



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

La silueta del fantasma: escrituras en torno a la imagen-aparición

Informe final para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas con
mención en Literatura

Seminario de grado *Metaliteratura latinoamericana contemporánea*

Profesor guía: David Wallace Cordero

Alumna: Valeska Solar Olivares

Santiago de Chile

2016

Índice

I. Introducción	5
II. Imagen fantasmal	6
III. Escrituras fantasmagóricas	
1. Identidad errante: la multiplicidad del ser ausente	17
2. Impermanencia, (des)encuentros y fantasmagorías	25
3. La silueta del fantasma: cuando la fotografía deviene fantasmagoría	32
4. La no-identidad del sujeto fantasmal	39
5. Los fantasmas del Mapocho	47
6. Cuerpo ausente: vigilantes y vigilados	54
7. Experiencia aurática: cuando el pasado se vuelve presente	63
IV. Conclusión	72
Bibliografía	75

*“Palabras oscuras, que entonces
me parecían, ¡ay! , tan claras.
Hoy me estaría aquí pensando
hasta el alba, desesperadamente,
sin arrancarles un sentido:
¡tan de otro me suenan,
tan lejanas!*

*En cambio ésta aún no modulada
que en mí dirá una voz innata,
¡qué desnuda la siento,
qué nueva aún y ya qué conocida!*

*Está en mí -y en ti, libro,
como un recién nacido en el regazo
frío de este silencio, este cadáver,
hoy, de aquellas palabras”*

-Gilberto Owen

A David Wallace, por su guía y apoyo imprescindible en este recorrido fantasmagórico.

A mi familia, Juan, Sandra y Olga, quienes me dan la energía para dar siempre lo mejor de mí. Gracias por todo su apoyo y cariño incondicional, y por hacer posible esta aventura a pesar de la distancia.

A mis amigas Constanza y Belén, quienes han sido parte importante de este proceso, por toda la ayuda mutua en esta última etapa, y por todos los momentos vividos (y los que vendrán).

A Sebastián, por acompañarme en este camino, por darme todo el ánimo y el cariño para continuar y por leer cada una de estas páginas cuando apenas eran esbozos.

(A mis fantasmas, quienes se han negado a dejarme ir sin antes ser uno de ellos).

I. Introducción

Los ensayos que merodean por estas páginas buscan desvelar aquello que se halla oculto en relatos cuya escritura emerge como errática, escindida y fragmentaria. Entre sus líneas se asoman sigilosamente presencias alternas que hacen de éstos imágenes escriturales que devienen fantasmagóricas, cuya forma de dicción es ilusoria. En cada uno de ellos me embarco en un recorrido por distintos aspectos del concepto de imagen escritural fantasmagórica, que llamaré *un fantasma*, en un viaje ascendente cuyo fin se encuentra estrechamente vinculado con la caída y la pérdida de la corporalidad, tanto del lector como del personaje.

La noción de imagen fantasmal, punto de partida y final de este recorrido, surge de una revisión panorámica de una serie de conceptos vinculados con el de fantasma, comenzando con el de imagen propiamente tal hasta llegar al de cadáver como cuerpo caído y despojo del ser. Más allá de la idea del fantasma como un ente sobrenatural que causa terror, me enfocaré en la noción de éste como una imagen no estática que *mueve* al sujeto, que causa algo en él –amenaza, incertidumbre, contrariedad- y que le incita a ir más allá del cuerpo y de la presencia como certezas universales y absolutas.

El recorrido comienza con *El pasante de notario Murasaki Shikibu*, de Mario Bellatin y finaliza en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, y *Aura*, de Carlos Fuentes. Mi intención es dibujar un trayecto que inicia en lo individual y culmina en lo colectivo. Éste empieza con la idea de un fantasma como identidad alterna, amenazante y extraña, pero aún distante del sujeto. A través de la distribución aparentemente azarosa de las novelas esta distancia disminuye hasta hacerse inexistente: mi cuerpo irá cayendo junto al de *ellos* hasta que en *Pedro Páramo* y *Aura* seré parte de los muertos, en un proceso de lectura que hace del espectador un cadáver, y que muestra cómo la ausencia de corporalidad de un fantasma es también capaz de tocarnos hasta hacernos parte de sí mismo.

II. Imagen fantasmal

El término *imagen* parece ser un latinismo de *imago*, que alude a una figura o retrato, una representación visual de la realidad. Resulta interesante el hecho de que éste, a su vez, derive del frecuentativo *imitari* (Corominas y Pascual, 1984), origen del concepto de *imitar* tal como hoy es utilizado: por rastros etimológicos, pues, una imagen sería una suerte de imitación del objeto percibido y no la cosa en sí, lo que queda de éste en los sentidos del individuo, permanentemente ligada a lo que está *allá*, fuera de mí. Se relaciona, en ese sentido, con lo *imaginario*, es decir, lo que no está, las figuras irreales producidas con la imaginación, algo que Octavio Paz (2014) advertía al inicio de su reflexión acerca del concepto en cuestión al destacar el valor psicológico que se le otorga habitualmente en tanto *producto imaginario* y por ello, tal vez, falso, equívoco¹. Ahora bien, pese a que el término alude en primera instancia a la imagen como una *representación imaginaria*, relativa principalmente a la percepción, a la mente del sujeto, es también aquello que *vemos* (lo que está allá), que podemos observar más allá de nosotros mismos y que concebimos en nuestros propios términos; es lo que aparece, aquello que se exhibe en lo real para luego ser aprehendido, y, a la vez, la proyección de lo que emerge afuera. La imagen, por tanto, oscila de manera constante entre lo que *está* y la representación de ello; es lo que se presenta de manera tal que *mueve* la sensibilidad del individuo, tocándome, removiendo mi propia corporalidad y mis sentidos. No es tan solo la representación que puedo llegar a proyectar de lo visto, es lo que veo y el efecto que éste, cualesquiera sean los motivos, provoca en mí. Es lo que aparece como irreal, pero que a la vez da cuenta de una realidad otra presente de manera particular en el sujeto.

¹ Pese a que una discusión en torno a los términos imaginación/imaginario excede los márgenes de este ensayo, parece necesario aclarar rápidamente los alcances del tema en torno a dos autores aquí referidos. Mientras que Paz relaciona lo imaginario con lo falso, Daniel Link lo define como una *performance* de “aquello que jamás será posible oír o ver (percibir o experimentar) más allá de la palabra”, y que, en su estado más puro, “nos arrastra a una versión de la literatura como arte de lo *no construido*”. En ese sentido, la imaginación sería una forma de relacionarse con el mundo cuyo fundamento es negativo, puesto que “lo imaginado, a diferencia de lo percibido, lo es en tanto ausente, no presente” (Link, Daniel. *Fantasma: imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012, pos. 448-460). Lo imaginario, pues, sería aquello que se presenta como falso e ilusorio, en el sentido de que es percibido en tanto ausencia, imposible de experimentar.

La idea de una imagen que provoca *algo* en el sujeto está presente en aquello que Deleuze (2003) entiende como el conjunto de lo que *aparece*, expresión que nos habla de ésta como algo que emerge súbitamente y que precisamente por dicho surgimiento repentino puede ser capaz de afectar los sentidos, conmoviéndome. Pero ¿qué es lo que aparece? ¿Por qué aparece? La incertidumbre que causa una imagen la expone no solo como representación, sino como *enigma* en sí misma: no es *la* imagen, sino que es *una*, siempre en compañía del indefinido que impide la determinación absoluta respecto a lo que estamos presenciando. Esta imposibilidad de precisar el *qué*, el *cómo* y el *porqué* de una imagen es lo que hace que su aparición –como característica principal del concepto- desestabilice los sentidos del sujeto, en tanto éste no es capaz de reconocer en ella las nociones básicas de la lógica occidental, cuyo principio regente es el de no contradicción, donde los opuestos se mantienen siempre como tales. En ese sentido, en la propuesta deleuziana podemos encontrar dos elementos fundamentales a la hora de esbozar los trazos de lo que en esta ocasión entenderemos como imagen: el concepto de ésta como aparición, y la noción de su capacidad de afectar al individuo.

El concepto de imagen como aparición exhibe la fragilidad de su temporalidad, en cuanto se halla en un estado de presencia que se constituye permanentemente en forma de ausencia, de manera que, tal como hace Didi-Huberman (2007) en su reflexión sobre la imagen-mariposa², parece pertinente cuestionar el término en tanto aparición a partir de la definición misma de dicha característica. Por aparición entenderemos, en primera instancia, aquello que se muestra como una visión de un ser fantástico, en el sentido de calificativo que alude a aquello que no es real y que existe en el ámbito imaginario. En tanto visión, lo que destaca es el carácter principalmente visual del término, más allá del objeto percibido en sí: no es tan solo el ser sobrenatural que se aparece ante mí, sino el hecho mismo de que algo *esté apareciendo*, sin explicación. En ese sentido, imagen y aparición parecen coincidir en tanto fenómenos ópticos que surgen sin causa aparente; sin embargo, una

² Una de las tantas reflexiones del autor acerca de la aparición de la mariposa se relaciona con su fragilidad, no tan solo en términos corporales (la fragilidad del insecto), sino que más bien en función de su temporalidad. En cuanto fugacidad temporal, una aparición se caracteriza por su fragilidad al estar permanentemente suspendida en el tiempo, entre lo que aparece y desaparece: “¿Cómo podemos hablar de una aparición sino desde el punto de vista temporal de su fragilidad, de la oscuridad en la que vuelve a sumergirse? Pero, ¿cómo hablar de esa fragilidad sino desde el punto de vista de una tenacidad más sutil, la que surge de la posesión, de la aparición, de la supervivencia?” (2007, p. 9).

imagen tiende a estar sujeta a la inmovilidad, mientras que una aparición se caracteriza por un perpetuo movimiento entre una presencia y una ausencia. Es lo que dicho autor refiere como mariposa –en lugar de aparición-, movimiento constante entre apertura y cerramiento –batir de alas, latido, ritmo-, oscilación entre el *ser* y el *no-ser*. Lo que aparece es aquello que está y no está –o está y *luego ya no está*-, y que, como las alas de una mariposa, se cierra y se abre a un ritmo indeterminado, que sin embargo parece ocultar un significado otro acerca del tiempo mismo y su devenir.

La imagen que aparece adquiere, de esta forma, un matiz cuyo sentido surge como *deviniente*: en términos de Nancy³, no solo significa –tiene sentido lógico-, ni va en una dirección indeterminada de vagabundeo, sino que también *es sentida*. Excede su propia significación oscilante, situándose sobre el límite y constituyéndose como *gesto* que busca tocarnos. Es cuestión de tacto, y, en tanto *lo que aparece*, no señala aquello estático e inmóvil, lejano y completamente ajeno al sujeto, que veo más allá de mí y que no puede alcanzarme. Señala, más bien, lo que se configura como una *imagen-aparición*, que me observa en un vaivén entre el ser y el no ser, el estar y el no estar, y cuya oscilación entre ausencia y presencia es precisamente lo que me arrastra hacia una incertidumbre que parece cuestionar mis propios principios lógicos y certezas corporales: si ella estaba, pero ya no está –y puedo asegurar que *la vi*-, ¿qué me hace pensar que no soy yo también una aparición, que yo misma no estoy, que nunca estuve? Este cuestionamiento hace de una imagen-aparición algo que afecta al individuo en su identidad corporal precisamente porque reúne en sí los opuestos, desafiando el principio de no contradicción en tanto contiene múltiples significantes que no se reconcilian en uno solo. El efecto de contrariedad que tiene en el sujeto es causado, como advierte Paz (2014), precisamente porque al enunciar la identidad de los contrarios (presencia y ausencia, ser y no ser) atenta directamente contra el fundamento de nuestra lógica, donde una imagen *tiene que* estar o no estar, y no puede existir en un espacio intermedio ni en un movimiento entre ambos extremos. Sin embargo,

³ En *El sentido del mundo* (Nancy, Jean Luc. El sentido del mundo. Buenos Aires: La Marca, 2003) Nancy refiere a la pérdida del sentido del mundo tal como lo conocemos, es decir, como sentido significante y como sentido de dirección, para erigirse como *sentir* en cuanto tacto. La escritura, que en este caso hallamos cifrada en términos de *imagen* escritural, emerge como una forma de alcanzar un sentido que roza, siempre a condición de que el tacto “no se concentre, no pretenda (...) el privilegio de una inmediatez que fusionaría todos y *el sentido*” (2003, 65). Es decir, la imagen aparición a la que aquí nos referimos sobreviene escritura que busca ser sentida y que expone *un sentido*, excediéndose en ello sin intentar limitarse a uno solo.

es precisamente en ese punto, esa temporalidad paradójica, tiempo otro donde esto y aquello parecen fundirse, donde surge la imagen-aparición, movimiento que es descrito por Paz como el *seno del existir*:

“Hay un punto en que esto y aquello, piedras y plumas, se funden. Y ese momento no es antes ni después, al principio o al fin de los tiempos. (...) Es el tiempo mismo engendrándose, manándose, abriéndose en un acabar que es un continuo empezar... Ahí, en el seno del existir –o mejor, del existiéndose-, piedras y plumas, lo ligero y lo pesado, nacerse y morirse, serse, son uno y lo mismo” (2014, 108)

La temporalidad paradójica en la que se erige la imagen-aparición se constituye como un espacio sublime que Nancy (2002) describe como plena exposición, siempre presentación (no *re-presentación*). Es, por tanto, presencia pura en tanto se ofrece en una desnudez imaginaria –relativa a la imagen- absoluta, que ex-pone tanto al sujeto como al objeto en su existiéndose. Se mueve en una temporalidad otra como ofrecimiento diferido en que se suspende a sí misma –y en sí misma-, entregando al sujeto que la experimenta al contacto pleno con el límite de lo que es y no es, que está y no está, que aparece y desaparece; a la (im)posibilidad de tocarlo, de ser tocado por él. Asimismo, la experiencia de la imagen aparición existiendo permanentemente en un tiempo alterno deviene acto sublime, que implica una pérdida (de la certeza, tal vez, o de la lógica misma) para llegar a la entrega, al estremecimiento ante el tacto errante. Experiencia sublime que desvía –y es desvío en sí misma-, es el instante de la apertura a la diferencia (2002, 128) y la conciencia de que toda certidumbre en que los opuestos no se tocan no puede ser otra cosa que una fantasmagoría, una ilusión, un vagabundeo permanente. Es una experiencia dinámica en tanto se trata del movimiento de lo ilimitado, de la ilimitación que se sitúa en el límite, al borde de él, y por tanto de la presentación misma que se presenta siempre en dicho límite, del otro lado de éste, *más allá del máximo*; que busca incansablemente algo (la presencia que no puede presentarse).

La imagen que aparece vagabundea, pues, en una temporalidad alterna que es un *estar siendo* permanente, donde los contrarios se hacen uno solo, esto es aquello y aquello es esto, simultáneamente. No es un presente ni un futuro específicos, ni un pasado, sino más bien un *pasando*, gerundio sin fin del existiéndose, donde mi propio cuerpo ya no *es* ni *está*, sino que pasa a ser un *estando* en el cual las identidades ya no se rigen por la dualidad,

por las certezas ni por la permanencia de lo inmóvil. Por el contrario, el *existiéndose* hace de una imagen-aparición un movimiento, un *errar* que mueve consigo a quien la mira, transportándonos en su vagar y removiendo de su condición estática al sujeto que la contempla al llevarle más allá de su propio cuerpo. Una imagen-aparición, que es movimiento en sí, reúne en un momento único un conjunto infinito de instantes, deviniendo instancia que punza, que toca, tantea; llega tan pronto como se va, en un intercambio entre el espacio que deja su contemplación y los ojos *observantes*, haciéndose a sí misma –pero en mí misma a la vez- encuentro irrevocable de contrarios, paradoja constante del diálogo entre quien mira y lo que ve.

El *existiéndose* de la imagen-aparición se trata, pues, de lo que Nancy refiere como *síncope*, desvanecimiento espasmódico del límite (2002, 139), fractura de la capacidad de concebir a un mundo que se vuelve infigurable porque hemos perdido en ella lo que puede configurarle en términos de certezas y oposiciones claras. En tanto experiencia sublime, el sentir de ésta implica una cercanía a la experiencia misma, un *arriesgarse* que viene del propio cuerpo *hacia* el cuerpo. Y es lo sublime de acuerdo al planteamiento de Nancy precisamente porque apela a un toque directo con éste en cuanto límite excedido, a la realización de ese con-tacto. Pero ¿qué implica realmente tocar? El tocar es roce, relación directa entre sujeto y objeto, y por ello cercanía, identificación, *riesgo*: supone siempre una amenaza, un *exponerse*, un situarse en el peligro mismo que significa el acercarse a un otro, a una cosa otra, a algo extraño en tanto ajeno a mí; peligro de que ello pueda *conmoverme*, moverme hacia una sensibilidad otra. Este sentir la imagen que aparece es, a fin de cuentas, estar ante la posibilidad de tocar un límite que está solo para ser contemplado, de rozarlo a pesar de la certeza de que esto es imposible, de que siempre huye, desaparece, se mueve de su lugar para situarse más allá de sí mismo. Es la instancia en que el goce al que podemos llegar, ese goce sublime del que habla Nancy, no es solo agrado y belleza, sino que, más que cualquier otra cosa, es *conmoción* y contacto en tanto peligro, riesgo, amenaza, e inseguridad.

Este tipo de imagen al que nos estamos refiriendo deviene imagen *fantasmal*, en tanto surge como una aparición irrepetible que ocurre como un acontecimiento, revelación

fantástica (y fantasmática) que causa extrañeza al estar presente sin estarlo, no estar nunca presente como tal.

Me referiré, pues, de ahora en adelante a lo esbozado anteriormente como fantasma a secas, siempre entendiéndolo en términos visuales de imagen-aparición fantasmal, y todo lo que ello implica. Ahora bien, antes de adentrarme en la noción de fantasma propiamente tal, es necesario aclarar que la dimensión clásica del género de terror quedará al margen de este ensayo. No me centraré, pues, en la figura de relatos fantásticos utilizada como recurso para provocar miedo, ni en el relato de terror específicamente, sino más bien en una *imagen fantasmal* que se lee como presencia-ausencia, y que es evocada aquí por escrituras erráticas y fragmentarias, que esconden entre líneas una presencia en acecho: la presencia del fantasma (de *un fantasma*, siempre indeterminado), nunca presente, nunca aquí, ni allí.

