

LO MUERTO EN LA NARRACIÓN (HERMENÉUTICA DE LO ESCATOLÓGICO)

HELENA TUR PLANELLS

RESUMEN

El hombre pretende habitar en un mundo ordenado a través del lenguaje. El hombre pone márgenes a todo y, con la conciencia de la muerte (con el sentimiento de la individualidad) pone también límites a la Vida. Sin embargo, el hombre, como habitante de ese límite, a veces presiente lo que ha dejado al otro lado de esta frontera, lo impensable, lo ilógico, lo que pretende ocultar, lo escatológico. Lo escatológico aparece de numerosas formas en la literatura y en el arte; no quiere ser ocultado y se ofrece a la mirada poética (y mítica) porque ella es capaz de trascender los límites de la lógica, del orden (lo ordenado) y lo razonable. Lo escatológico habla de lo *otro*, lo negado, y lo convierte, a través de sus figuras literarias, en una amenaza y una contradicción que son a la vez una fisura de este mundo construido y ficcionado por el lenguaje y la narración oficial.

ABSTRACT

Using the language, man tries to live in a ordered world. Man puts limits everywhere and with concience of death (with feeling of individuality) also puts limits to Life. Nevertheless, as an inhabitant of that limit, sometimes has a feeling of what he left at the other side, the unthinkable thing, the illogical thing, what he tries to hide, the eschatological thing. The eschatological thing appears in many forms in Literature and Art; It does not want to be hidden and offer itself to a poetic glance (and mythical) because it overcomes the limits of logic, order and reason. The eschatological thing talks about the other, what is denied, and turns it, through its literary figures, in a

threat and a contradiction, both simultaneously, fissures of this constructed and invented world by language and official narration.

Desde que el hombre se escindió de la Naturaleza, cuando enfermó de Razón, ha pretendido habitar en un mundo ordenado a través del lenguaje. En el lenguaje nace la posibilidad del pensamiento abstracto, la conciencia individual, el saber la muerte. El lenguaje conjuga distintamente el pasado, el presente y el futuro. El lenguaje es temporalidad lineal, pensamiento lógico, técnica del conocimiento, definición de las cosas, los seres y los fenómenos (por tanto, niega su relación, los observa como en un ritual de anatomía donde deja de contemplarse la vida, los disecciona). Lo incomprensible, lo ilógico y lo irracional quedan pronto desterrados del mundo ordenado, del imperio humano. El hombre, al descubrir la técnica, ya no se relaciona con la Naturaleza, se impone a ella. Esta imposición niega la espiral temporal (el devenir cíclico), que queda enterrada bajo el velo de la nueva mirada, bajo el alcantarillado, donde permanecen también lo caótico, lo malo, lo inabarcable, pero también, la mierda y el cadáver.

La epistemología humana delimita los fenómenos, establece su causa y su consecuencia olvidando que todo es causa y consecuencia a la vez. Con su lupa, le es imposible ver el todo, lo ilimitado. El hombre pone márgenes a todo y, con la conciencia de la muerte (con el sentimiento de la individualidad) pone también límites a la Vida. Sin embargo, el hombre, como habitante de ese límite, a veces presiente lo que ha dejado al otro lado de esta frontera. Decía Mann que la muerte de un hombre no significa más que un mero rodar de un canto por la ladera de una montaña. Y, sin embargo, cada muerte nos aterroriza. La conciencia individual no nos permite celebrar el proceso vital que continúa. No sabemos ver la nueva explosión de Vida que se origina en cada muerte. No tenemos suficiente valor para afrontar que somos hijos de la muerte, que, para poder haber nacido, alguien tiene que haber muerto. Pero mucho más nos cuesta entender que somos hijos de la mierda, que el oxígeno¹ que nos alimenta fue en otro tiempo el excremento de otro tipo de vida ajena a la que hoy conocemos. Del mismo modo, nuestra mierda y nuestra muerte son a la vez posibilidad de nueva Vida. Y a veces, lo enterrado regresa a nuestro mundo purificado para crearnos un estremecimiento atroz.

El cadáver y la mierda tienen en común el haber sido *algo orgánico*. Al fin y al cabo, la mierda es aquella parte que un individuo desecha de un cadáver animal o vegetal. Ambos (cadáver y mierda) forman parte de *lo muerto*, que no es un concepto que se refiera a algo sin vida, sino a algo que ha gozado de vida y la ha perdido. Una piedra no está muerta. Un cadáver sí es *algo muerto* porque antes ha sido un cuerpo con vida. La contemplación de algo muerto no es una visión agradable, pero como todo lo feo natural, puede combinarse con saber artístico o poético y formar parte de un resultado que nos produzca un sentimiento de belleza. Lo siniestro forma parte de la experiencia estética. Sin esa participación, sin el velo, un cadáver nos produce distintas sensaciones, pero sobre todo *asco*. El asco, como mantiene Trías, rompe de inmediato la sensación de lo bello, es incompatible con la belleza. En este asco hay un dolor y un desasosiego, como en la belleza, pero no un placer. Dolor porque *lo muerto* evoca la conciencia de la muerte, porque pone ante nosotros la imagen de nuestra muerte futura, porque nos colocamos ante el término de una individuación. Desasosiego porque es algo que nos trae un recuerdo de lo que ha sido desterrado de nuestro mundo y que se nos presenta como si exigiera su lugar también aquí. Desasosiego también porque vemos aún la apariencia de vida en algo que carece de libertad y de voluntad, rasgos que sólo se dan en la existencia. Según Rosenkranz, es precisamente esta carencia la que nos produce repugnancia: “La libertad en estado de falta de libertad es repugnante y lo repugnante es por lo tanto contrapuesto a lo placentero, porque hace aparecer la libertad en la contradicción —en el finito que debe ser sólo un momento y un medio de su movimiento— de tener un límite que ella no supera, y al mismo tiempo de superar límites que deben seguir existiendo”². Pero a veces no necesitamos colocar el velo de la belleza para que lo muerto deje de darnos asco: basta con cocinar el cadáver que nos alimentará. Lo muerto, como se apunta al inicio, se transforma (tanto en forma como en materia), es a su vez fuente de Vida. La Naturaleza sigue su proceso cíclico y retroalimentario: el cadáver alimenta la Vida, se convierte en parte de alguien o en un microcosmos orgánico. Laporte rescata la declaración de Pierre Leroux a mediados del siglo XIX:

He probado, pues, continúa, que la Naturaleza ha establecido un círculo cuya mitad se llama producción y la otra consumición; una de estas mitades no existe sin la otra y una es igual a la otra.

Y que este círculo constituye la vida fisiológica de cada ser e incluso de cada órgano en cada ser: Nutrición y Secreción (...)

Que estas secreciones son realmente, desde el punto de vista de la Naturaleza, el precio de su subsistencia, siendo destinadas a otros seres de igual forma que las secreciones de otros seres le son destinadas a él³.

