Se les coge, se les hace caminar y eso es el cine”.

De modo que olvidar la posibilidad de existencia de la nada o el no-ser o recordar que el Ser nunca puede dejar de ser se erigen en los únicos y el mismo método para evitar las impertinencias, las acechanzas que los muertos ejercen sobre los vivos, para eludir los remordimientos, la dependencia que el mundo de los que existen tiene para con los fantasmas. Ocurre, sin embargo, que la conciencia histórica del hombre, constituida gracias al devenir, lo que no puede justamente asumir es la eternidad del ser, su inmutabilidad meramente especuladora (espejeante) y juguetona. Quedaría con ello invalidada: si la muerte no es el fin, y nacer tampoco es un comienzo, la conciencia, la historia y las acciones del mundo perderían todo asidero. Así, el intento tecnológico de superación de la muerte no es otra cosa que la interesada pretensión de

11. AA.VV.: *El Lissitzky*, Harvard, 1987, p.31. La mirada filtrada a través del vidrio es uno de los motivos más frecuentes en el relato de terror (cfr. LEUTRAR Jean-Louis: *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine* (trad. de María José Ferris Carrillo y Pau Rovira Pérez), Valencia: Ediciones de la Mirada, 1997. pp. 97 y ss.)

12. Cfr. DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona: Paidós, 1995. pp. 224-225.

13. BRESSON, Robert: *Notas sobre o cinematógrafo* (trad. de Pepe Coira), Santiago de Compostela: Edicións Positivas, 1993. p. 20.

14. Deberíamos interpretar la propuesta cinematográfica de Bresson tal como interpretamos la catarsis: como una descarga, una descarga psíquica o de material psíquico que el discurso trágico trata de dominar. Dominio, pues, de la violencia por las leyes, por el conocimiento, al modo incluso spinoziano: las pasiones más violentas por el conocimiento de estos movimientos del alma. El *tragos* permite así pasar del acto violento a la acción jurídica resuelta por un derecho.

ocultar, de evitar por antelación, ese momento desagradable de aparición de lo mortuorio que nos signa la irrupción del cuerpo espectral en un proceso de descomposición, pero no de desaparición *tout court*.¹⁵

Entonces, hay que matar la muerte. Morir es acabar con morir. El acontecimiento supremo que supone morir es aquel que concentra el punto en que la muerte se vuelve contra la muerte, en el que el morir es la destitución de la muerte. Cuando muero, *me* muero pero la muerte *muere*, único y dudoso confortamiento para quien no se consuela jamás de morir.¹⁶ El problema desde nuestro punto de vista humano es, como muy bien vio Kafka (“El cazador Gracchus”, gran relato de fantasmas), el hecho mismo de *no poder morir*, porque la ley del Ser es la puesta en circulación permanente de su re-aparecer o, digamos, el juego con lo desconocido que nunca se conforma en una identidad definitiva, juego que a la vez es imposible parar, transgredir, como no se puede escapar a él. Porque el Ser, quizás, no tenga otro objetivo o sentido que su desplazamiento, su despliegue, la dispersión, su re-descomposición. Visto así, entonces aparece claro que la idea de Dios responde a una íntima necesidad humana: concebir un descanso, una parada, un “punto muerto” en ese movimiento vertiginoso que nos guía... Morir, por fin, dormir: Dios mismo.

Muerto Él, ya no circulan más que fantasmas; y el mundo, es cierto, ha quedado entonces en manos de los espectros.

De futuros espectros nosotros somos la triste opacidad”
Mallarmé

– ¿Qué haces?
– Me espero

15. La negación social contemporánea de la muerte, su eterno desmentido a través de la patética decoración o cosmética del cadáver que se quiere congelar en su estado de ser-en-el-mundo, no hacen más que confirmar que la conciencia sabe que la muerte no es ningún fin, o la nada (lo que para la dialéctica de la conciencia sería la gran posibilidad: lo negativo usufructuando el proceso del trabajo de síntesis o, como mantuvo Hegel, la muerte como la vida del espíritu). Más bien parece lo contrario: la muerte es la entrada indeseada en el proceso carnavalesco de la transformación que acontece *después de haber muerto*, esa mascarada: descomposición y huida.