En ese sentido, parece pertinente recordar que la palabra fantasma tal como la conocemos parece no tener un origen directamente relacionado al significado que se le atribuye actualmente, en tanto deriva del latín *phantasia* –hoy *fantasía*–, referido a una aparición, espectáculo e imagen. Esto indica que aquello hoy asociado generalmente a dicho término, y que ya mencionamos en función de lo terrorífico, solía abarcar todo el espectro de la noción de fantasía, y no se refería únicamente a una suerte de criatura incorpórea que aparece después de un cuerpo muerto. Sin embargo, es también posible rastrear en el latín vulgar la palabra *pantauma*, tomada oralmente del griego y referida a un *ente quimérico* que aparece sin causa razonable o explicable, mucho más cercana a la idea de la terrorífica manifestación pseudo-física de un espíritu o alma en pena con la que relacionamos este término. Es posible, por tanto, afirmar que el concepto de fantasma consta de dos orígenes que se superponen mutuamente hasta llegar a conformar la idea a la que habitualmente vinculamos la palabra: aparición repentina de una *imagen*, de un ente cuya causa no es posible explicar, cuyo *efecto* sobre el sujeto parece ser el desconcierto, la sensación de estar ante aquello que no se puede explicar, y que ya hemos referido en párrafos anteriores.

A partir de lo mencionado anteriormente, es posible bosquejar el concepto de fantasma en términos de una *imagen escritural*, que se enuncia como una instancia donde encontramos lo que Derrida (1998) señala como “ciertos *otros* que no están presentes, ni

presentemente vivos, ni entre nosotros, ni fuera de nosotros” (12), una aparición que no se puede duplicar, cuya singularidad hace de toda primera vez una última vez. Ese momento, el instante del fantasma que no es otra cosa que una aparición irrepetible, evento único, es trazado en un tiempo suspendido (tiempo de (lo) suspenso) que ya no pertenece al tiempo en sí⁴. Se configura, pues, como lo *no sujeto*, una *no identidad*, que en su falta de determinación me *incomoda*, deviene amenaza para mi propio (no) ser, mis certezas y las lógicas que sustentan el espacio en que circulo –siempre acechada por su no corporalidad, en permanente amenaza por la ausencia absoluta que, oximorónicamente, (re)presenta su presencia. Fantasma que existe en una realidad otra –entre las líneas, fluir de personajes y nombres espectrales, momentos inexistentes que parecen ser tan solo un instante en una foto- y que, sin embargo, me toca, roza los cimientos de mi identidad como sujeto que ahora parece ser incapaz de hallar sujeción alguna. Porque de pronto la existencia en ausencia del fantasma me lleva consigo, su presencia ilusoria hace que yo también quiera ser un *estándose*, vagar en ese tiempo de apariciones sin justificación, donde no es necesaria la explicación. Como diría Link, un fantasma me *seduce*, me incita a ir hacia ese lugar de nada, el umbral entre la ausencia y la presencia, con su seducción de la muerte, del vacío, del silencio, de la nada, que es fuerza ilimitada de fascinación. Me enreda en sus fantasmagorías, dicción engañosa de las ilusiones (De los Ríos, 2011) que va sumergiéndome en un instante en constante devenir. Y es esto precisamente lo que hace de estas escrituras imágenes fantasmáticas, que pierden al sujeto a través de las imágenes evocadas entre líneas: el funcionamiento de sus mundos, que no son más que instantes azarosos, en torno a formas de enunciación fantasmagóricas, en el sentido de ilusorias, embusteras, que no son lo que parecen, que a veces no *son*, y trazan sus ilusiones en un espacio otro sumamente seductor, que arrastra consigo al sujeto.

Por otra parte, y considerando las paradojas de la imagen fantasmal en tanto aparición que se sustenta en su ausencia, no hay fantasma sin muerte, sin cadáver, sin *cuerpo*: del latín *cadaveris*, y vinculado a *cadere*, el cadáver es el cuerpo muerto, el cuerpo sintiente que se transforma, en la muerte, en cuerpo caído que deviene despojo de la vida, conjunto de

⁴ Derrida refiere el momento del fantasma como aquel que ya no pertenece al tiempo, entendiendo el tiempo como un “encadenamiento de los presentes modalizados (presente pasado, presente actual, “ahora”, presente futuro)” (14); es decir, tiempo que no es tal, que no *es* ni *está*, que se suspende permanentemente y no está sujeto a la propia temporalidad.

restos de una corporalidad extinta, ruinas de un ser que pasa a estar en otro espacio, y que deja tras de sí una huella en forma fantasmática. La relación entre cadáver y fantasma es algo que Blanchot (2002) describe de manera sumamente lúcida en términos de imagen-cadáver, al reconocer que, pese a que ésta no se parece al cuerpo muerto, la extrañeza cadavérica corresponde a una imagen puesto que

“Lo que se llama despojo mortal [el fantasma] escapa de las categorías comunes: hay frente a nosotros algo que ni es el viviente en persona, ni una realidad cualquiera, ni el que estaba vivo, ni otro, ni ninguna otra cosa. Lo que está allí, en la calma absoluta de lo que ha encontrado su lugar, no realiza, sin embargo, la verdad de estar plenamente aquí. La muerte suspende su relación con el lugar, aunque el muerto se apoye pesadamente como si fuese la única base que le queda. Justamente esta base falta, falta el lugar, el cadáver no está en su sitio” (2002, 227)

El fantasma escapa a las categorías que sustentan nuestro propio existir, por lo que desafía el *estar* de las cosas al no estar él mismo. Asimismo, al describir la imagen-cadáver, es decir, al fantasma tal como lo hemos dibujado aquí, como despojo mortal que no está realmente allí, muerte del estar/ser absoluto y ausencia de espacio, de lugar y tiempo, Blanchot hace del concepto una anulación o supresión de la presencia que da paso a una ausencia que se afirma (o no) a sí misma en función de la pérdida de la noción de existir. El cadáver, tal como lo señala su origen del verbo *cadere*, sugiere la caída de un conjunto corporal que representa las certezas que fundan las nociones básicas de la existencia, tal como hemos referido anteriormente en torno al efecto de contrariedad suscitado por el fantasma. Es por eso que, al *caer* el cuerpo, se derrumban consigo las categorías de la realidad y nos quedan solo ruinas, restos, huellas. Este despojo es precisamente el fantasma, que está allí, en su cadáver, pero realmente no lo está, puesto que no es otra cosa que *despojo*, residuo, y por tanto ausencia, *falta de* (de la vida, del cuerpo, del ser, de la certeza, de la identidad). Pero también es presencia, puesto que muestra en sí mismo la realidad de una existencia corporal otra que, pese a todo, está allí precisamente porque no lo está. Y, en última instancia, es también la restauración del muerto, un intento por devolverlo a este espacio no indeterminado, pero que a fin de cuentas se vuelve inútil, puesto que es imposible remover al fantasma de su condición intermedia, errante, vagabunda.

Si el fantasma, en tanto cuerpo caído, es cadáver y presencia ausente, parece necesario aludir a una práctica en particular que va más allá de la corporalidad del muerto y su

condición fantasmagórica, y que se relaciona estrechamente con la noción de imagen a la que hemos ligado el término en discusión. Pese a que resulta imposible captar una imagen fantasmal propiamente, es la fotografía aquella práctica que se acerca a este intento: ligada a la muerte –en tanto preexistencia del fantasma- desde sus orígenes, no tanto –ni únicamente- por el género de fotografía de muertos, sino que por la naturaleza y carácter del evento que esta supone, la fotografía corresponde a una práctica que parece detener el instante muerto en una imagen. Fotografíar algo es *congelarlo* en ese preciso momento, fijarlo en el tiempo, conservar un segundo único tras el lente de la cámara, pero también, y más importante aún, es matarlo: una vez capturado, el instante deja de existir y forma parte del pasado, puesto que a pesar de ser *inmortalizado* en la fotografía, no vuelve a repetirse de la misma manera, ni en el recuerdo ni en la visión de la imagen, que es tan solo rastro de lo que alguna vez existió. Irrevocable muerte de éste, la fotografía no solo es su fin, sino que, más aún, es la reafirmación de lo que perece; fallecimiento y a la vez resurrección de un instante –Barthes decía que revelarla es resucitar al muerto-; y, al igual que el fantasma, es también un juego entre la vida y la muerte, técnica paradójica donde se captura un instante para recordarlo, solo para desecharlo inmediatamente después; actividad en la que merodean ausencias y desapariciones, *microexperiencia de la muerte* en la que Didi-Huberman afirma transformarse en instancia de *aparecido espectral*, donde lo que pervive es precisamente la espectralidad del fotografiado, la prolongación de un instante fotográfico que es muerte al tiempo que es aparición.

La fotografía es, por tanto, una forma de capturar el instante de la muerte, de intentar asir lo inasible de una imagen que deviene fantasmal; sin embargo, es también tentativa de preservar la unicidad del momento fugaz del fantasma, la existencia de aquello que se afirma en su ausencia y que al parecer no está allí, pero que se aparece ante mis ojos en un presente permanente, en un tiempo que nunca es ni fue, sino que *está siendo*. La práctica fotográfica, pues, se constituye como una forma de capturar lo que Benjamin (1989) refiere como el *aura* del instante, el aquí y ahora del objeto, la existencia singular e irrepetible del momento. Pese a que Benjamin critica a la fotografía como técnica de reproducción del arte que provoca la pérdida de la autenticidad del objeto artístico, entendida ésta como lo transmitido por la obra como su existencia única, destaca el hecho de que en las primeras fotografías aparece por última vez el aura en las expresiones de los rostros retratados. De

esta manera, dado que la autenticidad de aquellos rostros no es algo repetible y aparecen en la imagen como la manifestación de una experiencia aurática en tanto única, las primeras prácticas fotográficas se acercan notablemente a la noción de imagen fantasmal aquí expuesta. Ahora bien, no es tanto el momento en que se han capturado, sino el efecto que causan los rostros anónimos de los retratos del siglo XIX –la sensación de que solo existen allí, en esa imagen difusa, que están en ese momento único nada más- lo que se relaciona con el fantasma como aquello que aparece, y que existe en el aquí y ahora, en ese momento, en esa aparición irrepetible cuya distancia es siempre lejana, por más cerca que pueda estar. Éste pervive en la huella que deja su presencia, siempre en la desaparición de su no corporalidad; en los restos que quedan después del instante, que a su vez se queda allí –o allá, acullá- lejos de mí pero a la vez sumamente cerca, y a veces incluso *en* mí –o a veces hasta me lleva, me despoja a mí misma de mi propia presencia para hacerme vacío, inexistencia, pérdida en un aquí y ahora que, en realidad, no existe, puesto que ¿cómo puede ser el presente, la presentización del momento, si el instante solo es tal para un fantasma, para aquel que *es* existencia en ausencia, y no para mí, que no puedo ser más que cadáver, caída de mi (no) corporalidad?

Así pues, lo que habré de considerar como fantasma será, por supuesto, aquella aparición sin causa ni explicación, pero más que nada esa imagen-aparición que se constituye como tal porque es irrepetible, una revelación fantástica que deja tras de sí una sensación de extrañeza que surge y se afirma en su condición de presencia ausente, en la incertidumbre de *no saber* si lo que está ante nuestros ojos realmente está allí; imagen que adquiere un estado de presencia que se ausenta constantemente, imposible de asir, y cuya dicción es fantasmagórica en tanto ilusoria, engañosa, confundiéndose y confundiéndonos a la vez. El fantasma aparece, se deja ver entre las sombras –condición aparentemente necesaria para su manifestación- sin previo aviso, primera y última vez de un acontecimiento que desaparece tan repentinamente como surgió y que pervive en el *hic et nunc*. Sombra también en el espacio luminoso, silueta en tanto representación de algo abstracto e indefinido, se sitúa en un espacio de indeterminación limítrofe entre un aquí y un allá, entre lo vivo y lo muerto, lo presente y lo ausente. En ese sentido, me parece interesante detenerme en la expresión *silueta*: si bien alude a la sombra que proyecta un objeto puesto a contraluz, o al contorno de éste, Freund (1993) rastrea el término hasta los orígenes de la fotografía, describiéndola

primero como la *imagen de una sombra*, y luego, literalmente, como una forma de hacer retratos recortando las figuras en papeles de charol (1993,16)⁵. Más allá del origen anecdótico del término, lo curioso es cómo la palabra se genera en torno a una práctica proto-fotográfica, a diferencia de otros conceptos aludidos anteriormente. Mientras que el concepto de fantasma ha derivado de una serie de palabras latinas que se han contaminado mutuamente para conformar una suerte de definición única, la silueta estuvo relacionada desde un primer momento con la imagen, la sombra y el juego entre ambas, por lo que el significado que se le otorgaba siglos atrás no dista mucho de lo que conocemos hoy. De esta manera, en cuanto expresión de lo fantasmal, la silueta surge como uno de los tantos hilos que ponen de manifiesto el vínculo entre la fotografía y aquella aparición irrepetible, el acontecimiento fantástico cuya condición limítrofe permea constantemente las líneas de este ensayo.

⁵ Tal vez lo más interesante de la palabra silueta sea no su origen como práctica retratista, sino el de su nombre: Freund explica que surgió durante el reinado de Luis XIV, y que fue nombrada de tal forma por un Ministro de Finanzas de la época de apellido De Silhouette, quien tras gozar de gran popularidad pasó a ser ampliamente rechazado por el público. Su nombre pasó a ser sinónimo de algo con poca utilidad y valor, tal como eran en ese entonces los retratos de *silueta*, perdurando en el tiempo la denominación al retrato en sombras y luego a la sombra propiamente tal.

III. Escrituras fantasmagóricas

1. Identidad errante: la multiplicidad del ser fantasmático

“Si te dedicas a escribir novelas, te dedicas a doblar el tiempo (...). Congelar el tiempo sin detener el movimiento de las cosas, un poco como cuando uno va subido a un tren, viendo por la ventana”

-Valeria Luiselli

Una imagen fantasmal se desplaza entre las líneas de escrituras fragmentarias, indeterminadas, que hacen de la fantasmagoría –la ilusión, la paradoxa- su forma de enunciación. Un fantasma es (y está en) un espacio otro que se erige en la indeterminación, en la ausencia de certezas. Su movimiento es vagabundeo incesante entre temporalidades, espacios e identidades; suspensión en un momento único, instante trazado en un tiempo ajeno al tiempo en sí. En su no estar simultáneo al *siendo*, es capaz de tocarnos, acecharnos, cuestionando y amenazando no solo principios lógicos y corporales, sino también la identidad del sujeto. Desbarata la seguridad absoluta del *ser alguien*, de ser un *yo* definido que se afirma en un espacio determinado, arrancándome de mi propia identidad y haciéndome fantasma, espectro que deambula a su lado entre escrituras fantasmagóricas cuyas líneas esconden lo que se rehúsa a existir. Sin embargo, más allá del efecto que su presencia causa en el lector, es también en sí mismo un *no sujeto*, que no solo se sostiene en la contrariedad de los opuestos, sino que hace de ésta su propia forma de presencia. Pone en riesgo mi corporalidad e identidad, pero también deviene amenaza contra sí mismo, dado que es ausencia no solo de cuerpo, de certezas y seguridad, sino que también de *ser*, configurándose como un *siendo* que deviene espacio de múltiples identidades, en que vagabundean presencias tan opuestas como similares.

En cuanto se constituye como un *siendo* –en un espacio y tiempo de presente ilimitado-, un fantasma es capaz de aunar aquello que de otra forma se mantendría en una polaridad antitética absoluta. No es sino el instante en que se reúne lo que no puede conciliarse, un

vagabundeo incesante entre distintas y opuestas facetas, rostros e instancias, sin detenerse en un camino unívoco. Su identidad aparece como errante, nunca estática, nunca una sola sino múltiple, heterogénea, incapaz de ser contenida en la determinación del definido: es *un* fantasma porque nunca sabremos quién o qué es realmente; a qué nos estamos enfrentando, si es éste o aquél, si está aquí o allá, si soy yo o es ella quien me mira, si son ellos o yo el personaje de la novela. Se desliza entre palabras sin que podamos saber quién es, o *cuándo es*, ocultándose -¿de mí, de sí mismo?, ¿ocultándonos?- entre las sombras. Es presencia fantasmagórica donde convergen fragmentos de cuerpos ausentes que son uno y, a la vez, *otro*, alguien más, al otro lado del papel –un papel que de pronto parece espejo, como si fuera yo misma quien me mira desde las letras inscritas en la superficie blanca; como si de un momento a otro fuera yo quien narra las transformaciones de la escritora, o quien se está convirtiendo en pasante de notario.

En *El pasante de notario Murasaki Shikibu* (2010), es posible advertir desde un principio una presencia otra que se desliza sigilosamente entre los relatos de aquella voz que nos relata las transformaciones de la escritora. Más allá del narrador y los personajes, parece existir algo más que nos perturba, que hace de éste un relato fuera de lo común, en que no importa tanto lo que ocurre sino *cómo* lo hace. Avanzamos, pues, a saltos: merodeamos, junto a aquella voz que guía –o desvía- nuestro recorrido, sigilosamente de un espacio a otro, ignorando cualquier necesidad de establecer un hilo conductor que una todos los fragmentos. Dejamos atrás cualquier intento inicial por hacer de cada trazo del libro una historia única, y pronto comprendemos que no hay más opción que deambular junto a la Escritora –ahora, *Nuestra* Escritora, no solo de los personajes sino también de quien sostiene el libro en sus manos- todos los caminos que aparecen ante nuestros ojos. Sin embargo, pese a que nos dejamos llevar por una voz que nos conduce por múltiples direcciones, una presencia otra parece hallarse tras cada línea, acechándonos. Es quizá la idea de que nada logra empezar del todo, que somos los trazos de una escritura incompleta que jamás verá la luz; o tal vez el hecho de que estamos ante una escritora que no escribe, oculta tras una promesa interminable. Cada salto, cada paso en la escalera de las cuevas de Ajanta nos acerca a una idea que no logramos distinguir totalmente, en un lugar donde nada parece acabar; un mundo incompleto que, sin embargo, se erige como un espacio cuya falta de determinación es precisamente lo que configura la manera de *estar* en él.