Pero, aunque esto ocurra así, ante nuestros ojos, el cadáver sigue apareciendo como lo muerto *porque mantiene aún la forma individuada de lo que fue*. Rosenkranz reflexiona sobre esta apariencia formal y afirma que el cadáver: “descomponiéndose nos muestra todavía la forma en la que estábamos acostumbrados a verlo, un ser que se determinaba a sí mismo, que dominaba su presupuesto elemental (...), así es de repugnante, porque hacemos estéticamente la ficción de que la forma lleva todavía en sí la fuerza de la vida”⁴. La sensación de asco se fundamenta en un modo de ver, en una manera de conocer, es un sentimiento epistemológico. Lo que vemos (conocemos) en lo muerto es la pérdida de libertad en un cuerpo cuya apariencia aún nos recuerda la vida única que era. Vemos falta de voluntad, voluntad propia, porque el cuerpo en descomposición está ya sometido a fuerzas ajenas, pero somos incapaces de celebrar (de comprender) la nueva irrupción de vida que emerge. Lo que vemos es una corrupción, es decir, una alteración de la forma de algo, un truncamiento en la apariencia motivado por factores externos, y esta apariencia que se deforma (por tanto, monstruosa) sigue recordándonos al individuo que estuvo vivo. El cadáver se nos aparece como un ser inanimado y privado de libertad, pero eso es un error, porque ya no *es*, es *otra cosa*, se ha convertido en un *micromundo*. La carencia de libertad en algo orgánico rebasa los límites de lo siniestro cuando nos produce asco. Y esta falta de libertad en algo orgánico es más repugnante cuanto mayor apariencia de vida hay en lo que ya carece de ella. Siniestra, sin asco, nos resulta una apariencia de vida incluso en algo inorgánico (un retrato, una fotografía, una estatua, una marioneta, un muñeco,...) o en algo orgánico pero no animal (una mandrágora). En estos casos se produce un desajuste entre “cuerpo” y “alma”, entre forma y esencia, entre apariencia de vida y no vida. Lo

inorgánico nos resulta siniestro sólo si conlleva una apariencia de vida, no si se muestra sin ella porque ausenta el concepto de corrupción. Así lo ve Rosenkranz cuando afirma que “el concepto de corrupción, sin embargo, no es aplicable a la naturaleza inorgánica y por ello no se puede en absoluto llamar nauseabundos a piedras, metales, tierras, sales, aguas, nubes, gases y colores. Sólo puede ser así definido relativamente respecto al olor y al gusto”⁵. Ocurre también que algo que tenía vida y que la ha perdido, pero también ha mermado su forma (aunque esta forma sea a modo de olor), ya no nos produce asco. Un caso paradigmático es el del coprolito: “el excremento petrificado no tiene nada de nauseabundo y lo podemos colocar tranquilamente junto a otros fósiles en nuestra colección de minerales”⁶. Un excremento solidificado no nos repugna, sin embargo, un excremento reciente, un vómito, un moco, algo que aún mantiene la tensión y el carácter de lo orgánico, de lo que ha sido parte de un ser humano y ha participado de todo su organismo, algo que ha sido corporeidad y, por tanto, en nuestro modo de pensar, ha ayudado a conformar una identidad en un sujeto, sí nos repugna. Sólo deja de hacerlo cuando pierde su apariencia orgánica, cuando se nos presenta ante nosotros como *otra cosa*. Ocurre igual con el fósil, que es un cadáver petrificado. Ante él, no sentimos el asco que sí nos nace ante un cadáver en pleno proceso de putrefacción. Tampoco sentimos asco ante unas ruinas (no podríamos porque la piedra no es orgánica); sin embargo, como el cadáver, su contemplación nos sugiere la derrota de todo lo existente ante el paso del tiempo.

Octavio Paz menciona que el asco al excremento y al cadáver es un sentimiento social que cambia según el entorno. Pero algo que no cambia con el entorno es la necesidad de alimento, por eso el cadáver cocinado no produce este sentimiento. El asco al cadáver devorado y expulsado ya es otra cosa. Sin embargo, este asco, el asco al excremento, no es innato al hombre: “una vez el sexo, los excrementos y la cabeza estuvieron a la misma altura: la horizontalidad del mundo natural. La verticalidad humana no sólo es alejamiento jerárquico de nuestra animalidad y oscuridad primigenias sino transformación, metamorfosis”⁷. Un bebé suele jugar con sus excrementos hasta que se le educa en los hábitos contrarios. Los guerreros bantú hacían una pasta con el cadáver de un niño y se alimen-

taban con ella. Pensaban que les infundía fuerzas. En alguna tribu del Índico, las viudas deben velar y beber los fluidos del cuerpo de su marido muerto durante todo el tiempo que sus hijos tardan en construir una casa (unos dos o tres meses). El canibalismo es simbólico en muchos lugares. Devorar a alguien o una parte de su cuerpo (paradigmáticamente el corazón o los genitales), para algunos pueblos, significaba arrogarse un poder o una fuerza del devorado. Octavio Paz relata cómo cristaliza la sensación de asco en función de las normas de una sociedad. Porque la sensación de asco, como la de lo siniestro, está vinculada al hábito y a lo familiar, es subjetiva a cada uno, a su cultura y a su experiencia individual. Por lo general, es el Estado quien se convierte en filtro, quien separa lo asqueroso de lo puro. Y el Estado, que guarda la apariencia del orden inmutable, es algo cambiante en espacio y lugar. Laporte reafirma esta idea:

Si hay algo como una erótica anal de la civilización, de ello no se desprende sin embargo, *ad aeternam* un carácter adquirido, sino que, al contrario, lo que viene a funcionar como objeto de repulsión en un momento *t* de la historia, puede no inspirar ningún menosprecio en un tiempo *t'* y *t''* que le preceden o le suceden. Ocurre incluso que se asiste a microvariaciones tales que, en el espacio de algunos años solamente, los comportamientos respecto al desperdicio se invierten totalmente para convertirse, a fin de cuentas, en prácticas anteriores⁸.

La relación del sujeto con sus desperdicios entonces va íntimamente relacionada con el dominio del Estado, con las normas “objetivas” que él establece. El cadáver y el excremento han sido separados de la vida por el Poder. Cementerios y fosas sépticas esconden lo separado. Agamben, en una elegante crítica al sistema capitalista, dice: “La separación se ejerce también, y ante todo, en la esfera del cuerpo, como represión y separación de determinadas funciones fisiológicas. Una de ellas es la defecación que, en nuestra sociedad, queda aislada y escondida mediante una serie de dispositivos e interdicciones (...) Las heces —claro está— son aquí solamente un símbolo de aquello que ha sido separado...”⁹. Laporte canaliza su enfoque en un mismo sentido (aunque él se refiere a la Francia del Bajo Medievo):

Es preciso detenerse ante ese juego de la lengua, que quiere que lo privado sea, por oposición a lo público, virginal, el lugar de comercio de los negocios notoria-

mente sucios, el lugar donde se ejerce el proceso de de acumulación primitiva, siendo a su vez ese espacio doméstico de la deyección, donde se va a hacer la necesidades, convirtiéndose, en consecuencia, en el lugar de acumulación del desperdicio. Acumulación marcada por la individuación del desperdicio y por la asignación que se hace al sujeto –evidentemente propietario tal como se entiende en el derecho– del producto de sus deyecciones. ¡A cada uno su mierda!, clama una nueva ética del *ego*, edictada desde el lugar donde el Estado invita a los sujetos de derecho a posar sus culos sobre sus montones de oro¹⁰.