16. Así, en gallego, el acontecimiento mortuorio se bifurca en dos apreciaciones ciertamente sustanciales (y que sin duda harían las delicias de Rilke): por un lado la *morte morrida* (muerte natural, la que uno mismo engendra a la vez que culmina), por otro, la *morte matada* (la muerte accidental, la que viene de fuera, aquella que no nos permite disponer a nosotros mismos de nuestro momento de muerte para esculpir la forma definitiva, *difunta*, de nuestro organismo). Dialéctica equiparable a la que la ciencia establece entre la *necrosis*, que es la muerte celular violenta, traumática o accidental, no prevista, y la *apoptosis*: muerte preparada y organizada, la muerte que sigue las instrucciones del propio genoma. Si ésta hace *figura*, consolida los restos en una forma que evita la diseminación, aquélla, sin embargo, es explosiva y caótica, vierte al exterior su contenido provocando la inflamación, la afluencia de los linfocitos, la suciedad del contagio.

Hablemos del horror del espejo: la *heautoscopia negativa*, o desaparición de la imagen especular. No se trata únicamente de que en el día a día ante el espejo contemplemos el trabajo de la transitoriedad, la impermanencia y la muerte, sino de un acontecimiento de orden afectivo ciertamente dramático y desconcertante. Si el espejo, como la fotografía, la escritura y el dibujo, permanece siempre como tributo de otras presencias, ante el espejo puro –ese vacío demasiado inmenso de nuestra representación–, surge sin duda la más radical *presencia otra*. Heautoscopia negativa. Nace de una experiencia sensorial que acaso caracterice en buena medida nuestra Modernidad, en lo que tiene de categoría íntima y, al tiempo, profundamente turbadora. Sería como abrir los ojos sabiendo que nuestro yo se siente en el cuerpo como alguien a quien han enterrado vivo. Soy una lámina, algo adhesivo pegado al centro de un vacío penetrante. El mundo y el tiempo podrían pasar –como de hecho tan a menudo hacen– por sobre el cuerpo terso sin ser notados, en una circulación a ráfagas, a velocidad de vértigo y, sin embargo, absolutamente pegajosa. Una inmensa opresión que nos dilata en modos de existencia pesados y heterogéneos hasta desembocar en nuestra total ausencia. Tal vez incluso configure la constatación del lugar central que el instinto de muerte detenta en el juego de nuestras vidas. Saberse, en fin, condenado a la rendición final, cuando él, por su vacío y definitivamente, se haya hecho dueño de nosotros, y entonces, cuando nos haya vencido, vendrá la muerte, y tendrá sus ojos...: *Autorretrato en el espejo*, de Léon Spilliaert (1908), Helen Schjerfbeck, *Autorretrato* (1945), autorretratos finales de Artaud.

Singularmente esta es la experiencia en que se ve envuelto ese protomártir de la era moderna que es el *Lenz* de Georg Büchner, y el mismo Büchner que, atormentado, se percibe como su doble o su reflejo. En 1834 escribe a su amada, Minna Jaeglé: “El primer momento claro desde hace ocho días. Incesante dolor de cabeza y fiebre, por la noche apenas algunas horas de precaria tranquilidad. Antes de las dos no puedo ir a la cama, y luego un constante despertar desasosegado y un mar de ideas en las que pierdo el sentido...El sentimiento de estar muerto estaba siempre sobre mí... Siento temor de mi voz –y de mi espejo... Mis fuerzas espirituales están completamente destrozadas...Un sordo incubar se ha apoderado de mí. Todo se consume en mí; si tuviera un camino para mi interior, pero no tengo grito para el dolor ni exclamación para la alegría ni armonía para la dicha”.