La fragmentariedad del relato, por una parte, y el no saber exactamente quiénes son parte de él, por otra, nos entrega una sensación de hallarnos en un boceto. Tanto el narrador como el resto de los personajes mencionados nunca llegan a *ser* realmente, y se quedan en bosquejos de individuos que están allí solo para acompañar las peripecias identitarias de ésta. Son estos mismos bosquejos los que entregan una idea respecto al mundo en que nos desplazamos, un sitio que empieza con la intención de escribir unos libros de viajes y termina con una mujer mirando hacia afuera desde la ventana de un tren. El relato comienza y acaba en lo que aún no está escrito pero que, sin embargo, está allí, existiendo desde la ausencia, tal como los personajes están existiendo como indicio de un libro que tal vez nunca será escrito, o que, quizás, es éste mismo, el que sostengo entre mis manos; como el ascenso a las cuevas de Ajanta que nunca acaba, o nunca termina de empezar; o la escritora que está escribiendo estas líneas, desdibujándose a sí misma entre Murasaki Shikibu y un joven pasante de notario, siendo esto y aquello a la vez. Es el bosquejo de un mundo que se pliega sobre sí mismo, cuyos habitantes devienen indeterminación, esbozo, *intento de*; un libro sin escribir, un espacio en blanco que se prolonga por tres días extraviados en el tiempo.

Una de las frases que da inicio a la novela hace alusión al trabajo de la Escritora, quien pretende escribir un libro de viajes: “Esas hojas forman parte de los eternos bosquejos que Nuestra Escritora tiene prometido publicar en un extenso volumen: su famoso libro de viajes” (2010, 9). La mención a los bosquejos que conforman una eterna promesa de publicación que nunca se concreta parece referir al desarrollo *a saltos* de la novela, que se va dibujando en torno a lo prometido y que nos lleva de un lugar a otro en un movimiento continuo entre imágenes que se superponen entre sí⁶. Se constituye, pues, como un incesante *diferir*, una postergación interminable de la narración –las historias nunca terminan, y nunca tienen un inicio propiamente tal- y de la escritura propiamente tal. El

⁶ Hacia el final de la novela esta frase se repite de manera casi exacta: “Esos bosquejos eran los eternos bosquejos que Nuestra Escritora tiene pensado publicar en un gran volumen: su famoso libro de viajes” (2010, 55). Es un momento similar al anterior, solo que esta vez es el pasante de notario quien se acerca al escritorio con los papeles desperdigados y toma su lugar, uniéndose a la escritura de la novela de Murasaki Shikibu. Este instante parece ser un intento por cerrar aquello que fue abierto en la primera escena de la novela, esa serie de sucesos que remitían constantemente al libro de viajes. Sin embargo, la estructura *cuasi circular* que esto podría dibujar se ve interrumpida por lo que ocurre inmediatamente después: los tres días perdidos de la desaparición de la Escritora coinciden con el tiempo que pasó el pasante encerrado en el estudio y, según el narrador, no corresponden sino a un viaje en tren en medio de la noche. Es el tiempo detenido, suspendido en las páginas de un libro que está siendo escrito, cuyo final es una promesa permanente.

relato se va configurando, de esta manera, en el diferir, la promesa, lo interminable. Su estructura despedazada, ese estar al mismo tiempo en las escaleras, el jardín y frente al escritorio, guarda relación con esta condición la noción de estar merodeando por un *libro prometido*, que aparece como un montón de papeles desperdigados en el escritorio de *Nuestra Escritora* que jamás verán la luz. Dentro de estos bosquejos, los personajes acaban configurándose también como una *promesa de ser*, sin llegar a *estar* por completo, como presencias que no logran concretarse y que merodean entre las líneas de un relato fragmentario que de pronto parece volver sobre sí mismo. Las constantes metamorfosis que éstos experimentan los vuelven presencias que se deslizan entre estas páginas sin ser realmente, perdidos en un *siendo* que va más allá de la temporalidad suspendida y que se vincula con la imposibilidad de existir desde una ausencia que, sin embargo, también es presencia.

En ese sentido, el intento por diferenciar a cada uno de ellos aparece como inútil, dado que sus márgenes nunca terminan de delimitarse, y no logran ser más que borrones, trazos sin principio ni fin. Si bien en primera instancia parece posible considerar al narrador como un extraño protagonista, no podemos definirlo del todo como el propio escritor, o como quien cuenta lo que ocurre con su autora. Dado que éste se identifica a sí mismo como parte del grupo de personas que acompañan a la Escritora, y de vez en cuando refiere a su propia relación con ella, emerge como una suerte de narrador testigo, que está allí para contarnos lo que ocurre, y que, pese a la manera confusa en que lo hace, al fin y al cabo nos hace parte del momento, desligándose parcialmente del resto. Sin embargo, a medida que ascendemos las escaleras de las cuevas o nos internamos en la casa de la Escritora advertimos que, en realidad, todos los personajes parecen remitir a uno solo, que es uno el que experimenta una serie de metamorfosis sin delimitar de manera absoluta su identidad. Éste parece (re)presentar al resto, en un intento por hacer de ellos ‘personajes literarios’, como diría la Mujer, mediante aquel *don* que hace proclives a las personas a intentar ser otra cosa –lo que no son, o lo que podrían ser-, tal como la mujer que insiste en alimentar a la perra de la Escritora. Es *un* fantasma el que merodea en este ir y venir de tiempos y lugares, representando el papel de los otros, en un juego de identidades que parece no detenerse, y que apela a un movimiento errático entre presencia y ausencia.

Ingresamos, pues, a este espacio fantasmático a través de las múltiples transformaciones de un personaje que, en cierto punto, acaba siendo una identidad única que reúne a las demás, por más disímiles que sean. El tiempo de lo ya ocurrido y lo que está siendo se suspende en un estado en que ambos espacios convergen en la figura de aquel fantasma que se desplaza errante entre la infinitud de identidades desperdigadas en los papeles aún no escritos. Pero ¿es el narrador quien se desplaza ante nuestros ojos, siendo *otros* sin que lo advirtamos? A medida que la novela avanza hacia su fin, la seguridad en su relato comienza a perder ímpetu, y la promesa del libro deja de ser la respuesta a toda interrogante. Cerca del final, éste parece dudar de la desaparición de la Escritora en las cuevas, y revela que él mismo no está seguro de lo que está ocurriendo:

“No hay que creer que los miembros del grupo que acompañaba a Nuestra Escritora estábamos muy conscientes de lo que estaba sucediendo. El tiempo y el espacio parecieron haber sufrido en ese lapso un repliegue. Lo consideré lógico, tomando en cuenta que somos parte de un escrito de la Dama Murasaki Shikibu quien se convirtió en Nuestra Escritora, la que a su vez despertó hecha un joven pasante de notario” (2010, 58)

El narrador se desmiente a sí mismo, negando la veracidad absoluta de sus palabras y, aún más, reconoce que *somos* parte de un libro, de un escrito, que no es otro sino el de la Escritora, ahora *Nuestra Escritora*, quien nos está escribiendo, dibujando, bosquejando, en cada página de éste. Es *una* autora el receptáculo del resto, y la existencia profética de un libro de viajes la idea ‘cuasi metafísica’ de una mujer que se pierde en sus pensamientos dentro del compartimiento de un tren. Narrador, *narrados* y Escritora convergen en la imagen escritural de un fantasma que vagabundea entre estos relatos, espacios y temporalidades, apareciendo y desapareciendo entre las cuevas que de pronto son las líneas, y los papeles que ahora son nuestro propio mundo. Emerge ya como una autora japonesa, ya como una mujer judía, dejando entrever mundos ajenos que no logran ingresar del todo al nuestro, al de los personajes. Reúne en sí misma todo aquello que de otra forma permanecería en espacios opuestos, en una instancia oximorónica en que lo inaprehensible es asible, ambos uno solo⁷. Acecha nuestro espacio pero, al mismo tiempo, amenaza su

⁷ La presencia de la polaridad Occidente/Oriente es un elemento que se vincula con esta confluencia de los opuestos, y que a pesar de no ser el centro de nuestro análisis resulta decidor en cuanto a la insistencia en este oxímoron. Si bien nos hallamos ante una instancia fantasmal que concilia lo irreconciliable de la multiplicidad de identidades presentes en la novela, la oposición entre ambas partes acaba acrecentando aquella sensación de estar en el punto en que los elementos contrarios se encuentran. La turista que ingresa a las cuevas de Ajanta, o más bien el ingreso de Occidente a la India, es tan solo uno de los elementos que acentúan esta

propia identidad en cuanto surge como incapaz de detenerse en una, de ser otra cosa que no sea infinitud de seres, múltiples aristas de una ilusión fantasmática que se niega a dejar de *no ser*, aferrándose a su indeterminación y ausencia de corporalidad absoluta.

La imagen de la Escritora que deambula la novela de Bellatin aparece como el momento escritural en que se funden la multiplicidad de seres que habitan aquella esencia fantasmática, cuerpo ausente cuya presencia permanente nos acecha, desdibujando lo dicho y borrando lo escrito –las certezas, los acontecimientos. Es ella misma una imposibilidad de existir que, sin embargo, *está allí*, siendo todos y ninguno a la vez. Encontramos en esta imagen una arista de la imagen fantasmagórica que se vincula con el hecho de que ésta nunca se inclina por una identidad única, sino que hace de la paradoxa –del no ser y de la infinidad de seres- su manera de estar (de *estándose*). Se desliza, pues, por una suerte de exposición donde sus propios personajes son ella misma, y se apoderan de su corporalidad para hacerse presentes desde una existencia ausente, en un interminable juego de identidades disímiles.

Por otra parte, la Escritora de Bellatin mira su novela como se observa el mundo desde un tren en movimiento: desde la seguridad de su vagón, el afuera se sucede infinitamente en un movimiento constante, en una imagen aparentemente estática que, sin embargo, mueve todo a su alrededor. El mundo ‘pasa’, pero desde el vagón parece detenerse, suspenderse, dejar de estar para quedarse en la inmovilidad ilusoria del tren en movimiento. Tal vez una forma de referir la sensación que evoca la novela sea esa: mirar desde la ventana de un vagón de tren un mundo que parece estar quieto, pero que se revela de manera absolutamente contraria una vez que todo se detiene, como si todo hubiese cambiado ante nuestros ojos sin que lo advirtiéramos. Lo que al inicio del viaje fue certeza –la idea de que la Escritora había desaparecido por tres días- finalmente deja de serlo, y de pronto nos hallamos inmersos en una vorágine de acontecimientos sin conexión aparente entre sí. La clave, tal vez, no está en intentar hallar el vínculo entre ellos, sino más bien en entregarse a la sensación de estar observando algo que *pasa* mientras yo misma *paso* en un tiempo ajeno, que, sin embargo, acaba revelándose como simultáneo. Es subirse al tren sin buscar

oposición, y que resaltan la convivencia de instancias como ruido y silencio, oscuridad y brillo, desvelando aquel espacio que Tanizaki, en *El elogio de la sombra* (2014), describía como un universo ambiguo donde luz y sombra se confunden.

el fin del viaje, y observar desde el vagón aquella galería en que se transforma lo que se sucede ante mis ojos.

La imagen del viaje en un tren que aparece constantemente en la novela se vincula con la idea de un vagabundeo sin fin, incapaz de llegar a un punto de término. El paisaje ante nuestros ojos se sucede interminablemente hasta que nos perdemos en él, y nos alejamos tanto de la idea de principio como la de final. Todo intento por contener esta temporalidad dentro de estos límites lógicos es vano: como ocurre con la disposición del relato, aquello que parece cerrarse sobre sí mismo, en un intento por volver al inicio, se revela como inabarcable, imposible de ser aprehendido en la circularidad de lo que podría un relato ininterrumpido. Hacia el final de la novela tenemos la curiosa sensación de estar regresando al instante de la desaparición de la autora, dado que se repiten los acontecimientos de manera casi exacta. En una de las últimas escenas asistimos a la muerte de la perra de la Escritora –estrechamente vinculada con ésta, como si ambas fueran una- y, luego, al retorno sobre la idea del viaje en tren. Sin embargo, lo que viene a continuación revela que esta aparente circularidad no es tal: una enumeración de lo que ha ocurrido interrumpe el relato, y entonces nos hallamos ante una peculiar galería en que repasamos cada una de las escenas fragmentadas, desvelándose ante nuestros ojos como si fuesen cuadros, imágenes únicas independientes entre sí, cuyo único punto en común es una Escritora que ya no está, y que, quizás, nunca estuvo realmente. El relato no vuelve sobre sí mismo, sino que, más bien, se *despoja de sí mismo* y se vuelve imagen, palabra hecha visualidad, historia hecha enumeración, novela hecha viñeta.

Como si hubiésemos estado contemplando un grupo de imágenes en todo momento, me detengo ante cada una de ellas repasando lo ocurrido, observando a Nuestra Escritora mientras escribe en el tren. De pronto yo misma soy un personaje más, me quedo en los distintos cuerpos que se despliegan ante mí, siguiendo sus pasos, caminando a su lado, desdibujándome y borrándome junto a las palabras hechas imágenes. Me interno en las líneas de un relato hecho (a) pedazos, hecho de barro, del espectro que cada personaje ha dejado tras de sí para fundirse en uno solo. Tal vez la historia nunca empiece ni termine, pero en esta galería acabo siendo parte de ella, inmersa en un vaivén de contrariedades y contradicciones inagotables, escrituras y reescrituras donde todos somos lo que no *es*,

donde nada es lo que parece y todo acontece como si siempre hubiese sucedido de la misma manera. Me veo a mí misma en ese vagón de tren que va más rápido que el tiempo, en un compartimento solitario, en ese espacio que solo se encuentra en un ferrocarril en la madrugada, *arrastrada por mis fantasías*. Y precisamente cuando comienzo a entregarme a ellas, caigo en la cuenta de que no soy la única que observa, que soy también parte de esas imágenes, que la imagen de este momento se halla en otra galería, donde alguien más mira, más allá de estos límites, más allá de este instante. Y ésta, a su vez, es parte de otra, un poco más allá. Estamos inmersos en una vitrina de instantes suspendidos, incapaces de saber con toda certeza quién mira, quién es mirado –quién narra, quién es narrado; quién es y quién está siendo-; incapaces de existir en otro espacio que no sea el de lo indefinido, lo indeterminado, lo incierto, sombrío y oculto, haciendo de la fantasmagoría y la contradicción la única forma del estándose.

2. Impermanencia, (des)encuentros y fantasmagorías

“¿Qué es un fantasma? Preguntó Stephen.
Un hombre que se ha desvanecido hasta ser
impalpable, por muerte, por ausencia,
por cambio de costumbre”

-James Joyce

Las escrituras erráticas que componen este recorrido se vuelven fantasmagorías que retratan ilusiones, engaños, paradojas e instantes contradictorios, momentos que *punzan*, que (me) mueven de la seguridad de mi propio ser y me llevan consigo a ese lugar otro, no-lugar en que existencia deviene pérdida, caída, muerte. Se *afantasman* –como la escritora mexicana, como Owen, como la Dama Murasaki Shikibu-, se desvanecen en la suspensión de un tiempo que pasa a ser gerundio, fuera del tiempo mismo, siempre en el límite entre los opuestos –entre el ser y el no ser, presencia y ausencia, certeza e incertidumbre. Este espacio escritural limítrofe se halla habitado por apariciones que, en ocasiones, no saben que lo son, y que parecen descubrirlo a lo largo del camino, al tiempo que yo misma voy notando que con cada página me vuelvo un poco más fantasma, un poco más perdida, un poco menos corporalidad. Este trayecto de pérdida se asemeja a la sensación referida por Bellatin: estar mirando por la ventana de un tren en movimiento, sentir que nada se mueve, que no ocurre nada pero *pasa todo*, pasan todos. Y dado que el tren parece no detenerse jamás, nos quedamos allí, en ese transcurrir, dejándonos en el paisaje, en la imagen borrosa que tenemos delante; la sensación de no saber dónde estamos, no saber si acaso llegaremos a algún lado –y, tal vez más que ninguna otra cosa, la extraña certeza de estar olvidando dónde partimos.

Tanto *El pasante de notario Murasaki Shikibu* como *Los Ingrávidos* (2011), de Valeria Luiselli, parecen tener en común esta sensación de despojo que experimentamos al deambular por el trazado de sus páginas. La Escritora se desvanece ante nuestros ojos al tiempo que el resto de los personajes dejan de ser ellos mismos para sumarse a ella, dejando en las escaleras o en el jardín huellas de una existencia que solo es tal en cuanto se suma a otra, una ajena, una que finalmente acaba reuniendo a las demás. Su desvanecer, no

obstante, no es una desaparición, sino más bien una re-aparición, una transformación permanente que la despoja de toda identidad unívoca para adoptar *todas las identidades*, la multiplicidad de las posibilidades de una existencia fantasmática. Los personajes de Luiselli, por otra parte, surgen como instancias separadas que, a medida que se desligan de sus mundos y el entorno en que se hallan insertos, insisten en buscarse, en des-asirse del resto para encontrarse en el metro, o en las páginas de una novela que está siendo escrita. Son mundos distintos que se confunden y se mezclan progresivamente hasta el paroxismo, en un instante final en que dos espacios colisionan de manera abrupta en un particular juego de las escondidillas. En ambas ocasiones tenemos la sensación de que estamos siguiendo un recorrido cuyo punto final será la pérdida absoluta –de la identidad, de las certezas, de la permanencia, del cuerpo-, que estamos en el tren de Bellatin, o en el metro de Luiselli, en un vagón detenido en el suceder frenético de acontecimientos que pasan ante mis ojos sin intención de detenerse, ni de detenerme a mí, incapaz ya de aferrarme a algo para evitar una caída que de pronto aparece menos atemorizante de lo que tal vez debería ser.