Así, nos encontramos que la Naturaleza no delimita lo bueno de lo malo, lo bello de lo feo, lo limpio de la porquería, sino que estas “instituciones” tienen una fuente oficial, encargada de delimitar lo que conviene o no conviene a la sociedad, la que vela por que el orden no sea trasgredido. Lo asqueroso es asqueroso *para alguien*, y *alguien* implica, en gran medida, construcción social. En esta construcción social que nos conforma, el Estado (el Poder) es quien ejerce la distinción entre lo limpio y el desecho. “El Estado se sitúa en posición de alambique...”¹¹. Laporte insiste en que “la desaparición del objeto-desperdicio se invoca aquí para autorizar una transformación de la relación del sujeto con su mierda, que incluye esta relación en el lazo de dependencia en que cae con respecto al Estado absoluto”¹². En este sentido, la ley es la depuradora y el Estado la cloaca, según argumenta el autor francés: “Evidentemente el Estado es una cloaca. No solamente porque vomita la ley divina por su boca devoradora, sino también porque se instituye como ley de lo limpio por encima de sus vertederos”¹³. Buñuel lo parodió muy bien en la escena de los comensales sentados en retretes en torno a la mesa (*El discreto encanto de la burguesía*).

Con la trasgresión del orden que ella implica, sólo la mirada del poeta puede descubrir el dinamismo del mundo y comprender la necesidad del excremento y su potencia creadora. “Esta fuerza, este poder, esta calidad fecundantes los debe la mierda a *su lugar*, a su dimensión inmediatamente cósmica, que la sitúa en la cumbre de la jerarquía de la creación”¹⁴. Este tema de lo oficial, de lo permitido, de lo aceptado, vincula al excremento y al cadáver con lo monstruoso, es decir, con la amenaza para la institución social. Porque, como el monstruo, lo excluido es identificado con lo malo. Y, en cuanto encontramos la idea del mal, el vínculo se extiende a lo

demoníaco. Como el Demonio, el excremento y el cadáver moran en las grutas intestinales de la Tierra, pertenecen a un mundo ctónico que, cuando es intuido por nosotros, nos recuerda al mal. Laporte afirma además que:

Todo ocurre como si el cuerpo comunicase a los excrementos el pecado original con el que está marcado: hay “malicia” en el producto de las defecaciones humanas que, al igual que el alma, aún separados del cuerpo conservan su marca. El Diablo sigue penetrando con su presencia la mierda que, si no obtiene el descanso, volverá contra el hombre su poder enriquecedor para quemar sus tierras y alimentar la serpiente maléfica allá donde llegue, en espera de encarnarse en el mismísimo Diablo. Pero si se deja decantar el desperdicio, si, mejor aún, se le purifica con el agua, su influencia maligna se volatizará en provecho de su poder fecundante para la tierra. No es la mierda como tal la que se considera perniciosa sino la mierda en tanto que, al ser defecada queda corporificada y no libera, todavía, su espíritu. Espíritu fecundante, cuerpo sutil, principio de vida, cuerpo volátil que se presta a la transmutación¹⁵.

La Ley ejerce la función simbólica de las gárgolas, que no sólo canalizan los desechos fuera del recinto sagrado, sino que lo hacen al revés del proceso natural (como el demonio) es decir, recibiendo la materia corrupta por vía anal y expulsándola, purificada, por la boca. Al igual que el Imperio de la Razón, separa de la vida el misterio de lo telúrico. Zeus está vinculado al monoteísmo, es racional, de tiempo lineal, lógico, uránico. La diosa telúrica (la que acoge en su seno, para la re-creación, la mierda y el cadáver) es onírica e irracional, confusa (por tanto, permite la sospecha frente a la evidencia), poética (mágica frente a la visión científica), de tiempo cíclico, simbólica. En la diosa telúrica nace el genio creativo sublime, porque transforma lo corrupto en vida. Esta transformación afecta a toda la hechura: a la forma y a la materia. Pero sólo la mirada simbólica (poética o artística) puede comprender toda la fuerza del desecho. Laporte afirma que:

La primera fase de trasmutación del desperdicio pasa por la tierra que éste nutre y abona antes de que los frutos de ese abono lleguen al final de su recorrido ofreciendo sus beneficios a la ciudad y enriqueciéndola aunque metamorfoseados de tal modo que ya no tendrán el olor de la mierda ni el de la tierra. Y sólo los poetas revelarán el fondo de esa metamorfosis y restituirán al oro esa “*damned berat*”, esa paja y su estiércol, para impedir, en suma, que todo suceda sin trabas en el ciclo de la circulación¹⁶.

Los poetas, es decir, los que aportan otra mirada y son capaces de crear desde el fango, serán entonces los únicos que podrán atravesar lo instituido, lo disecado, para evidenciar que lo puro y limpio sólo lo es a condición de lo rechazado como impuro y de lo aceptado como limpio. El poeta cultiva las coles en el cementerio. Pero la mirada poética es una *anormalidad* en la institución de lo *normal*. La Literatura y el Arte, con su capacidad de dejar ver más allá, siguen estableciendo su diálogo con *alguien* también construido. Obra y receptor comparten un horizonte común, también dinámico y abierto que se va formando con nuevas interpretaciones gracias a la sospecha inespecífica, a la reserva simbólica. Así lo entiende Vattimo cuando afirma que: “el pensamiento hermenéutico pone el acento en la pertenencia común de observante y observado a un horizonte común, y en la verdad como evento que, en el diálogo entre los dos interlocutores, *pone en obra* y modifica, a la vez, tal horizonte”¹⁷. Desde este horizonte común, sin duda, lo corrupto continúa produciendo un rechazo en el hombre occidental. Lo corrupto es siniestro porque para nosotros está vinculado a la *disonancia* entre la apariencia de vida y la no vida. En esta disonancia, nacen algunas figuras características de la narración, que regresan de lo separado para recordarnos que, tras el orden, está el Caos.