Como si a fuerza de mirar se desgastasen los ojos y las fuerzas contra la superficie lacerante de los objetos. Y de ello no surgiese más que torpor, opacidad, temor al espejo: al gélido arrastre de su profundidad, de su vacío. La hondura del espejo abre con precisión insana esos instantes de ausencia en que la autonomía, la propia individualidad de cada uno son puestos en entredicho. Pues cuando el espejo nada re-

fleja, genera una serie infinita de vaciamiento, se convierte en máquina siniestra de duplicación de la nada. Podría pensarse, en este punto, en la tremenda ironía trágica del *Metrocubo d'infinito* de Pistoletto: en la exacta multiplicación de reflejos que imaginamos para su interior existe efectivamente un infinito contenido. Un infinito en potencia, de infinita potencia absuelta sin embargo de todo contacto humano, mundano incluso, y es en ello donde reside su enorme fuerza, su irresistible atracción demoníaca. A través de él, el espacio se expande, a costa de la materia pulverizada. El poder oscuro de la claridad especular como potencia de abolición de la convenida realidad se volverá, con Mallarmé, el cumplimiento mismo de toda su poética fantasmática. Baste recordar, en este momento, los conocidos versos de *Hérodíade* (Escena, II): “¡Oh espejo! / Agua enfriada de hastío en tu marco helado, / cuántas veces durante horas en desolados / ensueños y buscando mis recuerdos – igual / que hojas bajo tu luna de agujero profundo – / me aparecí en ti cual una sombra lejana, / mas, ¡horror! ¡por las noches en tu severa fuente / yo vi la desnudez de mi sueño disperso!”¹⁷ Extrema crueldad la del espejo. Incluso para los más fuertes. Así, Zarathustra se despreocupa de su sombra, puede huir y escapar de ella. Pero no ocurre lo mismo cuando se mira en el espejo. Da un grito, su corazón se ha alterado. No es él mismo a quien ha visto, sino el rostro gesticulante del demonio...

Heautoscopia negativa. “Hace unos días –comenta Cioran–, me disponía a salir, cuando, para arreglarme el pañuelo, me miré en el espejo. De repente, un indecible horror: ¿quién es este hombre? Imposible reconocerme. Por mucho que identificara mi abrigo, mi pañuelo, mi sombrero, no sabía, sin embargo, quién era; porque yo no era yo. Duró unos treinta segundos. Cuando logré recuperarme, el terror no cesó al instante, sino que se degradó insensiblemente. Conservar la razón es un privilegio del que podemos vernos privados.”¹⁸ ¿De qué futuros espectros somos la triste opacidad?

Tal vez nadie estuvo más cerca de saberlo que el pobre Maupassant. El enfrentamiento del protagonista y narrador de *El Horlà* con el espejo vacío de su propia imagen desencadenará el más alto grado de horror y de locura, el incendio del hogar protector y materno y, tal vez, el suicidio mismo como único medio para liberarse de un enemigo invisible que su propio cuerpo parece haber ido incubando. He aquí, de nuevo, la angustia fundamental, y todo su periplo:

17. Cito por la versión de Ricardo Silva-Santisteban, Stéphane Mallarmé: *Obra poética I*, Madrid: Hiperión, 1980, p. 81.

18. CIORAN, E.: *Cuadernos. 1957- 1972* (trad. de Carlos Manzano), Barcelona: Tusquets, 2000, p. 19. (Las cursivas pertenecen al original).

Yo había encendido mis dos lámparas y las ocho bujías de la chimenea como si hubiese podido descubrirlo en esta claridad.

Frente a mí, mi lecho, un viejo camastro de roble con columnas; a la derecha, la chimenea; a la izquierda, la puerta cerrada cuidadosamente después de haberla dejado largo tiempo abierta, con el fin de atraerlo; detrás de mí, un enorme armario con espejo ante el que cada día me afeitaba, me vestía y donde yo tenía la costumbre de mirarme, de pies a cabeza, cada vez que pasaba delante de él.

Así pues, yo simulaba escribir, para engañarlo, pues también él me espiaba; y de pronto sentí, estuve seguro de que él leía por encima de mi hombro, que estaba allí, rozándome la oreja.

Me levanté con las manos tendidas, volviéndome con tal rapidez que estuve a punto de caer. ¿Y luego? Podía verse como a pleno día, ¡y no me vi en el espejo!... ¡Estaba vacío, claro, profundo, lleno de luz! Mi imagen no estaba allí... ¡y yo me hallaba enfrente! Veía yo el gran cristal límpido, de arriba abajo. Y yo miraba aquello con ojos enloquecidos, ya no me atrevía a avanzar, ya no me atrevía a hacer un movimiento, sintiendo bien, empero, que él estaba allí, pero que volvería a escaparse, él, cuyo cuerpo imperceptible había devorado mi reflejo.