La sensación de estar en un tren mirando por la ventana emerge en Bellatin como un elemento casi prescindible que, sin embargo, revela la manera en que avanzamos en el relato. En *Los Ingrávidos*, la presencia del tren como espacio de un tiempo alterno se articula de manera similar, en torno a dicha sensación; sin embargo, esta vez adquiere mayor protagonismo, en tanto es el metro la instancia en que los dos espacios de la novela se reúnen. Es un mundo que existe de manera simultánea a una ciudad que ninguno de los dos personajes parece recorrer más allá del subterráneo, y que funciona como un fondo accesorio, excusa para referir al espacio del metro, cuya ubicación subterránea hace de éste una suerte de submundo. Sombrío, atestado de gente, de averías y paradas, el metro aparece como la cara contraria de una ciudad en que todo mundo pasea, excepto los personajes de la novela. Es un espacio de despojos, donde los habitantes de la ciudad dejan de ser personas para pasar a ser ecos, huellas, restos, y transitan por las redes de las entrañas de un Nueva York que los olvida, los deja. En ese sentido, el mundo que caminan los *afantasmados* de Luiselli se despliega como un sub-espacio en el subterráneo, donde ocurren los encuentros de dos seres fantasmáticos y las apariciones sin explicación de rostros en las multitudes. En este instante en que parecen no existir el tiempo ni el espacio, el Owen de los años veinte se encuentra con una escritora de nuestra época, sin que ninguno sepa que cada uno parece

buscar al otro en la multitud, esperando una aparición que, probablemente, ni siquiera esté allí.

Una vez más nos hallamos en un tren en cuyo interior el tiempo parece detenerse solo para acelerarse abruptamente en la siguiente parada. Esta vez, sin embargo, no miramos un paisaje, sino que buscamos a ese otro que aparece a veces en el reflejo del vidrio, en el tren de enfrente. Es el encuentro de lo impermanente, ese segundo en que un rostro fantasmal aparece entre todos los demás y *me mira*, me ve como si estuviera mirándose a sí mismo en mí. Espacio que emerge, más allá de la temporalidad alterna que revela, como un momento de muerte, donde surge lo que *me toca*: en uno de los encuentros con Owen, tal vez el más impresionante de todos, la narradora señala que “el metro me acercaba a las cosas muertas; a la muerte de las cosas” (2011, 65). En tanto instancia en que el espacio ausente se encuentra con el presente, el lugar del subterráneo es el de la muerte, la pérdida, el despojarse. Es el encuentro con lo muerto pero, al mismo tiempo, con lo inevitable que esto es, la imposibilidad de permanencia infinita: la instancia en que coinciden la impermanencia del existir y la existencia acabada, la escritora mexicana y Owen.

Es este mismo encuentro la ocasión en que ambos mundos coinciden, el instante en que la aproximación de los dos espacios fantasmagóricos llega a tal punto que acaban confundándose: la narradora ve al poeta en el vagón que por un instante va a la misma velocidad que el suyo, y cuando éste retoma su marcha su rostro ya no es su rostro, y su reflejo es ahora el de Owen, una suerte de ‘doble’ atrapado en la ventana, que la mira desde unos ojos ajenos que parecen ser los suyos⁸. Tal como el momento en que la narradora lee en la azotea del edificio de Morningside en el Harlem, este encuentro lleva consigo la sensación de estar siendo *habitada* por alguien más, como si ese otro se sumergiera en su cuerpo, en su vida, en su existencia en Nueva York, e incluso más allá, en la casa de dos pisos, donde no hay espacio para escribir, y que ahora se cae a pedazos encima de nuestras cabezas. La sensación de que *alguien más vive dentro de mí* aparece como un golpe, algo

⁸ A lo largo de nuestro recorrido encontraremos más de una vez el tópico del doble como parte de lo que estamos llamando imagen fantasmal. La idea de que existe otra persona idéntica al *yo*, deambulando por ahí como un contrario exacto, ante cuyo encuentro podrían colisionar dos mundos que no están destinados a encontrarse, parece ser común en novelas que tocan, de una manera u otra, el tema de la muerte y el fantasma. Sin embargo, ésta a menudo se halla asociada al aspecto más bien terrorífico o específicamente siniestro –lo *unheimlich*– del concepto, algo que en esta ocasión va más allá de los alcances de este ensayo. Ver Lo siniestro, de Sigmund Freud.

que, de alguna u otra forma, hiere a la narradora, despertando impresiones contradictorias ante lo sobrecogedor del momento⁹. A partir de esta escena los dos lugares, Harlem en los años veinte y México en nuestro tiempo, se reunirán una y otra vez; la estructura ‘llena de huecos’ –para que podamos llegar a ella desde cualquier lugar, *habitarla* permanentemente- avanzará entrelazando sus esquinas hasta que todas las puertas y ventanas se reduzcan a una sola, que siempre llevará al mismo lugar, a la misma casa, la misma mesa donde se esconden tres asustados gatitos sin cola.

A partir de este encuentro entre Owen y la narradora, esta escritura *hecha de huecos* comienza a poblarse aún más de imágenes que devienen fantasmagóricas, de fantasmas que habitan el subterráneo, que son huellas, ecos y despojos. Se voltea sobre sí misma, doble profundidad que se escribe desde afuera para que podamos leerla desde adentro, desde *ellos*, habitados por ellos. Adquiere, tal como diría Owen, un tinte de *self-fulfilling prophecy* –‘como dirían los yanquis’- , la capacidad o habilidad de profetizar la muerte, de saber cuándo estoy muriendo, cuándo se acaba todo esto y empieza otra vida, la de la otra, más allá de este departamento. Una novela de fantasmas, de muertes que pasan desapercibidas, donde los muertos a menudo ignoran que lo están y, si acaso lo saben, deciden continuar como si no lo estuvieran. Porque hay tantas muertes en una vida que al fin y al cabo no importa, la historia continúa; excepto cuando todo se da vuelta, cuando una vida da una vuelta de tuerca, se vuelve otra de manera imperceptible. Muerte que ya no es fin, sino una posibilidad de desprenderse, desligarse de una vida que queda en manos y en cuerpo de otro, mientras yo escribo esta historia desde un piso siete, mundo pequeño y espectral que se reduce a estas páginas, estas letras, estas manos que (se) escriben y alguna fotografía de un poeta muerto que me observa inquietante, esta vez desde la pared, como esperando que en cualquier instante los muros y ventanas se vengán abajo para morir una vez más.

⁹ La descripción que hace la narradora de la impresión que tiene en ese instante es la siguiente: “Un día, mientras regresaba a mi casa en la línea uno desde el sur de la ciudad, volví a ver a Owen. Esta vez fue distinto (...). Esta vez fue... algo como un golpe interior, una certeza punzante de que estaba ante algo hermoso y a la vez terrible” (2011, 65). Más allá del impacto que esto supone, lo ‘punzante’ del encuentro parece describir también la manera en que la novela, nos *aguijonea* con cada palabra, nos golpea en el rostro cada vez que ocurre lo que, lógicamente, no tendría que ocurrir. Asimismo, este instante específico marca, en términos narrativos, un punto de inflexión estructural, dado que a partir de aquí los dos mundos comienzan a imbricarse insistentemente hasta llegar, hacia el final, a ser uno solo.

En un espacio donde muerte no es fin sino inicio, la noción de fantasma se aleja del cadáver absoluto para erigirse como una presencia que coexiste con el cuerpo caído, como una suerte de relevo de uno mismo por uno mismo. Es un mirar(se) desde lejos, sin mojarse, como Owen, azorado pero jamás tocado por la experiencia en sí, manteniendo una distancia que, sin embargo, intenta constantemente punzarme. Es un doble, ya no siniestro o terrorífico, sino *resto*: lo que queda tras una muerte, lo que deja la gente cuando se muere y siguen viviendo fantasma y original, cada uno por su propia cuenta; lo que permanece cuando la permanencia se hace insostenible, cuando ya no se puede sostener la vida misma. En ese sentido, los fantasmas de Luiselli no se pierden en la incertidumbre ni en la desesperación del *no saber*, sino que hacen de ello una manera de erigirse en un espacio que deviene espectral, donde sus habitantes son habitados por presencias alternas. Se dejan a sí mismos detrás de sí, pero continúan por el mismo camino hasta llegar a ser impalpables, *ingrávidos*, afantasmados. Cada aparición de un fantasma –el primero de la narradora, cuando lee a Owen en la azotea de su edificio, o el de Owen, recién llegado a la ciudad en una muerte que pasa completamente desapercibida- es una pequeña muerte, un segundo sustraído al tiempo mismo para desvanecerse, volverse otro, dejar de ser para ser *alguien más*. Dejar de ser quien busca el sentido en la unidad de los fragmentos y saber que a veces la muerte no es una sola, que se puede morir más de una vez y dejarse a sí mismo por ahí, desligarse de un cadáver que vagará acullá, al tiempo que el ‘yo’ sigue aquí.

Saber que la amenaza esta vez no son ellos, que está en mí, en el fantasma que habita este cuerpo, este departamento, esta casa que se cae a pedazos, que se reduce a una mesa en la que apenas caben tres personas que de pronto son tres gatitos sin cola jugando a las escondidas, evitando ser encontrados. Saber que estoy muerta, saber que esta no soy yo, que ya no soy la que era antes, y que, por sobre todo, no me importa. Convertirme poco a poco en el personaje de una novela, en el rostro que me observa desde el vagón de enfrente, porque las hebras de las palabras que me invento se escapan de estas páginas y traspasan la realidad hasta volverse parte de mi vida. Una vida quebrada, de trazos inconclusos e irregulares, habitada por otros, seres a los que veo y que me ven –pero jugamos a ignorarnos, a no estar allí. Una vida en que coexisten cadáver y cuerpo, cuyo transcurrir se asemeja tremendamente a un tiempo perdido entre dos mundos, a quedarse atrapado en la azotea de un desconocido y que no pase absolutamente nada.

Más allá de los lugares en que se fragmenta esta escritura fantasmagórica, son quienes los habitan los que hacen de cada espacio un instante extraño, indeterminado, incierto, donde nada es ni está realmente. Sin que lo notemos, aparecen inesperadamente en un momento que se suspende en el tiempo, volviéndonos fantasmas a nosotros, que nos desplazamos de puntillas sobre las páginas, intentando no hacer ruido para no ser vistos (pero nos oyen, nos ven, nos *sienten*, tal como sentimos su presencia rozándonos la piel, acechándonos detrás de cada página, alerta tras cada sombra). Antes de que podamos evitarlo, nos hallamos inmersos en los espectros que nos acechan, y de pronto somos parte de ellos, *nos habitan*. Somos parte de su mundo, que no es otro que el de una novela en silencio, donde nadie se mueve –para no despertar a los niños, para que no venga el fantasma-; una novela horizontal, contada verticalmente, donde todo sucede en la fracción de segundo en que dos trenes se encuentran en una estación de metro, el futuro se hace presente y el presente un recuerdo de mañana. Una novela escrita desde afuera para ser leída desde adentro, que se escribe a sí misma en su propio devenir, que se interpone en mi realidad y la de sus personajes. Una novela que se mira constantemente a sí misma, como advierte la narradora justo antes de que la *otra novela* comience a escribirse:

“La narradora descubre que mientras hilvana un relato, el tejido de su realidad inmediata se desgasta y quiebra. La fibra de la ficción empieza a modificar la realidad y no viceversa, como debiera ser (...) Escribir lo que sucedió y lo que no” (2011, 63)

Tal como la escritura fantasmagórica de *Los ingravidos* comienza a permear progresivamente en nuestra propia realidad, afantasmándonos al tiempo que Owen se hunde en sí mismo y ella se pierde en el poeta, la novela que se está escribiendo dentro de ella va más allá de sí misma e interviene este espacio. Se inmiscuye en el lugar del otro, del que dejé atrás, pero también de éste que camina conmigo, el fantasma que se rehúsa a dejarse ir porque la muerte no es un final, sino un re-aparecer. La novela que se escribe se confunde con la que está escrita, y de pronto la narradora pasa a ser personaje, y el personaje quien nos lleva de la mano por las calles de un Nueva York que no causa mayores impresiones en él. Los filamentos de una escritura *consincara*, como el fantasma que acompaña al mediano y a la bebé, van más allá de ella y penetran en la realidad, una realidad que ya no es tal, que es ficción, invento, mentira, fantasmagoría. Porque todo lo que transcurre sucede en un vagón de metro que se encuentra con otro, en ese medio segundo en que el reflejo del vidrio

me devuelve la mirada de aquel que va en el tren de enfrente, en idéntica posición a la mía, y que acaba siendo yo misma.

En *Los ingravidos*, la imagen del fantasma surge como un *intento de*: presencia, ausencia, despojo, olvido –pero se queda allí, en un *casi* que se prolonga de manera indefinida como la promesa de escribir un libro, o de dejarse a sí mismo en el tren subterráneo. No es ni muerte ni vida, sino residuo, lo que queda tras de mí cuando me enfrento a una pequeña muerte, a partirme el cuello en las escaleras del andén, o caer en picada desde el piso siete. Emerge desde un sitio perdido en el tiempo, donde no *hay lugar*, no existe espacio para escribir, para respirar, para vivir, por lo que me abandono a una temporalidad alterna para dejar en mi lugar a la otra, la que sigue adelante mientras yo me afantasma, me hago espectro, me desligo de mí misma y me dejo en la escritura, en las palabras, en la hebra de ficción que se vuelve realidad. En esta novela en silencio, por la que merodeamos de puntillas, sin hacer ruido, sin que nos oigan, sin molestar, no queda más opción que partirse la cara contra todo, contra el pasado y el presente, el tiempo y el no lugar, la existencia y la muerte. Dejarlo todo atrás para ser otro, siempre y cuando se mantenga una línea, una historia que avanza desde sí misma para volver al mismo punto, a la misma mesa, el mismo juego.

Los fantasmas de Luiselli devienen aparición repentina que no *es*, que hace del *siendo* una manera otra de existir. Se constituyen, pues, tal como los personajes de Bellatin, como un bosquejo, un esbozo de algo más –de lo que fue, o lo que está-, que se rehúsa a aparecer pero que está allí, presente aunque no lo veamos, acechándonos, meciendo a la bebé, jugando con el mediano, tocándonos desde su distancia alterna, lejanía que deviene cercanía inalcanzable. Son, a ratos, esa sensación que tenemos en el instante en que miramos por la ventana de un vagón de tren en movimiento: el *afuera* se sucede infinitamente mientras que, desde adentro, me miro a mí misma en una ventana que me devuelve una mirada otra, que no es mía, que es de alguien más que espera en la oscuridad del túnel la llegada de mi próxima muerte para volver a tomar mi lugar.

3. La silueta del fantasma: cuando la fotografía deviene fantasmagoría

“El fantasma siempre está allí
como señal de la incomfortabilidad de toda caverna,
de cualquier casa, y de lo infinito del mundo”

-Daniel Link

La fotografía, en su origen experimentación de luces y sombras, deviene lugar intermedio en el que interactúan un pasado y un presente que intentan –fallidamente- conservarse en un objeto que no es otra cosa que una ilusión, pues el momento capturado no existe ya, y tal vez tampoco existió realmente –ella, al fin y al cabo, puede también muchas veces ser pose, gesto, simulación. Como el fantasma, es lugar indeterminado entre dos espacios oximorónicos, situándose en el límite entre ambos y traspasándolo permanentemente sin encerrarse en ninguno de ellos. Su expresión es ilusoria, y por ello fantasmagórica, conduciendo así tanto al fotografiado como a quien contempla la imagen al engaño, la fantasía y la incertidumbre. En ese sentido, podemos hablar de la fotografía como una actividad espectral que deviene fantasmagoría, y de esta manera rastrear en *Farabeuf* (1981)¹⁰ un intento por transformar en palabras la sensación fantasmática que conlleva la contemplación de una imagen, en este caso la fotografía del supliciado sometido a la tortura del Leng T’che o muerte por mil cortes.

Una forma de trazar las sensaciones provocadas por la lectura de *Farabeuf* podría ser el reconocimiento de su evidente fragmentariedad, característica que en primera instancia puede generar confusión y desorientación en torno a una escritura en la que aparecen de forma simultánea imágenes que se superponen constantemente sin entregar un panorama claro de lo que estamos leyendo, lo que no parece solucionarse en ningún punto. El deambular frenético del texto podría explicarse en su estructura despedazada, pero más allá de ello, creo que la clave está en el subtítulo *crónica de un instante*: el libro, pues, busca plasmar en palabras un instante específico, por lo que su escritura se hace lo más cercana posible a la imagen, de manera que como lectores recordemos *momentos* –instantes- específicos en lugar de palabras o frases. De carácter sombrío, que afecta y nos punza, nos

¹⁰ La primera edición de *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, fue publicada por la editorial Joaquín Moritz en 1965. La edición a la que refiero aquí corresponde a la de 1981, publicada por la editorial Montesinos.

desconcierta, e *instantáneo*, merodea una y otra vez un momento único –la fotografía ya mencionada- como si no existiera otro, indicándonos que ése –no otro- es el *punctum*¹¹ del que nos hablaba Barthes. Ahora yo tampoco puedo dejar de recordar la fotografía del supliciado, su expresión de éxtasis y desgracia a la vez se queda grabada en mi mente y no puedo dejar de pensar en los ojos que miran al cielo como si el cuerpo no estuviese siendo crudamente torturado. Yo intento recordar el instante en que la vi por primera vez, y no logro identificar el efecto que provocó en mí, pero sé que se contradice a sí mismo una y otra vez, y que oscila entre la atracción y la repulsión tan rápidamente que soy incapaz de decidirme por una de ellas.