Una de estas figuras es la del espectro. El espectro, el fantasma, la aparición... ¿De qué hablamos al referirnos a estos conceptos? ¿Hablamos de algo muerto o de algo vivo? Rosenkranz afirma que: “lo muerto se convierte en espectral cuando, contra naturaleza, reaparece como viviente”¹⁸. Hablamos, entonces, de algo muerto, aunque reaparecido como viviente. Pero hay que matizar este *como*. La reaparición se da *como si* se tratara de un viviente, pero no lo es. El espectro no es una imagen de la vida, sino una imagen de lo muerto con apariencia de vida. La aparición del padre muerto de Hamlet no es una resurrección, es una apariencia del muerto con características vitales. El espectro y el fantasma introducen una contradicción en la razón, una disonancia entre lo que se ve y lo que se supone. Lo muerto emerge porque se niega a ser devorado. La *aparición*, en cambio, no es espectral; la aparición es la apariencia de vida de algo que no ha estado vivo nunca, que nunca ha existido en la vida terrena, o bien, de algo que al menos no procede de la muerte. La aparición está vincula-

da a la incursión de otro mundo en el nuestro: puede aparecer un ángel, un demonio, una imagen irreconocible, pero no un ser que ha estado vivo en otro momento, porque entonces ya pasamos al terreno conceptual de lo espectral. La aparición introduce, igual que el espectro, la irracionalidad. Nos dice Rosenkranz: “Los demonios, los ángeles, los duendes son como son desde el inicio, no han llegado a ser lo que son con la muerte”¹⁹. A esta nueva figura responden las brujas de *Macbeth*.

Un espectro es, pues, un ser muerto que reaparece como viviente. Hay un desajuste entre existencia y temporalidad, un fenómeno *contranatura* que desestabiliza nuestro mundo. Además, el espectro, como símbolo literario, en numerosas ocasiones responde a esa existencia que no ha concluido su estar aquí, que ha visto truncada su temporalidad de un modo no natural. Rosenkranz lo afirma así: “La sombra se convierte en espectro cuando, un muerto todavía no ha agotado su historia en su vida, cuando por lo tanto está todavía involucrado en el pragmatismo de la sucesión temporal”²⁰. En este sentido, el espectro tiene connotaciones similares al desdoblamiento, como si lo que se nos aparece estuviera a la vez aquí y en otro sitio. Lo que *es* o *no es* pertenece a un mundo y lo que *aparece* pertenece a otro. El espectro en *Hamlet* reclama venganza porque es el recuerdo de alguien que murió asesinado, pero de alguien muerto. En *Hamlet*, la existencia no completada se convierte así en una amenaza para los responsables del homicidio: una amenaza de algo, un miedo a algo, un malestar por algo. Rosenkranz nos dice: “¿Qué es entonces un espectro? Es el reflejo de la conciencia culpable, la inquietud de la propia disonancia interior que se proyecta en la imagen del espíritu que nos molesta”²¹. Algo semejante, pero no igual, ocurre en *El castillo de Otranto*, donde el espectro de Alfonso, el último señor legítimo del castillo, reaparece para vengarse de la estirpe usurpadora y devolver su posesión a su auténtico heredero, Theodor. Alfonso no fue asesinado por los actuales poseedores del castillo, sino que murió en acto de guerra, pero su herencia sufrió una vulneración que ahora exige sea repuesta. El espectro de Alfonso representa una amenaza para Manfred, el actual usurpador, pero no porque su existencia hubiera quedado incompleta, sino su designio. Su designio no es una ley natural, pero sí de la tradición: la herencia corresponde al hijo y a los hijos de su hijo, no a su hermano. Por tanto, difícil resulta

afirmar con Rosenkranz que el espectro corresponde siempre a una existencia no completada, pero sí apela en muchas ocasiones a algo pendiente, a algo por hacer o por restaurar porque ha quedado mal hecho, a algo que, de alguna manera, implica una amenaza para alguien. La venganza de doña Elvira sobre don Félix de Montemar en “El Estudiante de Salamanca” es, además, una reparación, el cumplimiento de una deuda. Sin embargo, la muerte de don Juan, rodeada de espectros de distinta esencia (los que preparan su tumba, la estatua de don Gonzalo que lo condena y la estatua de doña Inés que lo abraza en el perdón), tiene un espíritu excesivamente cristiano para conservar una atmósfera similar al texto de Espronceda. Doña Inés es más angelical que espectral, tiene unas connotaciones cercanas a la aparición; las sombras tienen un carácter demoníaco y sólo don Gonzalo responde al espectro más puro.

Pero el espectro que exige una deuda, no se dirige necesariamente al culpable. El primer miedo es similar, pero en el caso del no culpable, es un miedo superable. *El fantasma de Canterville* es visto como amenaza por la familia hasta que la sensibilidad infantil logra ayudarlo con su deuda pendiente. Entonces, el espectro produce lástima porque es portador de la soledad más atroz. Cuando en *Cien años de Soledad*, Úrsula ve el espectro de Prudencio Aguilar, sólo consigue sentirse triste, no atemorizada. La presencia del fantasma no necesita la aparición completa del espectro, la metonimia suele ser un recurso mucho más efectista. En un principio, el fantasma de Canterville se muestra a modo de manchas de sangre que reaparecen cuando son limpiadas. En “El gato negro” o en “El corazón delator”, la venganza, o el acto de justicia, se produce por parte de algo mediador: el lamento de un gato o el palpito atronador de un corazón. Ambos indicios participan de la cualidad espectral.

En otras ocasiones nos encontramos que el espectro no responde a un remordimiento por algo que ha ocurrido, sino que representa un anticipo de lo que va a suceder. En *El resplandor*, de Kubrick, encontramos dos tipos diferentes de espectros: por un lado, las hermanas gemelas que se presentan al niño, hijo del actual vigilante de un hotel (*Overlocke*) cerrado en invierno; por otro, el antiguo vigilante del hotel que asesinó a sus dos hijas gemelas (nuevo desdoblamiento) y viene a dejar el legado del mal al nuevo vigilante, Jack Torrance. Las gemelas asesinadas son perci-

bidas por el niño, de capacidades sensoriales extraordinarias, a modo de aviso (pero también de seducción porque lo invitan a jugar con él *para siempre*); son una amenaza para Jack Torrance en el sentido de que se entrometen en lo que va a ocurrir, introducen una prevención, una alarma, aunque no se sepa de qué. Porque no se sabe de qué, pero el hecho de que sean gemelas ya señala a un desdoblamiento (el del aviso y la seducción, el del antiguo vigilante en Torrance, el de lo muerto en la apariencia viva). Por otro lado, el antiguo vigilante asesino también “aparece”. Pero aquí, el carácter, más que espectral, es demoníaco. Ni él ni el actual vigilante son asesinos antes de entrar en el hotel. Es *Overlook*, el hotel, quien se apodera de sus almas para adentrarlos en el mal, para sembrar en ellos la semilla de su crimen. Las gemelas son, aunque espectros, “reales”. Sin embargo, la aparición del antiguo vigilante ante el nuevo no tiene un carácter espectral, sino que pertenece a una posesión demoníaca que se reproduce. El nuevo vigilante, Torrance, descubre a su otro yo, a su monstruo, y eso ocurre por obra y gracia de la malignidad seductora que alberga o es el propio hotel. Este carácter demoníaco lo posee también Clarimonde, la protagonista de *La muerte enamorada*, en Gautier, que más que al espectro de la muchacha, responde a la encarnación del demonio.