El *Horlá*, esa cosa sin nombre y sin visibilidad (su misma denominación proviene de la imposibilidad de situarlo: *hors* –afuera– ...là –allá–; ello está a la vez presente y ausente, dentro y fuera), conduce la tradicional escena del espejo a una situación de trastorno difícilmente soportable: es el triunfo de la no-identidad, si acaso el cuerpo sin órganos deleuziano, el organismo raptado y colonizado por el vacío más poderoso. De hecho, su presencia no se puede negar, por mucho que los sentidos no lo puedan percibir. Entonces todas las nociones de interior y exterior, de lleno o de vacío pierden pie; el hogar paterno que cobijaba el cuerpo del narrador y que lo enlazaba con un pasado y un paisaje deja de formar un mundo, para volverse casa herméticamente cerrada, poblada tan sólo por una nada ubicua. Absorbida por ella. Con la posesión final del *Horlá* desaparece, en fin, toda dimensión de espacio, de la espacialidad que crea las distancias y confirma las identidades. Ante él no hay ya, pues, protección posible: ni el jardín, ni la casa, ni la habitación, ni, en definitiva, el propio cuerpo sirven de resguardo. En una escena culminante, al final del relato, el narrador tiene la certidumbre de que la presencia del *Horlá* está a su espalda. Se vuelve entonces bruscamente para enfrentarse a él. Lo que ve entonces no es otra cosa que la ausencia de su reflejo. El *Horlá* es él mismo, él mismo ausente, borrado del mundo de los vivos, absorbido por ese vacío que ha ido gestando a lo largo del tiempo.

En este desenmascaramiento siniestro de la familiaridad de la imagen también habitarán, con Maupassant y el protagonista de *Film* de Beckett, dos criaturas fantásticas de la tradición moderna: el hombre invisible de Wells, el Drácula de Stoker. El primero, proyección infraleve de nosotros mismos, debe refugiarse en todo tipo de atuendos y complementos para que los demás, que son sin solución los otros, no ve-

an que es invisible (severa alegoría del doloroso juego sociolingüístico de roles, discursos, deícticos e identidades públicas; justamente allí donde, como observó Jakobson, uno de los primeros síntomas de la afasia es el uso inadecuado de los pronombres personales, cuyo mismo proceso de aprendizaje lingüístico es, para los niños pequeños, el más problemático, el último en adquirir correctamente y, asimismo, el primero que olvidan los afásicos o los enfermos de Alzheimer). Prodigioso fingimiento, pues, del que debe ocultar *que no tiene nada que ocultar*. O también, la imposibilidad de la inocencia de la *transparencia* misma a ojos de los presentes, en una sociedad que no entiende precisamente el vacío como recipiente del sentido sino como su negación.

El destino del *hombre invisible* se reconoce en el de su ancestro mítico: Giges. Y el de ambos es el de la civilización llamada de razón u occidental, no es casual que el protagonista del relato de Wells sea un científico.¹⁹ Giges, impune ante el mundo. Ve a los que lo miran sin verlo. Las cosas se suceden ante él sin perturbación, la naturaleza se ha hecho silencio. Sabe que él ya no está en la pureza material de lo existente. Para él es tan sólo un espectáculo que se ofrece a la entera libertad de su mirada. Separado de él, cuando llegue el hastío no dudará en destruirlo, aunque le cueste su felicidad.

Pero en cierto modo, la narración de Wells también retoma el mito de Narciso. El *hombre invisible* es el espejo donde descubrimos nuestra desnudez. Funciona como ese ritual tántrico en que, durante la ceremonia de iniciación, le presentan al candidato un espejo. Contemplando su imagen comprenderá su propia poquedad.²⁰ O también, como el silencio del médico psicoanalista que abre con ello el tiempo de la transferencia,

19. La obsesión por la invisibilidad parece un pasión de época. En esos mismos años florece la Sociedad esotérica denominada *Order of the Golden Dawn in the outer*. De ella forman parte intelectuales y artistas como W. B. Yeats, Arthur Machen, Algernon Blackwood o Sax Rohmer. Uno de los textos de la Orden parece que permitía volverse invisible: "Ol sonuf vaorsag goho iad balt, lonsh calz vonpho. Sobra Z-ol ror I ta nazps." Si se pronunciaba correctamente esta fórmula ritual uno era rodeado por una elipsoide de invisibilidad a una distancia media de 45 cm. del cuerpo. (Cfr. BERGIER, Jacques: *Los libros condenados* (trad. de J. Ferrer Aleu), Barcelona: Plaza y Janés, 1976. p. 90.).