En la búsqueda por grabar un instante en palabras, *Farabeuf* deviene no tan solo escritura fragmentaria ni fotográfica –por más seductora que pueda ser esta última opción-, sino *afantasmada*, puesto que se excede a sí misma hasta la paradoxa: fantasmagórica en su modo de dicción engañoso, y fantasmal en cuanto las presencias que deambulan en el texto se ausentan permanentemente. Tras las imágenes frenéticas y superpuestas, lo que salta a la vista es el hecho de que la escritura aquí es ilusoria, se sitúa en una posición límite e intermedia, nos arrastra hacia la incertidumbre una y otra vez, causándonos extrañeza y desconcierto; y, además, se conduce por lugares inciertos, entre el olvido y el recuerdo, la certeza y la vacilación (la presencia de métodos adivinatorios como el Iching y la ouija), la vida y la muerte, el pasado y el presente, y, aún más, entre la imagen y la palabra. Es la escritura misma una mezcla entre estas dos últimas, que dibuja así la ilusión de que nos hallamos ante miles de fotografías que se suceden frente a nuestros ojos. Asimismo, entre las líneas de la novela deambulan personajes cuyas identidades nunca quedan totalmente claras (no sabemos, tampoco, cuántos son en realidad, o si solo es uno reflejado en dos espejos que se miran uno a otro proyectándose al infinito), y la fotografía, único centro verdaderamente reconocible de la escritura, la mayoría de las veces se halla presente por su ausencia, no estando allí realmente, sino que en otro lugar –en el recuerdo, en la playa, en

¹¹ “Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi conciencia soberana el campo del *studium*), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo (...) Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)” Barthes, *Cámara Lúcida*. Ediciones Paidós: España, 1994, p. 59

el momento de la ejecución. Las múltiples voces que se pasean erráticas entre párrafos aparecen como los murmullos incesantes de espectros que acechan, observan y vigilan a quien posa sus ojos en el libro, como miles de fantasmas que persiguen a quien lee. La escritura se *afantasma*, se vuelve ente quimérico ella misma al perderse en su propia dicción, al rozar incesantemente el límite entre imagen y palabra, negándose a ser una sola. Se vuelve extraña, asombrosa, pero inmensamente atractiva, como la fotografía a la que retorna una y otra vez, a la que *nos hace retornar* con ella: la escritura afantasmada nos arrastra tras de sí como si fuéramos nosotros quienes han de perseguirla, cuando en realidad es ella quien nos acecha sin que parezcamos notarlo.

La imagen puesta en circulación errante en *Farabeuf* es descrita de tal manera que se inserta desde un comienzo en lo desconcertante: “imagen imprecisa, en la que se representa borrosamente un hecho incomprensible, o tal vez terriblemente claro” (1981, 16). Como imagen borrosa –y no nítida, como tal vez debería serlo-, parece fallar en su condición fotográfica al no ser un recuerdo gráfico preciso, puesto que no representa fielmente el minuto exacto que pretendía capturar su autor en el momento en que la hizo. Pero *causa* algo en quienes la ven, y, aún más, tiene una particularidad que va más allá del espacio y el tiempo en que fue tomada, del suplicio chino y el hecho de que su autor ha sido un cirujano/fotógrafo: el fotografiado no está mirando a la cámara. Sus ojos, por el contrario, miran hacia el cielo con una expresión indescifrable que tanto el doctor Farabeuf como el resto de los personajes intentan encasillar entre el placer y el horror, pero que parece ser ambas y ninguna de las dos a la vez, experiencia adolorida que da cuenta de un instante sublime.

Sin embargo, la fotografía *punza*, y no solo por la escena que está representando. ¿Qué hay en ella que provoca tal efecto en los personajes –y, dicho sea de paso, en su propio autor y en tantos otros? El no saber, la conciencia de que estamos ante algo muerto, ausente, que sin embargo revive cada vez que posamos nuestros ojos en él, haciéndose *presente* ante nosotros; la mirada ausente de un rostro que no persigue tan solo a los personajes sino que al lector mismo, a *mí*, que no logro apartar la mirada de la imagen, como si el propio supliciado estuviese obligándome a quedarme allí, detenida ante él, ante su dolor/placer. La extraña sensación de que a pesar de ser un momento muerto, certeza

única entre tanto desconcierto, sigue existiendo y reviviendo cada vez que lo recordamos, cada vez que los ojos perdidos en el cielo vuelven a nuestra memoria.

El fotografiado cuyo gesto parece tan difícil dejar atrás tiene, por otra parte, una característica que acentúa aún más el efecto extraño que causa su imagen: no sabemos realmente quién es. En ese sentido, las palabras de Benjamin (1989) acerca de quienes aparecían en los retratos parecen singularmente atractivas:

“Las primeras personas reproducidas penetraron íntegras, o mejor dicho, sin que se las identificase, en el campo visual de la fotografía (...) El procedimiento mismo inducía a los modelos *a vivir no fuera, sino dentro del instante*; mientras posaban largamente *crecían*, por así decirlo, *dentro de la imagen misma...*”¹² (1989, 69)

Aunque Benjamin se esté refiriendo a las primeras prácticas fotográficas, en cuanto se ve implicado en el proceso mencionado el acto de posar por períodos prolongados, resulta sumamente interesante la afirmación relacionada con el hecho de que los modelos vivían *dentro del instante*, creciendo dentro de la imagen. El torturado de Pekín parece existir únicamente en ese instante, y en realidad lo hace precisamente porque es lo único que se conoce de él. Crece dentro de esa fotografía en particular, y no en otra, pero más allá incluso de su propia permanencia eterna en ese objeto, en ocasiones son los personajes que han contemplado la imagen quienes comienzan a vivir allí, en ese mismo momento. No existe en sus recuerdos otra ocasión, por lo que de pronto se transforman ellos en fotografiados. El juego entre objeto de la cámara y observador parece, incluso, cruzar los límites de la página y llegar hasta el lector: a veces, la torturada soy yo, o es él, o son ellos, y existo dentro de la fotografía, solo dentro de ese lapso de tiempo en particular. Pierdo, así, también yo mi identidad, y solo de esa forma soy capaz de entregarme a los juegos del Iching y el doctor Farabeuf.

En *Los Ingrávidos*, de Luiselli, la narradora recuerda que leyó en alguna parte que la diferencia entre estar vivo y estar muerto recae únicamente en el punto de vista: los vivos miran desde el centro hacia afuera, y los muertos desde la periferia hacia algún centro. La fotografía, en tanto fantasma, *es mirada* desde nuestro afuera hacia su interior, cualquiera sea éste; como instante muerto, hemos de contemplarla desde la periferia hacia el centro,

¹² El destacado es mío.

pero cuando este centro no es tal, ¿qué miramos?, ¿qué nos mira? Pese a que nadie está mirando a la cámara y nadie realmente nos observa desde allí al contemplar la fotografía, ésta, de alguna manera, sí nos devuelve la mirada. Es el *punctum*, por un lado, lo que parece ser la sensación de *no saber* qué experimentamos cuando no podemos apartarnos de ella, y también, por otro, lo que nos mira no es otra cosa que un *espectro*, lo fotografiado como eterna restauración de lo que ya no está, como anuncia Barthes:

“Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidôlon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (1994, 39)

Lo que nos mira es el rastro del supliciado, y lo que permanece en nuestra memoria es el infinito retorno del instante muerto y acabado; es la superposición de todos los otros múltiples instantes del libro en uno solo que se resume en la tortura del Leng T'che, la contemplación de ése momento en el que los personajes se dejan a sí mismos, abandonándose, incapaces de existir en otro espacio, en otra época que no sea esa, la del segundo exacto en que se llevó a cabo la captura de la instantánea.

El fotografiado –o más bien la fotografía como un todo- adquiere aquí el signo que Luiselli relacionaba con lo *vivo*, puesto que parece mirarnos desde un centro que no logramos reconocer, pero que sin embargo está allí, y nosotros en un afuera que refiere más que al límite libro-lector, a lo que *provoca* en mí. El muerto, pues, me observa como si estuviera vivo, haciendo de mí la parte contraria, el extremo fantasma de ambos, y dejando tras de sí la pregunta constante por el juego de identidades y corporeidades: ¿quién me mira desde la fotografía? ¿Es el fotografiado o soy yo misma quien de pronto está en su lugar? ¿Es él siendo otro, o soy yo? Es esta la interrogante que parecen hacerse una y otra vez los personajes: ¿recuerdas...? ¿Recuerdas si eres tú, si es él, si soy yo? ¿Recuerdas si te quedaste allí, frente al supliciado? ¿Recuerdas si acaso escogiste abandonarte a la contemplación de su imagen? ¿Recuerdas algo además de la primera vez que presenciaste el instante inmortalizado del torturado con expresión de éxtasis? ¿Recuerdas algo a partir de ese momento? ¿Recuerdas...?

Hacia el final del capítulo III, la voz del doctor Farabeuf enuncia explícitamente el no saber cuál es la identidad de quiénes lo rodean, y de él mismo incluido dentro de un *nosotros*:

“Desde aquel día no sabemos cuál es el sueño, no sabemos cuál es la imagen del espejo y solo hay una realidad: la de esa pregunta que constantemente nos hacemos, y que nunca nadie ni nada ha de contestarnos” (1981, 82)

La imposibilidad de distinguir entre sueño, imagen y realidad habla específicamente de lo que ha ocurrido con los personajes del libro, que se han quedado atrapados en un tiempo otro que se corresponde más con la fotografía que con la realidad a la que adhieren. La pregunta aparentemente corresponde a ese *¿Recuerdas?* que se repite incesantemente a lo largo de todos los capítulos, manifestación evidente de la pérdida de la memoria y, más que nada, de lo fallido del acto fotográfico puro: en *Farabeuf* la imagen fotográfica actúa tanto como elemento que facilita el recuerdo de un acontecimiento específico, como instancia que lo imposibilita. La imagen de la tortura logra hacerla perpetua, a costa de que quienes la observan pierdan su *propia* perpetuidad en sus *propias* memorias, pero *¿en realidad lo logra?* Los personajes recuerdan la mirada, el gesto, pero olvidan todo lo demás, por lo que ésta pasa a ser resto de sí misma, preservación pero a la vez ruina y recuerdo; no es capaz de conservar ni el cuerpo del supliciado ni el de quien mira, ni la identidad de ninguno. Es intento fallido de mantener ese minuto aparentemente azaroso y triunfo, por el contrario, de lo incierto, lo que borra recuerdos: la escritura, pues, en tanto se mueve en torno a la foto, deviene fantasmal, espectro de sí misma, no preservación del momento sino eterna conservación de lo que no está allí.

En tanto escritura fantasmagórica, ilusoria y limítrofe, situada entre la imagen y la palabra, aquí se afantasma de manera incesante entre los esbozos de la foto de la tortura y las voces de los personajes, que se interrumpen mutuamente en un juego que no cesa de cambiar identidades, recuerdos y acontecimientos. Merodea, deambula entre la fotografía y las imágenes en movimiento permanente, y nos devuelve a ratos una mirada punzante, que desvía *-¿o guía?-* nuestra atención hacia un punto fijo, desapareciendo y apareciendo precisamente cuando estamos alejándonos de él. La escritura aquí nos acecha, y al aparecer nos *asombra* de manera tal que no somos capaces de enfrentarnos a ella sin arriesgar perdernos, sin poner en juego la certeza de nuestra propia existencia como ser que vive

fuera de la fotografía -¿o acaso también nos quedamos allí, me quedo allí, en la visión de una fotografía que se me hace cada vez más difícil recordar?

4. La no-identidad del sujeto fantasmal

“Sea como fuera, ella sí los estaba viendo,
y ése debía de ser el modo de mirar que ellos tenían.
Pero ¿los veía de verdad, o soñaba despierta?
Ah, eso era otra cosa”

-César Aira

La fotografía del supliciado de *Farabeuf* revela tanto la incertidumbre provocada por una imagen fantasmática como la sensación de acecho que experimentamos al mirarla (y al percibir que ella también nos mira). Las impresiones suscitadas por la imagen señalan la *incomodidad* que produce la certeza de no saber quién es, por qué (creemos) nos mira, por qué no podemos dejar de observarlo; manifiestan la existencia implícita de un juego entre dos –o más- presencias que por un segundo se aproximan en el espacio entre la imagen y la contemplación de ésta, relación lúdica y dialéctica donde interactúan la lejanía y la cercanía, la presencia y la ausencia, la certeza y la incertidumbre. Sé que está lejos, en otro tiempo, en otro espacio, en un lugar otro, pero en el instante en que la observo me siento allí, siento que está acá, haciéndome perder mi propia identidad en la indeterminación de la suya. No es en este caso tan solo la escritura lo que deviene fantasmagoría, ni lo dicho acerca de la fotografía en particular, sino que la propia *imagen* que ésta proyecta (hacia mí) deviene fantasmal: lo que queda es la huella de una fotografía que me mira de vuelta, que me persigue, me acecha, y de alguna manera *amenaza* mi seguridad, mis certezas y mi personalidad, como aquello a lo que busco aferrarme para definirme. El rastro de la imagen logra *tocarme* de improviso, y lo que proyecta permite que me entregue a una experiencia visual particular en que la mirada adquiere una dimensión otra, según la cual el acto mismo de mirar –incluso lo que no está allí, lo que percibo acechándome en su ausencia- se convierte en lo que Didi-Huberman (1997) refiere como un juego *asintótico* de lo cercano, hasta el contacto mismo, y lo lejano, hasta la desaparición¹³.

¹³ En matemáticas, el término asintótico se refiere a una propiedad de curvas que se acerca continuamente a otra, o a una recta, sin llegar a tocarla. En ese sentido, la experiencia visual de la que habla Didi-Huberman, y que aquí enunciamos en términos de una imagen fantasmática, es experiencia limítrofe, sublime, en tanto los extremos de las distancias mencionadas –lejanía y cercanía- dialogan de manera lúdica sin tocarse por

La desestabilización y perturbación identitaria que me provoca la aparición de una imagen fantasmal pone en jaque lo que *soy*. Amenaza, pues, tanto mi identidad como mi cuerpo; me veo en ella y el cuestionamiento de su presencia hace que cuestione también la mía, poniéndome en el límite de lo que está y lo que no. Es por ello que, más que hablar acerca de su propia indeterminación, el fantasma no es solo el *no sujeto* al que refería Link (2009), aquello sin identidad, que queda como resto de lo que alguna vez sí la tuvo; es la revelación de que, al mirarlo, me pierdo yo también, confundiendo su mirada con la mía, en ese juego de distancias en que no sé si es él quien está acullá, o soy yo quien está acá. Es no identidad, claro que sí, dado que el *no saber* domina lo que puedo percibir, pero la ausencia de una identificación absoluta dice más de mí que de él. ¿Qué veo en la fotografía del supliciado, por ejemplo? ¿Veo el retrato de una tortura o me veo, de pronto, en los ojos del retratado? ¿Puedo, a ratos, *ser* el supliciado? ¿Qué veo en una escritura como la de *Farabeuf*, donde entre fragmentos y fotografías de momentos indeterminados acabo siendo yo la torturada, el doctor, el fotógrafo y la espectadora, a la vez? ¿Qué es lo que veo en la ciudad fantasma de Nona Fernández, donde las almas en pena merodean un Santiago en el que yo misma podría encontrarme con los calcinados de la cancha del barrio? ¿Me sumerjo yo en el mundo de los espectros, dejándome en las aguas del Mapocho, entre los muertos del río? En un mundo de personalidades fantasmagóricas y borrosas, ¿puedo ser al mismo tiempo Mariana, buscando el escape definitivo, y Günther, en permanente entrega a la imposibilidad de lo corpóreo en un cuerpo fantasma?

Imágenes fantasmáticas, que engañan y confunden, son proyectadas por escrituras en que los personajes son trazados unos encima de otros, fantasmas como restos de sí mismos, no-sujetos que no se complacen únicamente en su propia carencia de sujeción, sino que transforman al individuo, al que lee, al *yo*, en no-identidad, en algo tan ‘difícil de asir’ (Link, 2009) como ellos. Restos, despojos de un *sí mismo* que no encuentra en lo incorpóreo forma alguna de existir, por lo que deambula entre presencia y ausencia, deviniendo espectro. El fantasma es la no identidad, que se define precisamente por su ausencia, pero su presencia dice mucho más acerca de la identidad de quien mira. No es tan

completo en ningún momento, excediéndose hasta los límites de sus alcances sin llegar a ellos. Mirar sería, pues, un juego consistente en rozar los límites de las distancias –espaciales, temporales, físicas...- hasta asistir a la *casi* consumación de un contacto que, sin embargo, desaparece apenas llega.

solo ausencia, ausencia a secas, sino que es ausencia *de*: algo, alguien, lo que fue, lo que será, está siendo. Es la huella, el resto, el residuo, y no solo lo tajantemente inasible: no se deja atrapar, pero deja un rastro tras de sí que afecta corporalidades ajenas, transformándonos siempre en ellos, en otros. Es por ello que en un espacio ilusorio en cuanto fantasmagórico, donde nada es lo que parece ser y ser *humano* es algo tan inestable como la corporalidad del fantasma, personajes como el de Mariana, en *Ygdrasil* (Baradit, 2005), se configuran como sujetos que son permanentemente *otros*, lo que alguien más decide que deben ser, y acaban siendo despojo, a la manera de Blanchot, de lo que nunca serán (o siempre han sido)¹⁴. Más allá del –físicamente– horrible y grotesco destino de Mariana, lo que trasciende el mundo post-apocalíptico-futurista-cybernético de Baradit es la manera en que personajes como éste o el de Günther, por ejemplo, son siempre otros, transformándose así en espectros de un *yo* que no existe, que se pierde en sí mismo. Si en el mundo fantasmagórico de *Ygdrasil* ella pierde todo lo que es, convirtiéndose en un *algo* otro que no logramos reconocer con total claridad, entonces *yo* también dejo de ser eso para convertirme en otra: *yo soy otra*.