El espectro puede aparecer también a modo de sueño o de presentimiento. A veces, el espectro se esconde en un sonido, en un grito o un lamento, en una música (como en “Maese Pérez el organista”) en un escalofrío, en un objeto que ha variado de lugar (la banda azul de “El monte de las ánimas”), incluso de lugar en el tiempo. En el relato de “El monte de las ánimas”, vinculado a la leyenda gallega sobre la *Santa Compañía*, no puede delimitarse lo espectral de lo demoníaco. Por un lado, los espectros son portadores de una maldición. No son espectros que reclamen ayuda, sino portadores de muerte. Por otro lado, no parece que regresen al mundo terrenal para completar un ciclo de vida, sino de muerte. Hay, en este sentido, en la leyenda de la *Santa Compañía*, una referencia al limbo, al espacio (simbólico en tiempo y lugar) en que el sujeto que ha muerto no desaparece del todo inmediatamente, sino que lo hace desespacio hasta que logra asumir su muerte. Como los espectros de Amenábar en *Los otros*, que no saben que están muertos, o como Melquíades en *Cien años de soledad*, que regresa una y otra vez de la muerte hasta que un día deja de

hacerlo. Esto último ocurre también en *Pedro Páramo*, de Rulfo, donde al principio Pedro no es consciente de la muerte de los personajes con los que se cruza, y después tampoco es consciente de inmediato de su propia muerte. Aquí, además de que la conciencia individual no asume la muerte, confluye otro ingrediente: los vivos ignoran estas muertes. En un pueblo aislado, el resto de localidades desconocen las muertes que se van sucediendo. Los cuerpos permanecen *insepultos* para la conciencia del resto de gente. Pero también, nadie ha rogado por sus almas pecadoras. Porque todos ellos, también Pedro, son pecadores, y sus almas no perdonadas (no purificadas) no pueden alejarse del mundo terrenal hasta que alguien, con sus honras y sus rezos, logre su purificación. Alguien puede morir hoy, pero tardamos un tiempo hasta que conocemos este hecho, y bastante más en asumirlo, en tomar conciencia en lo cotidiano de esa ausencia. Este relato tiene concomitancias con las almas en pena de los ahogados griegos, que no podían acceder al Hades porque no habían recibido el despido (el reconocimiento de su muerte) por parte de los vivos, pero tampoco la purificación, y permanecían vagando en las aguas de los ríos que circundaban las puertas del lugar de los muertos. Olvidados del mundo de los muertos, pero también olvidados de la vida. El espectro es el cadáver que no asume la muerte, pero también el espíritu que no puede entrar en ella. En el relato de Bécquer “Maese Pérez el organista”, el ánima del organista se niega a ser devorada por la muerte, la voluntad se resiste. Pero un muerto carece de voluntad, y esto simboliza a la vez la resistencia que ofrece la comunidad a que su música desaparezca con él. Porque el espectro está en la subjetividad individual o colectiva del viviente.

Lo espectral no necesita de acontecimientos fantásticos para poder emerger. Lo espectral en *Bartleby el escribiente* está vinculado a la deuda, a algo incompleto (la comunicación), pero también habla de la soledad del muerto. Lo espectral está en las cartas que nunca llegaron a sus destinatarios, pero también en la interioridad de Bartleby, en la compasión y en la impotencia que le produce este enfrentamiento, en el anonadamiento y el dolor.

Ante la presencia del elemento siniestro de lo espectral, dos son los campos hermenéuticos que se nos abren: por un lado, la *contranaturalidad* de la apariencia viva en algo muerto, como si lo caótico exigiera un lugar

en la epistemología humana. Por otro, estamos ante de una presencia que en realidad se encuentra en nosotros mismos. Porque el espectro es un reflejo de la interioridad de un sujeto, pero no del sujeto muerto. Por eso no se puede huir del espectro, porque habita en uno mismo (como la mierda), porque se lleva siempre puesto. El espectro puede representar una amenaza, puede llevar una exigencia de reparación. Pero siempre hay algo en él que no acepta ser engullido por la muerte, como un lamento de la existencia que llora la soledad más atroz y trae a presencia del vivo la inexorabilidad de la Nada. La sospecha de la Nada está siempre, en última instancia, en lo espectral. Porque la Nada sólo puede sospecharse desde el asomo al caos. Cuando lo caótico se manifiesta, se manifiesta una metonimia del No Ser, de la inconsistencia del sentido.

Un caso parecido, pero diferente al espectro, es el de la resurrección. Podemos decir que la distinción entre el espectro y el resucitado reside en el carácter viviente de este último. Ambos han estado vivos y ambos han muerto. Pero si el espectro reaparece *como* viviente, el resucitado lo *es*. No estamos ya ante una semejanza de vida en algo muerto, sino en la vida misma, en una nueva versión de ésta. La condición humana es la de la caducidad, la existencia está limitada en la temporalidad, que es única e irrepitible, y la evidencia de su posible excepción, es aterradora. La resurrección está ligada al deseo, pero también a lo surreal. El hecho de que queramos que alguien resucite y eso ocurra implica o bien un hecho milagroso o un hecho demoníaco. Si la muerte se revierte a través de la intervención divina (en el caso de la resurrección de Jesucristo es la mano directa de Dios la que interviene, a Pélope le devuelven la vida los dioses y, en el caso de Lázaro, es Jesucristo como mediador de Dios), en opinión de Rosenkranz, se “muestra cómo la potencia de la vida ha superado la de muerte”²². Hay en el milagro de la resurrección divina una inversión del proceso corruptor: triunfa la voluntad del resucitado, prevalece la fuerza individual sobre las fuerzas exteriores que dominaban al cuerpo muerto cuando estaba en proceso de corrupción. En el caso de la resurrección ctónica, a través de la magia negra o con conjuros extraordinarios, ocurre precisamente al revés. La corrupción no se invierte, se detiene como en un trance, pero la voluntad individual ya ha sido sometida a esas fuerzas ajenas. Aquí, el resucitado no nos inspira ninguna confianza en su

libertad. Hay una duda, una sospecha que nos dice que *eso no es eso*; el ente resucitado participa del halo demoníaco, del estado de posesión. Nos encontramos con algo semejante al pacto con el diablo. Sin ser lo mismo, la inmortalidad (de Fausto o de Melmoth) supone igualmente una ruptura con el tiempo individual, hay en ella un devenir más allá “de la cuenta”. Y la inmortalidad implica haber vendido el alma al diablo, dejar de pertenecerse a uno mismo, entregarse a Satán²³. De modo directo o indirecto, lo resucitado está poseído por el mal. La resurrección con carácter satánico tiene estas connotaciones.