20. Acaso algo semejante pretenda el ritual de los indios *hopi* de Nuevo México. Durante la primera mitad del año los *hopise* visten con trajes y máscaras que representan los espíritus de sus antepasados y ejecutan danzas imbuidas del espíritu al que dan cuerpo. Estos espíritus son las *kachinas*. Para que los niños *hopi* se familiaricen con el ritual y los personajes y mitos así representados, se confeccionan unas copias reducidas de los danzantes. Vestidos y enmascarados, los *hopi* se acercan a los niños que contemplan la ceremonia y les ofrecen las figuras de *kachinas*. Se produce entonces un notable efecto especular entre las figuras que portan los niños, a escala de sus mayores, y los danzantes, a su vez una réplica de los espíritus, lo que no sólo parece socavar todo fundamento de identidad (como si el *hopi* a través de este rito estuviese continuamente recordándose que el ser humano de alguna manera está ocupando el lugar de los espíritus, y remedando también con ello, tal vez, la conocida cuestión del verso borgiano: *¿Qué dios detrás de dios la trama empieza?*) sino que de alguna manera también apunta a la definición heraclítica de configurar lo divino bajo las figuras impredecibles del juego y la infancia.

que deja la palabra al paciente, ya retirado en la sombra de su posición espectral, de su lugar (escenográfica y, por ello, aparentemente) vacío,²¹ como el *hombre invisible* de Wells, ni presente ni ausente en carne y hueso, y, a la postre, nunca del todo visible como para pasar desapercibido en el trabajo y la conversación del día ni invisible como para entrar a formar parte del colectivo de los para siempre ausentes, por tanto: en el lugar problemático, intersticial, del espectro. La figura vaciada del *hombre invisible* nos muestra el hueco donde resuena la dispersa y gratuita multiplicidad que nos constituye y sobre la que debemos montar las identidades. Ese lugar hueco es una verdadera insignificancia o nada argumental que, al igual que, en otro plano, ocurre en los films de Hitchcock, sin embargo "constituye el signo vacío a partir del cual se dispara toda una compleja trama narrativa".²² Por eso, también, el personaje creado por Wells, como su gemelo y contemporáneo Bartleby, limita irreparablemente con la falta de Dios, y con el reino gélido de la muerte. Hades y sus dominios, mansión eterna de los muertos, que compartían el mismo nombre, y cuyo significado originario es *invisible*, o *el que vuelve invisible*. Y a la vez nos ilumina acerca del origen mítico de todo relato, si entendemos, siguiendo a Benjamin, que es a partir de ese estado de aniquilación del sentido y experiencia comunes, que aquí la invisibilidad en tanto que proyección anticipatoria de la muerte faculta, donde toda narración se origina. El relato nace entonces como duplicación de una conciencia que antes se ha escindido en la experiencia de su propia invisibilidad, su condición espectral: su vaciamiento. Siendo así que toda identidad se ha forjado *ex nihilo* como efecto sublimatorio del bautismo de nuestra aniquilación. De forma significativa, el hombre invisible sólo recuperará su visibilidad en el instante decisivo de la muerte. Es en este sentido con que Pascal escribió que sólo se podía creer en los relatos de los testigos que habían muerto en la batalla. Y Lezama comenta:

¿Cómo creer, en efecto, a los que han podido sobrevivir a la batalla, por el acaso, la huida o un destino más propicio? En la terrible paradoja de esa frase, parece latir el más creador sentido de la historia. Si para hacer relatos, es necesario ser destruido por la misma batalla que se narra, es que hay una forma superior de testificar. Recordemos que en griego, testigo y mártir, quieren decir la misma cosa. Para ver la batalla hay que ser su mártir, haberla atravesado como la última de las justificaciones. Pues en realidad el máximo de la contemplación es morir anegado en el espejo de su propio río.²³

21. Cfr. DERRIDA, 1997, p. 70.

22. TRIAS, Eugenio: *Vértigo y Pasión*, Madrid: Taurus, 1998. p. 69.

23. LEZAMA LIMA, José: "Antonio Maceo o el bronce que testifica", en *La Habana. José Lezama Lima interpreta su ciudad*, Madrid: Editorial Verbum, 1991. pp. 117-118.