Pérdida (*mi* pérdida) y falta de identidad a la vez, el rastro que deja la imagen que aparece en *Farabeuf*, la imagen fantasmal, se configura tanto a modo de un intercambio lúdico que *me toca*, como en torno a una experiencia visual amenazante que desestabiliza certezas y lleva consigo la existencia de una presencia expectante, que surge *de la nada*, de un lugar del que tal vez no debió escapar. En ese sentido, lo que expone Didi-Huberman acerca de esta amenaza resalta el carácter de aparición de la imagen fantasmática a la que nos estamos refiriendo, y que en el caso de la fotografía alude más bien al efecto de extrañeza que ésta provoca, al enunciar la visualidad experimentada en términos de “la aparición extraña, única, de algo que debía permanecer en secreto, en la sombra, y que salió de ella” (1997, 159). La noción latente de que aquello que estamos viendo *no debería estar allí* es lo que confiere a la imagen una condición de amenaza en todo sentido: rompe la normalidad de la situación, enfrentándonos a lo desconocido; nos asombra, situándonos en la oscuridad,

¹⁴ En *El espacio literario*, Blanchot utiliza la representación del difunto, específicamente de su materialidad cadavérica en el féretro, para dar cuenta de la paradoja que deambula en torno a la imagen como aparición que busca desaparecer lo que le rodea, idea que se muestra en diálogo con la noción de fantasma aquí expuesta, en tanto indeterminación, suspensión, sublime. En ese sentido, si el *yo* es otro, lo que *ellos* quieren que sea, acabo siendo *ninguna otra cosa*, incapaz de estar.

y fascina a la vez el hecho de estar ante lo que no somos capaces de asimilar. Amenaza mis propias certezas y hace que llegue a cuestionarme la existencia de lo que se presenta ante mis ojos: ¿cómo es que aquello que *no existe* está, sin embargo, allí, mirándome de vuelta? Ya no es solo la fotografía lo que me perturba en cuanto imagen que me toca de improviso, afectándome profundamente tanto como a los personajes que se reúnen en torno a ella, sino que es la proyección misma de una aparición que deviene fantasmal por definición.

Sin embargo, ¿qué es lo que pasa cuando no hay tal sensación de amenaza? Cuando aparece una imagen que *no debería estar allí*, y la reacción no es de asombro –miedo, intimidación-, ¿qué es lo que ocurre? ¿Cómo explicar el hecho de que aparecen fantasmas, en el sentido más conocido y *popular* de la palabra, en la construcción de un edificio en el último día del año, y nadie parece extrañarse? Parecen, de hecho, escoger deliberadamente ignorarlos, pero yo no puedo hacerlo. No puedo explicarlo. No puedo –ni quiero– entenderlo. Asumo la condición espectral de los aparecidos, pero esta vez es el particular modo de interacción entre los mirados y los que miran, más allá del origen de estos últimos, lo que atrapa mi atención: ¿pueden verse mutuamente? ¿Se (re)conocen? ¿Habitan el mismo espacio? Si es así, ¿cuál es ese? ¿Pueden verme, a *mí*, intentando desentramar el tejido de miradas espectrales y presencias en huida constante?

La construcción de un edificio de siete pisos en la novela de César Aira (*Los Fantasmas*, 1990)¹⁵ aparece *casualmente* habitada no solo por el cuidador y su familia, o los albañiles, arquitectos y el resto de los encargados de la obra, sino que también por fantasmas: seres descritos como presencias incorpóreas cubiertas de polvillo de cal, que no hacen otra cosa que reírse a carcajadas. La primera vez que asistimos a su aparición es al inicio de la novela, cuando Tello, el arquitecto de la obra, está hablando con dos de los futuros propietarios. Es un momento breve, que no llama mayormente la atención, pero la alusión a la presencia de dos hombres *que no deberían estar allí*, y que los presentes no ven ni oyen, surge como una instancia que pone bajo nuestros ojos el título de la novela y sus implicancias, ya casi perdido en la exposición de un momento absolutamente cotidiano. Este tipo de escenas momentáneas aparecen permanentemente a lo largo de la narración, como recordatorio de que los hombres de cal están allí, acechando, esperando la ocasión

¹⁵ La edición aquí referida corresponde a la del 2014, publicada por Random House.

menos pensada para presentarse en una historia donde, a simple vista, *no pasa nada*. El hecho de que los preparativos para la noche de Año Nuevo estén cruzados –casi interrumpidos, o más bien suspendidos, puestos en suspenso- por la manifestación de los fantasmas configura, en ese sentido, un relato que va poniéndonos paulatinamente en el lugar de los propios habitantes del edificio, quienes se saben, se perciben, siempre bajo su atenta mirada. *No pasa nada, pero pasa todo*: sus miradas inquietan, perturban la aparente calma y normalidad de una calurosa tarde de diciembre, y obligan al espectador, cada vez más parte de *ellos*, a reparar en la existencia de lo que, no obstante, no debería *existir*. Es precisamente esta sensación de cotidianeidad dibujada en todo el texto lo que permite que, a ratos, me aparte de mi rol de lectora y comience a sentirme como uno más de los habitantes del edificio, capaz de observar a los fantasmas con la misma impavidez que ellos, dejando que sus risas resuenen en todos los pisos y que sus miradas traspasen las páginas para alcanzar a quienes creen estar a salvo al otro lado del papel.

Pese a la relativa normalidad de la aparición de los fantasmas cubiertos de cal, y a pesar de que de pronto yo misma ya no me sorprendo ante su presencia, a medida que avanza el relato sus miradas se vuelven cada vez más insistentes, punzantes, amenazantes. Poco a poco dejan de ser ese grupo de *payasos enharinados* que se ríen de nada en mi cara, y se transforman en seres cuya presencia no puede ser más que perturbadora, haciéndome dudar de la manera en que miran: además de las descripciones de sus cuerpos y sus risas, lo que vemos continuamente son las alusiones a la forma de *ver* al resto de los personajes. Elisa Vicuña es la primera en notar lo *extraño* que es el que la estén mirando, puesto que, de acuerdo a lo que piensa, “ellos estaban más para ser vistos que para ver” (2014, 77). No es, por tanto, *habitual* que nos observen; quieren algo. Aunque no sepamos qué es lo que quieren, están allí: no puedo ignorarlos ya, porque la misma mujer admite, por momentos, lo fuera de lugar de su comportamiento, como si hasta ese preciso instante hubiesen estado bajo una rutina diaria sin mayores perturbaciones. Pero ahí se encuentran, sus ojos incorpóreos se fijan completamente en mí, como queriendo decir algo, *proponerme algo*. Entretanto, ya no sé si son ellos los que me miran o soy yo la que no puedo dejar de mirarlos: Elisa Vicuña se cuestiona si acaso es ella, y no los fantasmas, quien sigue observándolos, incapaz de no hacerlo, incapaz de pasar por alto esta vez su presencia, o

más bien *no queriendo* hacerlo, deseando saber por qué la miran, o por qué no puede apartar sus ojos de ellos.

Es este cuestionamiento -¿los miro yo o ellos a mí?- el que configura la forma ilusoria, fantasmagórica, en que están trazadas las líneas de la historia, lo que permite la aparición de un juego entre vivos y muertos que nos confunde y traslada hacia un espacio fantasmático en que todos somos, a ratos, tanto unos como otros. Si soy quien miro, entonces me transformo en fantasma, en cuanto *acecho* y *amenazo* al otro –a ellos, los que han de vigilar-; si son ellos quienes miran, entonces no soy otra cosa que un objeto de observación, presencia que deviene ausencia porque si *ellos* me miran entonces, tal vez, soy *yo* la que realmente no debería estar allí. Tal vez son ellos los vivos, los legítimos habitantes de un edificio que, quizás, no se está construyendo, y solo habitamos el último piso como huéspedes indeseados que *ellos* pretenden espantar con su polvillo de cal; puede ser que seamos *otros*, los del lado de allá, como los de Amenábar, fantasmas de un edificio que, al fin y al cabo, no es otra cosa que una ruina, y que podría ser precisamente el resto de algo que ya se construyó, espacio que ya habitaron ellos y que nosotros estamos profanando, invadiendo, desafiando. Tal vez solo me miran porque los vi antes, o porque *no los vi antes*, porque decidí ignorarlos por completo y ahora, que insisten en clavarme sus ojos translúcidos, no puedo hacer otra cosa que paralizarme, intrigada, ante sus cuerpos cubiertos de cal.

El asedio de las miradas fantasmales parece detenerse de manera abrupta cuando surge otra existencia que no se siente amenazada por ellas, y que nos arrastra consigo para seguir, hipnotizados, sus pasos incorpóreos. Mientras Elisa Vicuña parece perderse cada vez más en la confusión de miradas, la Patri comienza a delinearse como una aparición otra¹⁶. Y es ella misma quien nos guía hacia un espacio en que ya no importa lo que pasa en el edificio, no importan los preparativos ni los niños, sino que, más bien, es el deseo de seguirlos lo que realmente importa, la necesidad de saber hacia dónde van, qué hacen, por qué miran de esa forma, más allá de quiénes son o por qué están allí. No es tan solo la admisión de la

¹⁶ Casi al final de la escena en que Elisa Vicuña se enfrenta a las miradas de los fantasmas, se dice que “la sobresaltó la aparición de la Patri a su lado” (2014, 79). Esta indicación aparentemente sin importancia marca, sin embargo, un cambio en la manera en que el personaje de la joven se desenvuelve en la novela: ya no será la Patri que se desliza silente entre los quehaceres del hogar y sus hermanos, sino que comenzará a perseguir insistentemente a los fantasmas del edificio, sin medir las implicancias y consecuencias de sus actos.

presencia de fantasmas como algo completamente normal, sino la necesidad absoluta de *saber* por qué la están mirando específicamente *a mí*, parece pensar la Patri, y no a los demás –por qué, de hecho, nunca miraron fijamente a nadie más, ni dirigieron la palabra al resto. Los fantasmas miraban a Elisa, se dejaban mirar por los demás, pero solo a ella la llaman, solo a ella parecen seducirla para que los siga, para que asista a la fiesta que celebrarán en *el otro lado*, en el lado del aire, donde no está segura de ir, pero *qué ganas* de ir con ellos, sea donde sea, sea allá, acá o acullá, donde la miran, donde la llaman a ella y a nadie más, donde la esperan y la invitan a fiestas y celebraciones de Año Nuevo en que es la invitada estelar.

Tras la invitación al Gran Reveillon, la voz de la Patri nos muestra el extraño efecto que causan los anfitriones en ella, revelando parcialmente la manera en que parecen operar los fantasmas y sus fantasmagorías:

“¡Deténganse!, gritaba su alma, ¡no se vayan nunca! Quería verlos así por toda la eternidad, aunque la eternidad durase un instante, y sobre todo si duraba un instante. No concebía la eternidad de otra forma. ¡Ven, eternidad, ven y sé el instante de mi vida!, exclamaba para sí misma” (2014, 111)

En su desesperación, intenta *asirlos*, que se queden, que no se vayan, que permanezcan *en un instante* que dure una eternidad. Ya no hay vacilación, sino la exasperante certeza de que el espacio temporal que ellos habitan no es otro que el del instante, un momento perdido en el tiempo que se prolonga hasta siempre, hasta lo que dura una o más vidas, todas sus (no) vidas. Pero más allá del tema de la temporalidad oscilante entre instante y eternidad, es precisamente la desesperación del personaje lo que habla del *efecto de seducción* del fantasma descrito por Link: más que escritura ilusoria, fragmentaria y engañosa, aquí la fantasmagoría deviene lenguaje fascinante, en clave de seducción, que a través de artimañas y trampas cautiva tanto al personaje como a quien lee, atrayéndonos inminentemente hacia el borde del edificio, incitando e instigándonos a saltar desde el séptimo piso solo para poder habitar por siempre el sublime instante de la eternidad. Parece inevitable querer seguirlos, hacer todo lo necesario para poder asistir a su fiesta, y dejarse caer en sus brazos lo más pronto posible, de manera que este instante en específico se acabe de una vez por todas, para que el otro, *el de más allá*, sea el que habite perpetuamente, entre sus cuerpos translúcidos blanquecinos y sus miradas atentas, acechantes, que ya no

intimidan, ya no amenazan, sino que nos seducen, coquetean para que una vez terminadas las celebraciones familiares ya no exista nadie más que ellos.

Es el punto máximo del día de Año Nuevo, hay mucho que hacer y decir, pero en lugar de seguir atenta el actuar de los invitados, cuando por fin parece ocurrir algo, no puedo apartar la mirada de la Patri, quien de vez en cuando se afirma a sí misma que sí, que irá con ellos, que lo hará después de las doce. Y cuando ocurre, nada; esperé el momento con ansias, y dura precisamente lo que habría de durar: un instante en que la Patri se quedará para siempre cayendo desde el séptimo piso, suspendida en el tiempo junto a ellos, quienes estarán esperándola allí, en ese otro lugar al que nunca llegaré. Y me veo a mí misma en ella, ahora –o quizás después, en breve tiempo más, cuando deje de caer- parte de la banda de payasos enharinados que ya no ríen, que me miran seriamente despojándome de mi identidad, de mis certezas, mis seguridades, transformándome también en resto, en huella.

Si la fotografía del supliciado me devolvía una mirada atenta, punzante, que me obligaba a volver a ese instante en específico, las apariciones que me han seducido hasta la muerte me exhortan a mirarme a mí misma en su propia incorporeidad: no veo en ellos, en los fantasmas de la construcción del edificio de siete pisos, tan solo lo que fueron en vida –sus rastros, sus restos, sus huellas-, ni las artimañas que han usado para llevarse a la Patri, sino que veo lo que soy ahora, lo que sería en muerte –lo que estoy siendo en muerte. El supliciado nos miraba, espectro de la fotografía, pero a fin de cuentas me *parece* que me mira, *creo e imagino* que soy yo a quien observa; sé que no es cierto, que sus ojos miran hacia algo que nunca descubriré, algo que nunca se manifestará ante los míos, y que nuestras miradas nunca se cruzarán verdaderamente. Los fantasmas de Aira, por el contrario, efectivamente me miran de vuelta porque, ahora sí, *yo soy* la Patri. Puedo, por un segundo, ser ella y aceptar la invitación, y decidir dejarme ir, acceder a morir para quedarme con ellos en el momento que durará para siempre. Puedo, finalmente, ser yo quien cae, cae perpetuamente, con la satisfacción de que lo hice, de que llegaré, que me esperan y que la fiesta será un éxito, que pese a que la historia me ha enseñado a no pactar con los fantasmas (siempre apuntan a matar, a engañar, a obtener algo a cambio) ya lo he hecho: no hay vuelta atrás –y no quiero jamás encontrar la forma de regresar.

5. Los fantasmas del Mapocho

*“Es mentira que los muertos no sienten.
Cada imagen metida en mi cabeza lo confirma.
Sus heridas duelen después de un tiempo”*

-Nona Fernández

La imagen fantasmal parece habitar irrevocablemente el instante, brevísimo tiempo detenido que es momento único en un lapso en que muerte equivale a nacimiento, y toda presencia se transforma eventualmente en ausencia. El instante no fue, ni será, *está siendo* de manera permanente, presente infinito merodeado por fantasmas, espectros sin pasado que son lo que aparece ante nuestros ojos, nada más y nada menos que eso. El fantasma habitaría, pues, el tiempo de lo instantáneo, de lo que pasa fugazmente ante mí pero se queda en ellos -¿o se quedan *ellos* en él?-, lo que llamamos presente o *hic et nunc*. No obstante, también podemos decir que el presente en realidad no existe. Toda temporalidad se encuentra siempre en un pasado que no logra alcanzar el *ahora*: las manos que escriben estas líneas ya no están en el mismo lugar que ocuparon al momento de hacerlo; cada palabra, al materializarse en símbolos, deja de estar siendo para *haber sido*, trasladándose al tiempo pretérito de forma inmediata. Si el presente no existe, ¿*dónde*, en qué momento, sino el instante –presente eterno por excelencia- se encuentra la imagen fantasmal? Pero ¿es acaso el instante un presente, o más bien la indeterminación de un tiempo? ¿Es intermedio, entre tiempos, o una temporalidad otra que podría prolongarse hasta el infinito? ¿Cuánto dura un instante?

Reducir la temporalidad del fantasma a una sola es disminuir los alcances que éste podría llegar a tener en cuanto al lugar que ocupa en ella. No está aquí o allá, ni es esto o aquello, mucho menos pasado o presente: es ambos, siempre las dos posibilidades, presente y pasado, aquello y lo otro. En primera instancia resulta sencillo afirmar que éste habita lo que conocemos como pasado, tal como las apariciones fantasmagóricas de los libros de cuentos o las películas de terror, donde surgen espectros aterradores que parecen haberse quedado en el momento de sus muertes; sin embargo, restringirlo a dichas consideraciones implica pasar por alto el hecho de que, a pesar de todo, están presentes *ahora*, asustando a

los niños, embrujando casas abandonadas, apareciéndose en medio de la oscuridad. El fantasma, por tanto, es habitar un tiempo *suspendido*, es lo que Didi-Huberman llama *experiencia aurática*, algo anacrónico, presente siempre naciente, donde el pasado se *dialectiza* en la protensión de un futuro. Es el pasado manifestándose permanentemente en el presente, y el presente deteniéndose allí, en ese preciso instante que se repite una y otra vez, como la fotografía que no podemos dejar de mirar, como los espectros que siempre aparecen en la construcción de un edificio, como los cuerpos de los calcinados que acechan al Mago.

Una aparición fantasmagórica se encuentra en un espacio intermedio –indeterminado– entre dos temporalidades, dos espacios, dos lugares; es el instante que pasó pero también el que está siendo en este momento, así como el momento en que se quedó y aquel en el que está. No podemos alcanzarla, no podemos *tocarla* –pero ella sí nos toca, nos alcanza y nos afecta–, y sin embargo está allí, habitando ese tiempo, lo imposible, lo que no está, que no es, siempre ausencia en un mundo que exige presencias. Un mundo que pide existencias, verdades y certezas, en el que el fantasma no puede hacer otra cosa más que amenazar nuestras identidades construidas sobre ello, afectándome y señalándome que siempre hay algo más, más allá de mí, de lo que veo a simple vista. La imagen fantasmal me acecha, su asedio es lo que cuestiona y pone en juego lo que soy, enteramente, y al verme a mí misma en ella no puedo hacer otra cosa que admitir la amenaza y, como la Patri, dejarme caer, dejarme seducir por sus invitaciones, entregarme por completo a la incertidumbre, la inquietud y el engaño. Como el doctor Farabeuf, ante el asedio de los ojos del supliciado no me queda más opción que perderme en ellos, olvidar que hay algo más, dejarme allí, en ese instante, en esa foto, en ese día en la playa. Más allá de eso, parece no haber nada. Si esta imagen es amenaza, que lo sea: me dejo ir, me quedo en ella, escojo perderme *con* ellos, como la Patri, como Farabeuf, como la Rucia, el Indio y Fausto; quedarme en el río, flotando sin rumbo, sintiendo las piedras y los pájaros, dejarme llevar por la ilusión de que eventualmente llegaremos al mar.