Si comparamos el mito de Pélope con el relato de Jacobs *La pata de mono*, nos encontramos ante dos atmósferas muy distintas. En el caso de Pélope, hijo de Tántalo: los dioses son quienes deciden resucitarlo para reparar la atrocidad cometida por su padre. La resurrección pertenece a la voluntad divina. Por el contrario, en el relato de Jacobs, la historia es distinta. Fijémonos en el argumento: Una misteriosa pata de mono llega a manos de un hombre, su mujer y su hijo. El objeto tiene el poder de realizar tres deseos, y el cabeza de familia pide 200 libras. Al día siguiente, su hijo muere en un accidente laboral y la compañía para la que trabajaba indemniza a sus padres con 200 libras. Transcurridos diez días, la madre, desolada, recuerda la pata de mono y le exige a su marido que pida al objeto mágico que su hijo regrese a la vida. Así lo hace éste, aunque contra su voluntad porque le espeluzna la idea que considera una perversión. Un rato después llaman a la puerta y, cuando la madre se dispone a abrir, el padre toma de nuevo la pata de mono y pide otro deseo en silencio. La puerta se abre y no hay nadie. No se dice, pero todos sabemos que el padre ha pedido que su hijo regrese al lugar del que ha venido. En el relato nunca llegamos a ver al resucitado, pero sabemos algo de él por los efectos premonitorios del padre. El padre está aterrorizado por la posible resurrección de su hijo porque sabe que ya no será él, será *otra cosa*. Y esa idea le repugna porque ya ha comenzado su proceso de corrupción, su voluntad ha sido anulada y han triunfado en su cuerpo unas fuerzas ajenas. La existencia de su hijo ha finalizado y, si se prorroga, ya no responderá al querer de una individualidad, sino a la de otro poder, un poder diabólico.

Pero la resurrección es una figura que raramente aparece sin confundirse con otros rasgos. En *La muerte enamorada* de Gautier, la resurrección se mezcla con el espectro de Clarimonde porque Clarimonde está muerta. Hay en ella un desdoblamiento: una mujer muerta y una mujer resucitada. Como muerta, participa de lo espectral, pero, como resucitada, tiene el carácter demoníaco de los poseídos. Porque Clarimonde no es una reencarnación de sí misma, sino de *otra cosa*: el diablo.

Otro ejemplo que tiene concomitancias con el tema de la resurrección y también de distintas figuras es el caso del monstruo del Dr. Frankenstein. *Frankenstein o el nuevo Prometeo*, de Mary Shelley. El monstruo participa del desdoblamiento (porque está formado de miembros de otros), de lo demoníaco porque no es hijo de Dios (aunque tiene voluntad propia y no está poseído por ninguna fuerza corruptora) y, sobre todo, como el propio relato indica, del tema del monstruo. Pero el monstruo es un mosaico de fragmentos resucitados en una unidad. La trasgresión aquí es mayor que en la resurrección individual, porque lo muerto no fue un individuo, no perteneció a una existencia única, sino a varias. El “monstruo” al que el Dr. Frankenstein da vida está formado por partes de distintos cuerpos muertos. Aquí no hay una unidad que regresa a la vida, sino fragmentos de unidades otras, restos de mutilaciones de cadáveres. Cada uno de ellos respondió a la encarnación de una individualidad y ahora se juntan, se montan como un puzle, y al nuevo todo que conforman se le da el hálito de vida por obra y gracia de la Ciencia. La Ciencia y el positivismo que encarnan en el pensamiento de una nueva época lo que otrora se llamara Dios. La voluntad divina, al devenir en Ciencia, pasa a ser una objetividad ajena al todo, pero que domina al todo, lo rige. Y sin embargo, el nacimiento o renacimiento del monstruo de Frankenstein tiene un carácter ctónico, nos da miedo como si fuera un hijo del diablo, porque la Ciencia, en el siglo XIX ya se ha desenmascarado como demonio. No hay en Shelley un pacto directo con el demonio, pero sí con la Ciencia, y el resultado tiene una leve y fundamental diferencia que ya he mencionado: el monstruo de Frankenstein es libre, no está poseído. Sin embargo, a los que se encuentran con él, les produce la misma sensación de amenaza que un ente (o un alguien) poseído.

La resurrección es una interferencia en la existencia del mismo modo que lo es el homicidio. Ambos atentan contra su temporalidad necesaria: en un caso prolongándola y en otro reduciéndola. Pero coinciden en su interferencia en la naturalidad de la existencia, en la individualidad irrepetible. Por ello, de algún modo sospechamos que la existencia posterior a la resurrección no es propiamente existencia. Es otra *cosa*. Y *esa cosa* (lo demoníaco) emerge de la Nada.

Otro tema vinculado a lo muerto es el de la necrofilia. Este término, en sentido estrecho, como el uso forense que se hace de él, alude a la relación sexual de alguien con un cadáver. Esta relación puede ampliarse a la metáfora del espectro, a modo de sueño, o de aparición encarnada. En este caso, entramos en concomitancias con lo vampírico y lo demoníaco. Pero la necrofilia puede extender su significación al mito de Orfeo y Eurídice, en el que no aparece explícitamente una relación sexual, y ni siquiera se consuma la resurrección de ella o el regreso de su cuerpo al mundo de los vivos. La idea de necrofilia va muy ligada al deseo del viviente por retornar a la vida al ser muerto, con el deseo de la resurrección del otro. La mera presencia de la imagen del cuerpo humano (en una estatua, un cuadro o una fotografía), muerto en la realidad, ya participa de un carácter necrofílico. Eugenio Trías escribe: “la pintura, ese arte necrofílico que alcanza a conceder vida a lo que no tiene vida”²⁴. A caballo entre la significación de necrofilia y la significación a la que alude Eugenio Trías, la encontramos en “Onfale”, relato de Gautier en el que la imagen del tapiz, que representa a la bella marquesa encarnada en Onfalia, por las noches cobra vida e inicia al protagonista en el amor. Pero, sobre todo, gran parte de la sugerencia necrofílica que encontramos en la literatura, que sobre todo tiene su auge a partir de finales del siglo XVIII, tiene mucho que ver con la concepción del amor durante el Romanticismo. Este concepto de amor, imposible en la tierra, en este mundo, tiene un carácter de eternidad en el que se comprende que el amor va más allá de la vida y la muerte. Es, pues, después de la muerte, donde los amantes pueden reencontrarse y ser plenamente uno. Esta comprensión del amor está muy vinculada al tema del desdoblamiento, al de la imitación humana del mito del andrógino, es decir, a la creencia, en términos populares, de la *media naranja*. El otro, el amado, completa al amante. Si amados y amantes son ambos, jun-

tos conforman una identidad única y eterna. Y esta unidad va más allá de la muerte, o, lo que frecuentemente encontramos, sólo después de la muerte puede ser consumada esta plenitud. Veamos el siguiente fragmento de “Vera”, de Villiers:

Y he aquí que, ante sus ojos, hecha de voluntad y de recuerdo, apoyándose en los codos, vigorosa, arreglándose con la mano su espesa cabellera negra en la almohada de encaje, con la boca deliciosamente entreabierta en una sonrisa que expresaba un paraíso de voluptuosidad, bella hasta morir, la condesa Vera lo miraba, todavía levemente adormecida. “¡Roger!...”, dijo con una voz lejana.

Él se acercó. ¡Sus labios se unieron en una felicidad divina, olvidada, inmortal!

Y, *entonces*, se dieron cuenta de que, en realidad, eran un *solo ser*²⁵.