Pero si el espacio de la escritura es entonces el lugar del muerto que habla, la figura de Drácula es una de sus más destacadas encarnaciones. Al conde, como inmediatamente comprobará Jonathan Harker, le gusta hablar y contar historias. Es, no cabe duda, un eminente narrador. Las noches de conversación se alargan con él hasta el alba. El vampiro es un muerto en el cual la muerte vive. En definitiva, no cumple otro anhelo que el de la propia escritura: vivir después de la muerte misma. Anhelo, si cabe, humano donde los haya. Por eso, también, su curiosidad, su interés, son omnívoros, y sus conocimientos sorprendentes por su amplitud. Pero el vampiro se manifiesta esencialmente como un gran relator. Durante las veladas nocturnas narra, a la manera de una Sherezade en negativo, vívidas historias de stirpe y de combate, hechos ocurridos en otros tiempos, leyendas desconocidas. Puede que con similar intención que la muchacha oriental: la narración como consuelo del desamparo, ella nos permite conciliar el sueño con la seguridad de que la noche no se nos lleva el mundo. O que éste, como los cuentos, se repetirá cada día. Al cabo, una tradición hasídica afirma, por ejemplo, que Dios creó al hombre tan sólo para que le contase historias. “Este diario se parece terriblemente al comienzo de *Las mil y una noches*”, escribirá lúcidamente Harker en su libreta. También aquí la palabra narrativa ejerce de elemento fronterizo con la muerte. Como lo hace, asimismo, la propia pose del vampiro, marcada por el carácter frontal. Un indicio, tal vez, de su propia ancestralidad, de su pertenencia a un tiempo inmemorial. Como es sabido, la ley de la frontalidad estuvo vigente en todo el arte del pasado hasta el repudio humanista griego. Rige, en este sentido, la representación figurativa desde el Paleolítico. Ninguna de las artes arcaicas varió este criterio óptico. El atavismo angustioso del *Nosferatu* de Murnau viene dado, entre otros rasgos, precisamente por esta misma arcaizante frontalidad a la que pertenece y que la figura del personaje acostumbra mostrar, fijando sus ojos, como uno de los *kuroi* preclásicos, en el espectador (y rompiendo, con ello, la convención del naturalismo narrativo cinematográfico).²⁴ De hecho, la estatuaría del *kurós* remite originariamente al mundo de los muertos: se trata de una figura de rigidez imposible –brazos pegados al cuerpo, piernas juntas– que la ciudad dedicaba a uno de sus difuntos. Complejo de Elpenor. Esta misma sensación desasosegante es

24. Fijeza de la observación que obsesiona también a un contemporáneo de Murnau: Alfred Kubin. No otra es la mirada de Patera, el demiurgo aciago de *La otra parte* (trad. de Juan José del Solar, Madrid: Siruela, 1988): “aquellos ojos parecían dos espejos vacíos que contenían el infinito. Tuve la impresión de que Patera no estaba vivo... Si los muertos pudieran ver sus miradas, serían como ésa.” Al morir, el cuerpo de Patera “recuerda al de una estatua antigua radiante de belleza”. Encontramos similar fijeza escópica en algunos pos-simbolistas, sin duda en Munch, y en algún autorretrato de Minkiewicz, incluso se extenderá hasta el Surrealismo.

experimentada por cada uno de nosotros en el momento de contemplarnos ante el espejo. Instante de auto-penetración estática y frontal en que el hombre parece haberse separado de su destino en la naturaleza como espontáneo devenir, para entrar en una fantasmática relación consigo mismo como lacerante exterioridad íntima que nos configura. Constatación de que, efectivamente, de futuros espectros somos la triste opacidad. Como exenta escultura separada de súbito del tiempo, y de sí. Aquí estaría ya el modo dramático primordial que Nietzsche encontraba en la tragedia, precisamente, en la medida en que ella hace efectivamente coincidir los fines con los procedimientos: “verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, otro carácter.”²⁵ En fin, “la reflexión activa del hombre sobre sí mismo. Sobre la locura-la suerte-el accidente-el mapa del mundo”. Teatro filosófico, reino de los espectros y los incorpóreos: *teatrum mundi*.