Un instante dura lo que es un instante: un segundo, un año, un día. Para los muertos, los de Elizondo, los de Fernández, los de Aira, ese instante dura para siempre. Y es ése momento, el de la eternidad, aquel en que pasado y presente se ven involucrados en un

siniestro juego de vida y muerte, recuerdos y olvidos, verdades y mentiras, el que habitan los fantasmas. Deambulan sus propias temporalidades, almas en pena en busca de respuestas, de preguntas, de escapes. Sus imágenes acechan vigilantes lo que fueron y serán por siempre, y aunque desestabilizan nuestras certezas e identidades, aunque pueden convencernos de lanzarnos de un séptimo piso para asistir a una fiesta, también ellos *no saben*. Perdidos, como la Rucia, vagan errantes en territorios desconocidos con tintes de un ayer que parece no haber existido jamás, buscando algo tan inasible como ellos mismos. Duelen. Son sombras, espectros, oscuridades individuales sin otro propósito más que el de encontrar algo que, en ocasiones, no saben verdaderamente qué es.

El cadáver de una mujer en un ataúd se desliza de manera errática por el río Mapocho. Tiene los ojos abiertos, mirando hacia la nada, y el cabello claro. Nadie parece estar mirándola, tan solo las gaviotas reparan en su presencia y picotean todo lo que encuentran. Sin embargo, ella sí ve a alguien. Se ve a sí misma en uno de los puentes, y luego, incluso, desde el puente vuelve a verse, esta vez en el río, muerta –y ahora puede verse mirándose, es al mismo tiempo la del puente y la del ataúd, y se mira al mismo tiempo en los dos lugares. Pero ¿cuál de las dos es la Rucia? Esta es la primera pregunta que nos hacemos al enfrentarnos a *Mapocho* (2008); pregunta que, sin embargo, permanece sin respuesta en tanto que más tarde llegamos a comprender que la Rucia es ambas mujeres a la vez, tanto la del puente, con las cenizas de su madre y las heridas del accidente aún frescas, como la del ataúd, que acaba de entregarse a la muerte con la ayuda de la abuela. Pero también no es ninguna de ellas, y al percatarnos de ello notamos que la novela no responderá nuestras preguntas, sino que solo creará más. ¿Quién está muerto? ¿Quién vive? ¿Quién sueña entre almas en pena que le acechan desde lo que alguna vez fue territorio de cadáver? Eso no importa, al fin y al cabo. La muerte es mentira, y por ello este lugar no es otra cosa que fantasmagoría, palabras que desaparecen antes de aparecer; la ilusión de vida de un cuerpo que no se halla en sí mismo, que está lejos, fuera de sí, vagando sin rumbo fijo como quien se rehúsa a dejarse ir.

Mapocho no es otra cosa que la permanente superposición de imágenes que trazan las líneas del espacio de una ciudad poblada de fantasmas que no saben que lo son, que se aferran a sus lugares, penas y tragedias, penando y penándose; almas en pena que flotan

sobre las aguas de un río que parece no llegar jamás al mar. Ahora bien, más allá de lo curiosa que resulta la primera escena de la novela, y de lo mucho que dice acerca de lo que veremos después, me parece que aquello que hace de ella algo tan peculiar es la *distancia* entre las dos Rucias y el tiempo que ambas habitan en el momento en que se están mirando. Aunque las dos están muertas, como sabemos después, una parece *ser* muerte absoluta, cadáver en ataúd que se pierde en el agua; la otra, por su parte, aún no sabe lo que *es* (resto, recuerdo, mujer, niña, muerta...), y se desliza por la ciudad como uno más de los habitantes del barrio olvidado tras el Cerro Santa Lucía. Ambas perciben a la otra *allá*, lejos, pero en la misma temporalidad, como si realmente existieran en el mismo instante, experiencia aurática que se configura en función de la distancia como eso que Didi-Huberman relaciona con la capacidad del aura¹⁷ de alcanzarnos y tocarnos, de aparecer como doble distancia, doble mirada en que el *mirado mira al mirante* (1997, 104); doble espacio y tiempo en que ambas se encuentran sin llegar a tocarse, sin llegar a mirarse directamente, sin llegar a saber que sí, que es la otra –ella misma– la que está allí, que ambas están tan perdidas como siempre lo estuvieron, pero que al menos una de ellas, la que se escabulle definitivamente hacia el mar (con la ilusión de que será el mar de la playa, el mar del Indio, donde enterraron a su padre –que murió hace muchos años, y que no es el historiador que vive en la torre, asediado por sus muertos), ha encontrado la forma de dejarse ir.

Mientras la del ataúd se entrega a la esperanza de volver a su playa, la otra se pierde en una ciudad que no reconoce y que no la reconoce, donde ya no queda nadie más que los fantasmas del barrio: los jugadores del equipo de fútbol, que juegan un partido eterno sin arco y sin árbitro solo porque dejar de patear la pelota significaría darse por vencidos; la pareja que busca erráticamente a su bebé perdido; la abuela siempre arriba del techo, rezándole a la Virgen; la casa que se cae a pedazos con los murales del Indio y los recuerdos de una infancia perdida hace ya muchísimo tiempo. Y como dije antes, estos fantasmas no son los que te invitan a morir con ellos, ni los que te persiguen insistentemente en una fotografía enigmática, sino que son otros: son los que duelen, los

¹⁷ Benjamin se referirá al aura como “una trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar” (Benjamin, 75). El aura, pues, sería aquí aquello que, en una lejanía inalcanzable, no cesa de aparecer. En ese sentido, el momento que da inicio al libro estaría *rodeado* por un aura benjaminiana en que ambas Rucias se ven a sí mismas lejos, como si fueran otra, y no dejan de mirarse a lo largo de toda la novela, ya sea repitiendo el momento del accidente, o recurriendo a las imágenes de los muertos lanzados al Mapocho.

que atormentan una ciudad oscura porque es lo único que les queda, los que cada noche van a penar a Fausto porque eso es lo que hay que hacer, los que gritan desde el Mapocho, bajo sus puentes, y vagan por las calles, náufragos de una ciudad que los olvidó, que nunca los reconoció. No pueden hacer otra cosa más que doler, en cuanto el mundo en el que nos estamos hundiendo está retratado desde los ojos ciegos de un fantasma inmerso en una historia de (des)ilusiones y engaños, que no quiere ver lo que tiene ante ella, y que por tanto no me deja ver qué es lo que pasa. Siento sus heridas. Siento la escisión de su cuerpo entre muchas, la que se quedó en la playa, en los días soleados junto al Indio, la que se aferra a las cenizas de su madre, la que se entrega a la muerte. Siento la confusión y la desesperación al no encontrar la casa, al no encontrar a nadie y arrepentirme de haber vuelto a Santiago.

La escritura me toca, pero no es ya engañosa ni fantasmagórica, no busca desviarme hacia equívocos ni hacer de mí una Patri más. Me toca porque en ella puedo sentir los vidrios que se clavan en la frente de la Rucia, el auto desbarrancándose y el choque del Indio contra el acantilado, el parabrisas incrustándose en mi propia frente. Y no parece necesario caer en sus trampas o artimañas para poder habitar el instante de los espectros, solo basta conocerlos, recorrer sus pasos, sentir con ellos la desazón e intranquilidad de estar en un lugar que conozco como mío, pero que *no lo es*, porque no me reconozco en él, no me veo en sus canchas, no me veo en sus casas, no me veo en sus calles. Si los fantasmas de Fernández se dibujan como heridas abiertas, como almas en pena que no logran curar las llagas ni marcharse de los lugares que sostuvieron las tragedias, entonces es a mí a quien duele, es a mí a quien escoce el corte en la frente, soy yo quien siente las costillas rotas y el cuerpo quemado y el vientre abierto en la ausencia de un bebé. La escritura me toca, pero yo no puedo tocarla a ella porque de repente ella también es fantasma, y como tal es solo ella quien tiene derecho a amenazarme, a intimidarme. No puedo cerrar el libro, no puedo evitar párrafos: me toca, y parece guiar con palabras la dirección de mis ojos, sin importar lo que quiera o no ver. No puedo evitar los secretos de la madre, la culpa del Indio, la desesperación de esos que aún están cantando en el tren, y cuyas voces aún se escuchan en la ribera del río.

Tal vez lo más desesperante del mundo en que están insertos estos personajes es que no parece haber esperanza alguna, para nadie, ni para ellos ni para mí como espectadora. Porque a lo largo del libro se plantean de manera insistente dos grandes aseveraciones, únicas certezas aparentes a lo largo de la historia: que la muerte no existe, y que es mentira que los muertos no sienten. Más allá de lo paradójico que resulta el hecho de que las dos verdades estén formuladas en torno a mentiras, ambas no dejan espacio alguno a la posibilidad de encontrar algún lugar seguro, reconfortante, echando por la borda la idea de un *cielo* que nos albergará a todos, perdonará nuestros pecados y en el que descansaremos en paz y tranquilidad por toda la eternidad. Ante la inexistencia de la serenidad, todos nos transformamos en niños que buscan el refugio en lo que sea que nos entregue algo, aunque sea un poco, de calma. Es precisamente lo que hace la Rucia hacia el final, cuando la casa se está derrumbando y se encuentra, por fin, con el único personaje que parece no abandonarla:

“ -¿Qué está pasando, güela? –pregunta la Rucia con la cabeza metida entre las piernas de la vieja.

-Tú lo sabes muy bien. No te sigas haciendo la lesa.

La abuela sonrío como si todo fuera tan normal. La Rucia la abraza fuerte para cazar esa sonrisa calma.

-No pongas más resistencia, mi niña. Entrégate, no hay nada que hacer” (Fernández, 193)

El diálogo anterior resulta particularmente interesante porque es el único momento, en todo el libro, en que la Rucia encuentra efectivamente la calma, y logra reparar en lo que realmente está ocurriendo. Es el momento en que comprende lo que ha pasado desde su llegada a Santiago, y que ella era la mujer en el ataúd. Ella lo sabe, pero se aferra a la idea de que tan solo está perdida, porque, después de todo, la muerte no existe, ¿verdad? La muerte es mentira, el cuerpo del ataúd no puede ser el suyo, el accidente no fue completamente fatal y todo volverá a ser como antes. Sin embargo, dado que la abuela es el único fantasma capaz de entregarle calma en medio del derrumbe de su mundo, se entrega a ella porque es lo único que queda por hacer, porque sus heridas sanarán y ya no dolerá más, aún no sabe lo que aquella del ataúd sabía: que *es mentira que los muertos no sienten*, que en realidad sienten la misma herida incluso más intensamente, y, al igual que el resto de los habitantes del barrio, se quedará en ese instante por siempre.

Mapocho parece hablarnos del aspecto de la imagen fantasmal que menos queremos recordar. Si habita un instante irrepitible, y se queda perpetuamente en ese lugar, la amenaza no es solo para mí, no es solo mi identidad lo que está en juego –porque me intimida su falta de certezas-, ni la seguridad de mi cuerpo o mi alma. Si habita el instante perpetuo, entonces *está siendo* eso que fue/es, eso que no puede dejar de ser, aunque quiera, y la condición de no-sujeto que planteaba Link no es casual, sino que responde a la amenaza de ser siempre lo mismo, el mismo momento, el mismo instante. Existe algo siniestro en quedarse atrapado en un momento único, sobre todo en esta novela en particular.

Los fantasmas de Aira parecían ser constructores, los de Farabeuf se remontaban a una fotografía de un desconocido de mirada suplicante, los de Baradit son despojos humanos que sirven a gobiernos, ¿y los de Fernández? Los de Fernández penan, pero no a la ciudad que a fin de cuentas no los ve, no a sus habitantes, que ya los han olvidado, sino que a sí mismos: parecen obligarse a quedarse en momentos específicos –el partido del domingo, el accidente- precisamente para no dejarse ir; se aferran a lo que en vida fueron, o lo que en ella perdieron, para no dejarse caer al río, porque es allí donde van los muertos en aquel Santiago, y está tan lleno, tan sucio, tan abarrotado de los muertos de otros, que parece quedarse en la tragedia, en la incertidumbre, en el intermedio entre la vida y la muerte. La Rucia, sin embargo, parece escoger entregarse, resignarse a la muerte y dejar que el río se la lleve, como ya señalamos. Pero ¿realmente lo hace? ¿Acaso no es ella misma a quien ve mientras va deslizándose en el ataúd? ¿Qué escogió la Rucia? ¿Qué escogería si tuviera que decidir, con las cenizas de mi madre en los brazos, y, a la vez, los pájaros picoteando mi cuerpo? Sea cual sea la respuesta, ambas llevan al mismo lugar, así como todos los ríos llegan al mar: ya sea puente o río, las dos opciones me arrastran a la muerte, y las dos parecen ser igual de siniestras (porque los muertos, después de todo, *siempre* sienten dolor).

6. Cuerpo ausente: vigilantes y vigilados

“Ya no sé si es que vivo o solamente sobrevivo como un solitario ejercicio”
-Diamela Eltit

No existe imagen escritural sin una mano que la escriba, sin una corporalidad que la sienta, un *otro* dispuesto a entregarse a la experiencia del imaginario fantasmático. No hay fantasma sin cuerpo. Un fantasma es cuerpo caído, que cae sobre sí mismo para transformarse en cadáver, despojo de vida, huella de una existencia. Es lo que queda cuando ya no queda nada, un resto de corporalidad que deja tras de sí las ruinas fantasmagóricas del ser. Ausencia de espacio, lugar y tiempo, que se configura simultáneamente como presencia de una existencia alterna, presencia anulada por el surgimiento del ser –del estándose- que solo puede dejarse a sí mismo en la pérdida. Un fantasma es un cuerpo que se rehúsa a dejar de caer, merodeando en un espacio donde ya no hay existir, donde no queda otra cosa que la certeza de estar perdiendo –algo, alguien, ¿la vida, la razón, el control? Un fantasma es un cuerpo suprimido, anulado, que ha perdido su voz y que hace de la no-corporalidad el puente entre lo ausente y la experiencia como presencia.

Los cuerpos fantasmales que aparecen entre las líneas de estas novelas hacen precisamente de la falta de corporalidad una forma alterna de expresión, apelando permanentemente al contacto, al roce, a un *afectar* a quien lee a través de imágenes que acechan, punzan, confunden y desorientan. Nos sitúan en una incertidumbre de la que, a ratos, no queremos escapar, sino que buscamos hundirnos aún más en ella, entregarnos a la ausencia de certezas, seguridad y cuerpo. Sus existencias alternas me transforman a mí misma en otra manera de ser, entregándome a un sentir diferente que me permite alcanzar un límite que solo puede *ser* en ese instante entre muerte y vida que se prolonga hasta el infinito, se queda en la frontera entre ambas en aquel tiempo indeterminado. Es por ello que, en este punto, parece importante recordar que la temporalidad en que deambulan estos fantasmas es la del tiempo suspendido. No hay pasado ni futuro, solo un estar, un siendo continuo similar al de la pesadilla, eterno retorno del instante muerto. La sensación de que

no existe otra cosa, que nunca terminará, que estamos atascados sin posibilidad alguna de huir, de que seremos –o somos- también restos, huellas, residuos de nosotros mismos, y que serán nuestros cadáveres los que existirán allí –acullá-, hasta que la ausencia sea presencia y la muerte sea vida. Es el no-tiempo, no-lugar, espacio otro donde solo podemos deambular; espacio en que surgen otras voces, otros cuerpos que buscan maneras distintas de decir, formas extrañas de hablar, que se enuncian desde la fantasmagoría –y no sabemos si creerles, si acaso están diciendo la verdad, o si acaso *existe* del todo eso que podríamos llamar verdad.

Si los cuerpos fantasmales logran *afectarme*, desorientarme, situarme en la incertidumbre del (no) estar, entonces el mío cae junto a los cuerpos ausentes de los fantasmas que deambulan entre estas líneas. Pero ¿cómo saber a quién seguir, si sus voces aparecen simultáneamente ante mí, incitándome a ir con ellos? ¿Cómo saber si seguir los balbuceos de un niño, o aferrarme a las cartas de su madre? ¿Acaso soy ella, el destinatario, o el niño? ¿O soy otra, desde afuera, simple espectadora de un juego entre tres al que solo me permiten entrar cuando ya no hay nada más que perder –cuando él ha ganado, y los dos restantes se arrastran en el borde del río en busca de un escape final? En *Los Vigilantes* (1994) no puedo escoger. Tanto madre como hijo me llevan consigo para sumergirme en un mundo en que es imposible *saber*: a quién le estoy escribiendo, aunque en un principio parece ser el padre del niño; quiénes son los que vigilan –parecen ser los vecinos, pero quizás no son solo ellos, tal vez es él quien lo hace a través de ellos-; saber adónde voy, dónde estoy, si es que habré de irme con ellos, o quedarme en la casa porque, a fin de cuentas, tal vez soy parte de los vigilantes, y no de los vigilados. Me desplazo entre incertidumbres, tanteando el camino con los dedos mientras repaso cada página, cada letra, cada signo de tinta. Voy descubriendo más ojos vigilantes a través de las cartas, creo saber qué es lo que ocurre en realidad solo cuando ella decide contármelo –¿debería creerle realmente?-; sin embargo, también soy yo misma quien va revelando secretos, soy quien escribe las cartas, quien acaba siendo absolutamente acorralada por los vecinos: soy vigilada y vigilante a la vez.