Otro ejemplo contundente de esta concepción del amor lo encontramos en *Cumbres borrascosas*, de Emily Brönte, donde la pasión de Hithclif y Catherine trasgrede todas las barreras racionales. Hay en esta obra un caso de desdoblamiento en los hijos, apariciones espectrales de ella en busca de *algo* (el otro) para gozar de la plenitud, profanaciones de lugares sacros (la tumba) por parte de él para sentir que ella sigue viva y es suya. *Cumbres borrascosas* es una obra con una atmósfera siniestra y llena de pasión. Se opone a la atmósfera serena y angelical que encontramos en el mito de Pigmalión. En “Ligeia”, de Poe, la necrofilia se insinúa en el desdoblamiento de la primera esposa cuando ésta toma posesión de la segunda. De algún modo, el alma de Ligeia se apodera de Lady Rowena, se desdobra en ella y la necrofilia se sobreentiende cuando el narrador desposa a Lady Rowena. De hecho, el cuerpo de la segunda esposa empieza a tomar características propias de un cadáver (el de Ligeia). Es un relato en el que, como “En la caída de la casa Usher”, también aparece sugerida la necrofilia, aunque en éste último se sobreentienden también el incesto y el vampirismo.

La necrofilia puede tener puntos en común con un tema que se le opone: el de las honras fúnebres. Ambos participan de un cuidado del muerto, de un amor por él en el sentido de que este cuidado y este amor son completamente opuestos a la indiferencia por él. Pero si la necrofilia lo que pretende de algún modo es no cerrar el vínculo con esa existencia que ha sido y esconde el deseo por que esa existencia continúe, la honra fúnebre, en cambio, pone punto y final a esa existencia. La honra fúnebre

asume una muerte, responde a la aceptación por parte de la comunidad de esa muerte, pero también coloca al muerto en el mundo de los muertos. Las honras fúnebres posibilitan que el alma en pena encuentre el descanso eterno. Si regresamos por un momento al pensamiento griego, vemos que no solamente toda comunidad cuida y despide el cuerpo de sus muertos, sino que también, el del extranjero. Muchas son las narraciones que aluden a cadáveres de marineros que el mar deposita en islas desconocidas, y los isleños que los descubren no dudan en honrarlos y enterrarlos. Esta actitud responde al mismo principio que responde la hospitalidad: al reconocimiento del otro como otro yo, como una identidad diferente pero igualmente digna. En Egipto, sin embargo, ocurre al revés. El cuerpo es embalsamado para detener el proceso corruptor. La creencia de que el alma se desdobra del cuerpo, pero necesita siempre retornar a él, trata de congelar la individualidad y favorecer una vida posterior del individuo muerto. Hay interpretaciones positivistas que defienden que el enterramiento, la cremación o demás modos antropológicos de apartar el cadáver responden a una necesidad higiénica (ya hemos visto que no siempre es así). El cuerpo en descomposición (que, amantes de la belleza, tanto horrorizaba a los griegos) es potencialidad de enfermedades e infecciones, y el enterramiento es un modo de evitarlas. Pero es ésta una interpretación reduccionista, porque para el espíritu griego el valor del rito se encontraba en el reconocimiento, no en la desaparición de un cadáver infeccioso. Era precisamente la negativa a ofrecer el enterramiento y a realizar la ofrenda de honras fúnebres de un miembro de la comunidad que había ofendido a los dioses, lo que podía evitar las represalias de éstos contra la comunidad. Enterrar (reconocer como propio) a un trasgresor, a un hacedor del mal, suponía una infección a todos los demás de las consecuencias de ese mal. Así se evidencia en *Antígona*, donde Creonte decide que Polinices no sea enterrado porque se enfrentó a Tebas. Hay en esta actitud un temor a las represalias divinas. La negación a reconocer a Polinices responde a una falta de asunción de la traición a su propia comunidad y, si Creonte actuara al revés, si no respondiera con indiferencia sino con el reconocimiento a una existencia que ha sido, incluiría un germen del mal en la ciudad de Tebas. Si aceptara honrar a Polinices, con ese acto importaría las represalias de los dioses a todo su pueblo. Sin

embargo, también vemos por parte de Antígona la necesidad de honrar al muerto (aunque con este acto trasgreda la ley humana), necesidad que supera el miedo que conlleva el castigo en carne propia. Antígona apela en todo momento a una ley superior a la humana, a la de los dioses; hay, pues, en su actitud una idea de trascendencia, pero de una trascendencia que va más allá de los propios dioses antropomórficos que rigen Tebas. Antígona teme al No Ser, a la Nada. Como vemos, mientras la necrofilia *desentierra*, la honra fúnebre devuelve lo muerto a su lugar para poder mantener el orden (el sentido). La necrofilia es, como toda irrupción de lo muerto, del iceberg de un caos tan aterrador como el hielo de la Nada.

A la vida le corresponden libertad y voluntad, por ello, la observación de algo que parece vivo y está sometido a la rigidez de la falta de voluntad, produce cierta inquietud. Rigidez y falta de voluntad sufren los *zombies* (otra manifestación de lo muerto) en la escena del film de Romero, donde aparecen encerrados en unos grandes almacenes, caminando sin hacer camino, arrastrados casi por una inercia que procede del exterior a sí mismos, por el automatismo impropio, amenazantes y víctimas de la anulación (o de la alienación). Los movimientos de estos seres son mecánicos, falta en ellos naturalidad, falta el dinamismo vital, carecen de tensión y elasticidad, “dos fuerzas complementarias que hacen actuar la vida”²⁶. Los *zombies* son seres rígidos. Pero la rigidez no se refiere solamente al cuerpo, sino también al carácter: “Toda rigidez del carácter, toda rigidez del espíritu y aun del cuerpo será, pues, sospechosa para la sociedad, porque puede ser indicio de una actividad que se adormece y de una actividad que se aísla, apartándose del centro común, en torno del cual gravita la sociedad entera”²⁷. La analogía que nos sugieren los *zombies*, motivada por el propio escenario, es la del consumismo de este mundo capitalista. El consumismo pertenece igualmente a una falta de libertad, a una carencia de autenticidad, a la búsqueda de fármacos inútiles contra el hastío y el aburrimiento, contra el *bienestar* irresponsable pero culpable. El consumismo responde a una frustración individual, a una desorientación o, mejor dicho, a una mala orientación (que orientación sí la hay, pero desde el exterior, desde otras fuerzas corruptoras, sin ninguna ingenuidad por parte de quienes nos señalan el camino, equivocado para la autenticidad pero beneficioso para sus intereses). El *zombie* es una metáfora del hom-

bre actual, del consumista, pero también es metáfora de la amenaza para el otro que produce el hastío en uno mismo. Los *zombies* acaban devorando a los vivos, y entre unos y otros no puede darse la comunicación. Ni el lenguaje, pero tanto tampoco lo pre-lingüístico, ni empatía alguna son posibles entre ambos. No se trata de seres resucitados, aunque la asociación de ideas va implícita, sino seres ni vivos ni muertos, porque se trata de cadáveres donde la vida que triunfa es la de los agentes descomponedores, gregarizadores. Su apariencia deja mostrar esta corrupción iniciada. La vida que triunfa no es la propia. Su conciencia está lobotomizada, están poseídos no se sabe por *qué*. La sociedad capitalista nos recuerda a la afirmación de Gautier en *Spirite*: “Por todas partes poblada de vivos que no se dan cuenta de que están muertos porque les falta vida interior”²⁸. Como el burgués, el *zombie* no nos amenaza en su calidad individual, porque es un ser torpe, lento y débil, sino por su cantidad. Es el número de *zombies* y la inexorabilidad de su automatismo lo que nos produce la sensación de aislamiento, soledad e incomunicación que ni siquiera podemos salvar convirtiéndonos en uno de ellos. El *zombie* representa la vida anulada, el no sentido, la vida como muerte, y esta muerte que se mueve torpemente amenaza a la verdadera vida como la amenaza el No Ser, la Nada.