Si existe una figura de la escritura que haya encarnado con mayor evidencia esta relación extraña, ese fue Richard Francis Burton. Justamente la traducción que Burton hizo de *Las mil y una noches* aparece un poco antes en Inglaterra que el libro de Stoker. En ella, como es notorio, se inserta un cuento bien bizarro, titulado precisamente “Honor de vampiro o historia contada la nonocuatragésimoquinta noche al sután Balbars por el sexto capitán de policía”. Burton, también traductor del *Kama Sutra*,²⁶ transcribió además un antiquísimo texto tántrico, por él titulado significativamente *King Vikram and the vampire*. Lo más revelador, sin embargo, es lo que Bram Stoker anotará en su diario el día que conoce a Burton: “Al reír, su labio superior deja al descubierto sus blancos y afilados caninos que brillan como una daga.”²⁷

Grafómano y despótico (como el conde) la propia biografía de Richard Francis Burton (1821-1890) está atravesada por múltiples semejanzas con la figura del vampiro, de creer a su biógrafo Edward Rice:²⁸ hombre obsesionado por la muerte, uno de sus objetivos en vida fue, por ejemplo, localizar las tumbas de los hombres que le fascinaron. Experto en recursos dramáticos y maestro del disfraz era, según Rice, un “diccionario políglota andante”, como si Burton “por sí solo, fuese la fuente de la protolengua, del lenguaje primordial”. Odiado por sus contemporáneos, Burton,

25. NIETZSCHE, F.: *El nacimiento de la tragedia* (trad. de Andrés Sánchez Pascual), Madrid: Alianza, 1988, p. 83.

26. De alguna manera, el personaje de *Dracula* es también el resultado de mezclar a Darwin con un demonio lúbrico (acaso el mismo Sade). Una especie de flor marchita simbolista que, de símbolo de la brevedad de la vida, adquiere el poder siniestro de adaptación al entorno y la capacidad de aprovechar el flujo de otros seres vivos, fundamentalmente humanos (como si de planta de Odilon Redon se tratase).

27. Debo todos estos datos curiosos al catálogo que sobre la figura del vampiro editó la Casa de Cultura Koldo Mitxelena, *Dracula-Bram Stoker. Un centenario*, San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea, 1997.

28. RICE, Edgard: *El capitán Richard F. Burton* (trad. de Miguel Martínez-Lage), Madrid: Siruela, 1999.

hipnotista entre otras muchas cosas, arrastra una leyenda de satanismo aderezada con cierta dosis de bestialidad sexual. Con seguridad, fue espía profesional; nómada por vocación pulsional: “El hombre –escribió– necesita vagar y ha de hacerlo o morir.” En este sentido, Burton fue siempre fiel a esa enseñanza mahometana que exige del hombre la permanencia en el mundo como un viajero, un forastero y un desconocido que vaga por el desierto, como espectro errante a la espera de Dios.

En el cuestionable privilegio de lo irreal, el vampiro, el *no-muerto*, no se refleja en los espejos, y es descubierto justamente por su *no-imagen*. Pero si el no-reflejo es un efecto metonímico de la carencia de alma, también puede ser interpretado, al igual que ocurre con la fotofobia, como una traslación simbólica de un cuerpo que se halla fuera del mundo. Drácula parece estar siempre como al otro lado del espejo.²⁹ Sin embargo, es su avidez sin límites por posesionarse de él, del mundo, a través de su fantasmagórica ubicuidad, el rasgo máximo que comparte con el naciente mundo tecnológico de su tiempo; que es –no lo olvidemos– el de los inicios del cinematógrafo,³⁰ pero, asimismo, el que asiste al descubrimiento, hecho por Röntgen a finales de 1895, de los rayos X, o a la invención por Marconi del radioteléfono y al legado de Louis Pasteur de las entidades microbianas.³¹ Estos avances tecnológicos suponen, como bien comenta José Miguel Cortés,³² la revelación de una existencia extraordinaria y secreta hasta entonces invisible. Una realidad oscura que, al igual que Drácula, no tenía reflejo en nuestro conocimiento de la naturaleza, pero que ha de trastocar nuestra propia consideración del cuerpo. Ahora, al igual que la metáfora del conde transilvano, lugar de transformación, organismo que puede tornarse invisible, fluido, incapaz de ser delimitado, como la propia consideración de la enfermedad contemporánea; en las fronteras naturales de los cuerpos visibles de los que se posesiona, a los que succiona y, literalmente, toma como huéspedes. Incluso la compulsión verborreica,³³ narradora, del conde, notada ya por Harker, se ve continuamente refrendada por el poderoso universo mediático, intermedial, que la edad de la técnica posibilita. Un mundo de fonógrafos, máquinas

29. Este mismo efecto de desubicación es lo que muestran las imágenes de Bacon, y el irrespirable esfuerzo por encontrar, en el empuje del cristal funerario, de nuevo su lugar, su ser.

30. Recordemos, en este sentido, la intensa secuencia del *Drácula* de Coppola asistiendo, maravillado, a una sesión cinematográfica en Londres.

31. “¡Los hay por todas partes!, comenta Pasteur, ¡En el aire, en los rayos del sol que iluminan nuestro laboratorio, pululan!”; citado por J. M. CORTÉS: *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona: Anagrama, 1997, p. 153.

32. *Ibidem*, p. 97.

33. ¿Cómo no encontrar en el apetito sexual y creador de Picasso, en el laberinto metamórfico de su producción, en la intertextualidad de su obra, en la propia dependencia trágica que sus mujeres sufrieron, paralelismos con la figura del conde? Su más importante biógrafo, John Richardson, parece corroborarlo.

de escribir, cámaras de visión, una realidad que parece cumplir el sueño o pesadilla oriental del eterno retorno. Allí donde nada ni nadie son nunca totalmente destruidos sino que todo vuelve y se reintegra a través de infinitas reencarnaciones. Un mundo de no-muerte e insomnio donde todo se torna diabólicamente presente, al modo sibilino y atroz de los fantasmas. De alguna manera Drácula es el profeta del siglo del nihilismo porque la sensualidad turbadora de su figura encarna la promesa ambigua de la inmortalidad, sólo que ahora ya dentro de una humanidad o carnalidad definitivamente perdida. La palidez, la blancura cercana al ideal de transparencia mediática como amenaza siempre difusa –inconcreta en su omnipresencia, ilocalizable– del antiguo espesor de un mundo.³⁴ Él es la plaga, la voz que anuncia una realidad disuelta en continua metamorfosis e intercambio. Su figura es, también, la del nihilismo porque la sociedad antigua contempla en él una nueva era de destrucción. La felicidad en el afán de anulación, aniquilación de la luz del día en favor de un mundo en tránsito, el mundo espeluznante de lo inconcreto, de lo que circula libre por los siglos de los siglos, más allá de la materia y de los cuerpos, fuera del tiempo: hecho –precisamente– imagen.

Es verdad, con la fotografía o el cine culmina la separación, auspiciada por la teoría platónica, del acto de mirar respecto del cuerpo físico de quien mira. En realidad la separación radical entre el observador y el mundo, tal vez la descorporeización de ambos. Tránsito prefiguratorio de la muerte en que la pantalla cinematográfica presagia la mortaja donde todo se cubre, toda superficie se hace opaca o sombra: ¿Cómo ocultarse –se preguntaba Robert Bresson– que todo acaba sobre un rectángulo de paño blanco colgado en un muro?³⁵

34. Como si de una figura de Medardo Rosso se tratase, Bram Stoker compara la palidez mortal y cadavérica del cuerpo de Drácula un segundo antes de desaparecer definitivamente con el de una imagen de cera.

35. Cfr. BRESSON, 1997, p. 28.