Similares connotaciones a la figura del *zombie*, tiene la del vampiro. Afirma Rosenkranz que: “entre el espectro y el viviente se coloca la peculiar idea del vampirismo”²⁹, El vampiro también es una manifestación en movimiento de algo muerto o, al menos, de alguien que suponemos muerto. Su imagen lívida y mórbida no habla precisamente de una buena salud (ni moral). Drácula, como cualquier vampiro, originalmente fue humano. Aunque en la obra de Stoker no se confirma, parece ser que existe un pacto implícito con el Demonio, puesto que se sabe que el Conde practicaba la alquimia y en su estirpe había habido varios magos oscurantistas. Stoker tampoco hace referencia alguna, como sí ocurre con las películas, al hecho de que el origen del pacto se deba a una venganza contra Dios por haber dejado morir a su amada. Los vampiros son víctimas de vampiros, pero el primer vampiro responde a un pacto con el Diablo. Pero de este carácter demoníaco participan todos los vampiros, porque todos están poseídos. Por tanto, nuevamente esta figura no pertenece sólo a lo muerto, sino sobre todo a lo demoníaco. El vampiro, como

el *zombie*, debe devorar la vida para poder permanecer en el mundo de los vivos. Como él, carece de voluntad, no es libre, todos sus movimientos responden a instintos. Y es precisamente en el instinto de devoramiento y canibalismo donde muestra su presencia el mal. El vampiro responde igualmente a la encarnación del No Ser.

La Literatura nos ofrece otras figuras con cierto aire espectral, como en el caso de las apariciones de *Solaris*, de Lem, o de las que encontramos en los marcianos de *Crónicas marcianas*, de Bradbury. Las primeras tienen además un aire de virtualidad porque su esencia es imaginaria (aunque son encarnaciones de imágenes de personas muertas). Las de Bradbury rompen en mayor medida la condición temporal. Los espectros de los marcianos aparecen cuando los marcianos ya han sido extinguidos, están a la vez en la conciencia de los humanos que habitan Marte (sin esta conciencia no habría espectros), pero al mismo tiempo rompen la lógica de la temporalidad humana. Aparecen como si distintas dimensiones se entrelazaran, como si la conjugación verbal desapareciera, como si todo ocurriera siempre y a la misma vez. Los espectros de *Crónicas marcianas*, y en cierto modo también los visitantes de *Solaris*, traen al mundo de la Razón la posibilidad de un tiempo cíclico, donde la sugerencia del caos retorna una y otra vez. Desaparece la diacronía, se derrumba nuestra concepción del mundo, se abre la puerta hacia la locura. Rubén Darío tiene un relato muy a propósito de disonancia temporal, aunque en él no aparece lo muerto: *El caso de la señorita Amelia*³⁰. En este caso, cuerpo y mente no sincronizan. En él, el protagonista cuenta la historia de una joven en la que observa, cuando vuelve a verla veintitrés años después de haberla conocido, que su cuerpo se mantiene igual, que no ha crecido, que no se ha desarrollado, que no ha envejecido lo más mínimo. La evolución en el tiempo se ha detenido en su apariencia, hay por ello una trasgresión del devenir (del Ser), no así en sus hermanas, cuyo envejecimiento sí es notable para el narrador. La posibilidad de mundos paralelos se abre aquí como en *Solaris* y *Crónicas Marcianas*, como se abre también el regreso de todo aquello que hemos negado, precisamente porque se niega a ser negado o porque “quizá sea el castigo de una madre hacia unos hijos que han rehuído sus cuidados y su tutela. Me refiero a aquella edad dorada, cuando el género humano vivía en íntima unión con toda la Naturaleza y nin-

gún miedo ni terror nos sobrecogía precisamente porque en la paz profunda, en la divina armonía del Ser, no existía ningún enemigo que nos pudiera producir este pavor”³¹.

NOTAS

- 1 Que nos oxigena y nos oxida (porque vivir deteriora).
- 2 Rosenkranz, K., *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero editor, 1992, p.193.
- 3 Laporte, D., *Historia de la Mierda*, Valencia, Pre-textos, 1998, p.129.
- 4 *Ibidem*, p.193.
- 5 *Ibidem*, p.313.
- 6 *Ibidem*, p. 313.
- 7 Paz, O. *Conjunciones y disyunciones*, Barcelona, Seix-Barral, 1984, p.121.
- 8 Laporte, D, cit., p.37.
- 9 Agamben, G., *Profanaciones*, Barcelona, Anagrama, 2005, pp.113-4.
- 10 Laporte, D, cit., p.50.
- 11 *Ibidem*, p.52.
- 12 *Ibidem*, p.57.
- 13 *Ibidem*, p.59.
- 14 *Ibidem*, p.118.
- 15 *Ibidem*, p.42.
- 16 *Ibidem*, p.36.
- 17 Vattimo, G., *Ética de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1991, p.62.
- 18 Rosenkranz, K., cit., p.332.
- 19 *Ibidem*, p. 332.
- 20 *Ibidem*, p.346.
- 21 *Ibidem*, p.337.
- 22 *Ibidem*, p.314.
- 23 La única excepción que encontramos a una relación satánica es la del judío errante, que tal como nos cuenta Bécquer después de rastrear en la tradición europea, el origen de su inmortalidad se debe a una maldición que le dedica Jesucristo durante su Pasión ante la negativa del judío a permitirle descansar. Aún así, como en el caso de Dorian Gray, el lenguaje invoca.
- 24 Trías, E., *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1988, p.105.
- 25 Villiers de l'Isle Adam, *V'era*, cfr. Remos Ceserani, *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1999, p. 160.
- 26 Bergson, H., *Tratado sobre la risa*, Barcelona, Plaza & Janés, 1956, p.826.
- 27 *Ibidem*, p.827.

-
- 28 Gautier, P., *Spirite*, cfr. Ceserani, R., cit., p. 178.
 - 29 Rosenkranz, K., cit. p.332.
 - 30 Darío, R., “El caso de la señorita Amelia” en *Verónica y otros cuentos fantásticos*, Madrid, Alianza, 1995.
 - 31 Hoffmann, E.T.A, “El huésped siniestro” en *Cuentos Completos*, Madrid, Alianza, 2002, p.17.