A través de la voz del niño es posible obtener una primera mirada al espacio fantasmático al que ambos me conducen como espectadora. En sus balbuceos y onomatopeyas muestra

que el mundo en que deambulan (ahora, deambulamos) se sostiene únicamente en la letra, la palabra, la escritura. Sus habitantes solo *están* en las cartas, solo se encuentran en los papeles –no en la ciudad, no en la casa, no con los demás. La frase que inicia el camino hacia la incertidumbre dice “Mamá escribe. Mamá es la única que escribe” (1994, 13), por lo que comprendemos al instante que nos desplazamos en un lugar que se sostiene en soportes escriturales: dependemos de las líneas, del papel. Existimos, pues, únicamente allí, en ese espacio de letras que solo tiene lugar dentro de la casa, y no afuera, en la ciudad, donde el peligro y *ellos* esperan, acechando, el momento preciso para destruirnos. Es la palabra escrita lo único que, entre los latidos del corazón y las carcajadas del niño, aparece como la salvación, la luz, la existencia misma en todo su esplendor¹⁸. Sin embargo, cuando éste vuelve a hablar, cuando su voz vuelve a guiarnos en este camino, caemos en la cuenta de que ya no hay escritura, no hay quien trace líneas sobre las que podamos movernos. ¿Cómo existir, entonces, en un lugar que se sostiene en aquello que ya no está, que no puede ser, que se niega a aparecer? ¿Cómo depender de la escritura, cuando quien escribe ya no puede hacerlo, y todo lo que queda son las cartas? ¿Cómo afirmarlo en la escritura, si mamá es la única que escribe, la única que puede hacerlo y *ya no puede hacerlo*? Si solo existimos ellas, ¿quiénes son los que deambulan por la ciudad, escapando y escondiéndose, cuando ya no quedan más palabras?

Entre la incertidumbre y las dudas acerca del espacio en que nos hallamos insertos, aparece la configuración de un universo fantasmagórico, que recurre continuamente al engaño y la dicción ilusoria para construirse a sí mismo. No podemos saber con toda certeza dónde estamos a partir de las cartas, y tampoco a partir de la voz del niño, dado que ambas parecen querer llevarnos a otro lugar, a otro lado, entre dos partes que buscan tocarse sin lograrlo del todo. Este espacio intermedio en que deambulamos se configura, pues, como un espacio limítrofe, que oscila permanentemente entre dos opuestos: verdad y mentira, certeza e incertidumbre, afuera y adentro, pero principalmente entre el vivir y el no

¹⁸ En la primera parte de la novela, la voz del niño nos comunica que tanto él como su madre existen “solo en un conjunto de papeles” (1994, 16), y luego, hacia el final, cuando ya caminan errantes por la ciudad asediada, nos señala que “solo nos protege y nos salva la oscuridad de su letra” (1994, 121). El hecho de que la parte intermedia esté conformada por una serie de cartas escritas por la madre confirma lo evidente: los personajes *saben* que existen solo allí, y, más aún, es el hijo el que repara en ello, dado que al final, cuando ya no hay más cartas, la madre pierde nuevamente su voz y se alza la de él, nuevamente, solo para reafirmarnos que sin éstas ya no hay existencia.

vivir, no solo como muerte, sino como existencia desde la ausencia, desde la pérdida y la desorientación. La casa que habitan la mujer y su hijo aparece como un espacio extraño, que a pesar de estar ocupado por ellos es descrito constantemente como un lugar frío, incapaz de albergar cualquier tipo de calor o seguridad ante los peligros del exterior. Asimismo, tanto madre como hijo representan algún tipo de amenaza para el otro, y, por ello, hacen que peligre también mi propia no-corporalidad, toda posible seguridad que podía haber alcanzado caminando de su mano en un mundo que de pronto aparece tan riesgoso para ellos como para este cadáver que yace a su lado. El riesgo no está solo en el afuera, sino que también en ellos mismos, en el *nosotros* que comienza a formarse a medida que aumentan las cartas, las risas y los juegos del niño –estorbo constante para la madre. En ese sentido, una de las primeras intervenciones del niño me parece significativa en cuanto a la amenaza latente contenida, el recelo tanto al adentro como a lo que está afuera, y a la relación ambigua entre los habitantes de la casa:

“No quiero entenderlo. Entiendo todo. La pantorrilla intenta derribarme para dejarme abandonado en un rincón de la casa. Lo sé. Lo sé. Mamá se inclina hacia mí y aparece su boca sardónica. Sardónica. Se inclina y sospecho que quiere desprenderme con sus dientes. Babeando lanzo una estruendosa risa. Ay, cómo me río. Cómo me río.” (1994, 14)

El niño se configura como una aparición sinónimo de felicidad y regocijo, cuya risa, además de eso, se *siente* como una resistencia a la tortura, símbolo de sufrimiento que desplaza al llanto, extraña expresión de dolor, una suerte de negación ante el padecimiento. No quiere entenderlo, pero entiende todo: sabe que existe algo, alguien, que intimida, que provoca una sensación de riesgo inminente; es el padre ausente que quiere separarlos, pero que, en tanto destinatario de las cartas, permite la existencia de ambos personajes; son los vecinos que intentan imponer sus leyes, la madre del emisor que parece atacar la casa y, a la vez, buscar la protección del niño en nombre del padre. Sin embargo, más que cualquier peligro que pueda significar la presencia de estos, es la madre que maltrata, pero que a la vez protege en la palabra; es el hecho de que intente *derribarlo* para relegarlo al rincón, anularlo, suprimirlo, tal como hace el emisor con ella, tal como hacen los vecinos y la abuela. Es la madre, en tanto espacio, un riesgo, pero también un refugio, por lo que ella misma, representante simbólica del hogar, supone tanto seguridad como peligro, vida y muerte, hallazgo y pérdida.

Esto nos sitúa en una experiencia en que no queda más opción que ponernos en la línea divisoria, en ambas partes a la vez: puedo tocar la muerte y estar viva, ser parte de la creación de la mentira de quienes vigilan y a la vez buscar la verdad, la construcción de certezas. Me desligo del camino por el que me quieren llevar, no sigo sus pasos ni sus voces y tomo posición entre ambos, entre la onomatopeya y la escritura, los sonidos y las cartas. Estoy en el límite, me entrego a un sentir sublime en que toco y soy tocada por ambos extremos, y no debo escoger solo uno, sino que puedo ser ambos de manera simultánea, sin verme obligada a renunciar ni a la vida ni a la muerte. Cuando las cartas comienzan a abandonar el tono en que se dirigen a un destinatario específico, el padre, el vigilante, puedo ser yo misma el receptor, pero, a la vez, la emisora, quien escribe, y no tengo que inclinarme por alguno de ellos de manera absoluta. Las cartas están dirigidas a mí –a la segunda persona que es el lector-, pero también soy yo misma quien las escribe, como si estuviera dentro de la casa, con ellos, pero al mismo tiempo afuera, acechándolos. No es tan solo mi condición cadavérica la que me sitúa en una posición ambigua en que puedo estar en dos espacios, existir en dos seres, tomar ambos caminos. Son las cartas, la forma de la escritura de tipo epistolar lo que permite que, como lectores, nos perdamos en ella desde el mismo título, y no logremos, al fin y al cabo, descifrar por completo quiénes son realmente los que acechan, los que vigilan, los que esperan atentos nuestra caída.

Quiénes miran el mundo fantasmagórico, vigilado y acechado de *Los Vigilantes*, aparecen como seres que parecen no saber lo que son. No saben si son los que acechan o los que son acechados, si están vivos o muertos, si sobreviven o *viven*, si huyen o han dejado de huir. Más allá de la vigilancia, de la sensación permanente de que algo acecha tanto a la ciudad como a la casa en particular, lo que nos invade es la extraña certeza de que aquí nadie *está* realmente. La voz del niño es difusa, surge como una serie de sonidos onomatopéyicos que parecen no tener receptor, mientras que la voz de la madre solo se muestra certera al referirse directamente a su propio interlocutor. Cuando todo comienza a desmoronarse, cuando el acecho de los *otros* se hace insostenible y parece inevitable la necesidad de escapar, la entereza de las primeras cartas se desvanece por completo y nos hallamos, de pronto, ante una voz que, a la vez que se muestra ahora capaz de definirse a sí misma (al final de las cartas revela su identidad), hace aún más indeterminado el espacio en que hemos transitado por toda la novela. Dado que el personaje de la madre se ha definido a

sí misma en función de un destinatario, de alguien que lee las cartas que escribe, cuando esto comienza a desvanecerse ya no hay definición ni existencia absolutas, sino únicamente inquietud.

La indeterminación de los personajes, sin embargo, no es algo que aparece de inmediato. El recorrido nos lleva, en primera instancia, ante un panorama específico en que una madre y un hijo habitan una casa vigilada por sus vecinos, donde ésta escribe unas cartas dirigidas a un padre que parece querer quitarle el hijo, porque desconfía de sus cuidados, en un desolador panorama de una ciudad invadida por el frío, el hambre y la miseria¹⁹. Es un espacio sitiado, una casa rodeada en que sus habitantes no pueden existir sino a sobresaltos, a hurtadillas, entre los extraños juegos del niño y la frenética escritura de la madre. A medida que avanzamos a través de las cartas, comenzamos a ver lo que ocurre desde otra perspectiva, y los roles que podían haber sido claramente diferenciados en un principio ya no lo están. En ocasiones, madre e hijo aparecen como uno solo, y pronto parece imposible diferenciar a los vecinos, la abuela y el padre de un único personaje colectivo que podríamos calificar como *los vigilantes* en sí. Nuestra posición comienza a desligarse paulatinamente de su propio camino: dejo de ser el fantasma que deambula a su lado y solo me queda *mirarlos*, casi acechándolos.

El desvanecimiento de estos límites aparece cuando el asedio comienza a hacerse insostenible, y la mujer se cuestiona la verdadera existencia del padre del niño y de los demás. Hacia la mitad de la novela, encontramos en las cartas una serie de frases que se refieren a la incertidumbre acerca de la existencia de *los otros*, del padre y la madre de éste. Tras sugerir que ésta ‘vive como si no viviera’, Margarita hace notar algo que, tal vez, hasta el momento había pasado desapercibido: “Cuán poco te refieres a ti mismo en el contenido

¹⁹ En la cuarta carta, Margarita advierte que “La vigilancia ahora se extiende y cerca la ciudad. Esta vigilancia que auspician los vecinos para implantar las leyes, que aseguran, pondrán freno a la decadencia que se advierte” (32). Esto dibuja la atmósfera de la novela como un espacio en constante vigilancia, en decadencia, que está siendo sometido a leyes ajenas e impuestas por extraños. Pese a que aquí nos referimos con mayor especificidad a la escritura como soporte que configura el espacio novelesco, me parece importante destacar el hecho de que el tono sombrío e inquieto que se despliega a lo largo de las cartas y los balbuceos del niño está determinado desde un principio. La voz de las cartas no podría, por lo tanto, ser otra cosa que un grito de desesperación y, en ocasiones, de miedo. A través de ellas, vamos cayendo en cuenta de que no existe posibilidad alguna de triunfar, que es imposible encontrar compasión en su receptor, y que sin importar los intentos de la mujer, la casa sucumbirá tarde o temprano al asedio exterior, rompiéndose el límite entre afuera y adentro.

de tus cartas. Si bien entiendo tus palabras, pareciera que de los dos, soy la única que vivo” (1994, 54). Si quien escribe afirma que solo ella es quien vive, ¿quién es el que *realmente* existe, de todos ellos? Hasta el momento no se había cuestionado la existencia del destinatario dado que, como tal, no parecía ser necesaria su presencia concreta en la novela. Sin embargo, tras el cuestionamiento de la emisora de las cartas, no podemos sino extrañarnos ante la falta de respuesta: ella se refiere a *sus* cartas, pero ¿realmente existen?, ¿podrían ser, acaso, invención suya? Y si estas no existen en realidad, ¿acaso él sí? ¿Acaso es él realmente a quien éstas van dirigidas, o su presencia (ahora ausencia) es solo un pretexto para escribir, para crear existencia, para formar un espacio en que ella y el niño puedan merodear? Si *los demás no están*, ¿cómo podemos saber que ellos sí? ¿Cómo puedo saber que realmente asisto a un juego entre tres, y no a uno invisible en que son ellos quienes juegan conmigo?

Ya casi al final de la novela, cuando el asedio está a punto de derrumbar la casa y a sus habitantes, la mujer le escribe al padre del niño algo que señala de manera directa el cuestionamiento referido anteriormente:

“No sé quién eres pues estás en todas partes, multiplicado en mandatos, en castigos, en amenazas que rinden honores a un mundo inhabitable. No sé quién eres ya, no creo haberte nunca conocido. Tu madre tampoco es una figura viva, los vecinos son solo los personajes de la guerra. Solo tu hijo y yo somos reales. Solo nosotros.” (1994, 112)

A través de la incertidumbre acerca del destinatario de las cartas, la emisora parece poner en duda, a la vez, los límites entre los otros dos personajes que conforman a la parte vigilante. No sabemos quiénes son; están muertos en un mundo inhabitable, mientras que solo quedan en pie el niño y la madre. La puesta en duda del destinatario hace que sospechemos también de la presencia de los otros dos personajes, que comienzan a aparecer como espectros, fantasmas que se deslizan entre las cartas solo porque éstas van dirigidas a alguien; y si no hay receptor, ¿es posible que ellos estén? Perdida la certeza de la corporalidad, en cuanto existencia absoluta de los personajes vigilantes, ¿podemos ahora estar seguros de la presencia de los otros? ¿Son realmente una mano que escribe, una boca que llora, una cabeza que se azota contra el suelo, cuerpos que se enfrentan al frío – representación física, concreta, de algo que se desvanece entre las líneas escritas? Si existen

solo en las cartas, y él ya no está, ya no tiene identidad, ¿pueden continuar *siendo* en otro espacio que no sea la escritura dentro de la novela, que se aleje del papel, de la palabra?

Al hallarme ahora ante –y no *en*- el juego desarrollado por los personajes entre las cartas y los balbuceos, puedo trazar entre ellos una relación jerárquica, en que son solo tres las figuras. Todos ellos conforman un triángulo, en cuya punta superior hallamos a los vigilantes y en la línea basal a la madre y su hijo²⁰. Cuando la punta ‘triumfa’, cuando comenzamos a advertir que el cuestionamiento ya referido se vuelve casi insostenible, y cuando los vigilantes logran despojarnos de la relativa seguridad de la casa y la confianza en el receptor de las cartas, el triángulo isósceles se destruye, y el precario equilibrio en que sosteníamos este juego desaparece. Al pasar a la voz del niño, en la última parte, me quedo ante una línea que parece proyectarse hacia un tiempo sin fin, unida por dos puntos en que madre e hijo permanecen en una eternidad indeterminada en que podrían, o no, sucumbir al hambre o al frío, seguir vagando por la ciudad, escribir más cartas a otro destinatario fantasmal. Deambulan eternamente las calles en busca de refugio, en busca de la seguridad perdida, ahora sin existencia ni identidad porque la mujer ya no escribe, porque la voz del niño no parece suficiente para sostenerlos a ambos. Pero si lo es, entonces yo misma me quedo con ellos, sigo la línea que dejan tras de sí, ya no recta sino irregular, dubitativa: toda certeza que podía haber alcanzado al advertir en los vigilantes una tercera parte triunfante, que derrotaba a quienes me habían traído a este juego, se desvanece ante mis ojos al seguir nuevamente sus pasos, los pasos torpes del niño, los moribundos de la madre.

Despojados de la escritura, los personajes junto a los que me desplazo por esta ciudad en ruinas aparecen como fantasmas que se aferran a sus cadáveres, que se enuncian desde la corporalidad perdida. Tal vez no saben que lo son, que no son cuerpo, que son cuerpo ausente, no-presencia; que no existen, que ya no hay palabra, no hay carta, ni letra, ni destinatario, y por ello no hay mundo, ni casa, ni golpes, ni heridas. El niño que se

²⁰ La figura que dibujo aquí corresponde a un triángulo isósceles, que posee dos lados de igual medida y uno distinto. Este en particular sitúa en la punta superior a los vigilantes, y, en tanto ejercen una evidente dominación sobre ellos, a los dos restantes en los extremos inferiores. La distancia entre los puntos inferiores y el superior es la mayor, mientras que aquella entre madre e hijo será menor, por lo que la base del triángulo será de menor medida que sus lados. En tanto los tres están relacionados, a partir de la distancia entre los puntos podemos inferir que el vínculo entre los ejes de la base es más cercana, y la de éstos con la punta, los vigilantes, es más lejana. Ahora bien, dado que un triángulo solo es tal cuando cuenta con tres partes, es imposible que éste sea uno si desaparece uno de sus extremos, por lo que se genera una relación de interdependencia: no hay vigilantes sin madre e hijo, pero tampoco hay madre e hijo sin vigilantes.

comunicaba en clave onomatopéyica, con sonidos de sensaciones corporales –golpes, estremecimientos, etc.- y con su propio cuerpo (a través de los extraños juegos y las risas reiteradas), deja de ser esa corporalidad absoluta para erigirse como ausencia de cuerpo. Ahora es ansias de escritura, de una madre que solo es capaz de existir en ella, que no es otra cosa que una mano que escribe y que deja de *ser* cuando ya no puede recurrir a las cartas y, por tanto, ya no se configura como ese espacio de refugio y de universo total en que ambos podían existir. Los *vigilantes* desaparecen: al perderse la corporalidad de los asediados, ellos mismos se desvanecen ante la imposibilidad de amenazar, de acosar. No *son* si no hay un cuerpo moribundo al que aferrarse.

Tres fantasmas coexisten en un mundo que parece ser solo de ellos: la ciudad es un fondo accesorio. La presencia de las cartas como soporte único en que los personajes conciben su propia existencia nos traslada a una escritura que es más que palabras en un papel, más que la tinta bajo mis dedos y la sensación de la página: es una escritura espectral, fantasmagórica, que se constituye como una presencia por diferimiento. No solo la mujer se queda en ellas, sino que nos deja sus rastros, las huellas de quienes la acechaban, restos de aquellos que desaparecen permanentemente y que no son más que corporalidad perdida. Si el niño parece ser el único que repara en su existir en el tiempo suspendido, en tanto a través de su propia voz nos enteramos de que están huyendo, pronto comprendemos que él mismo es ausencia, dado que *sabe* que solo existe en la escritura de la madre. Son cuerpos, más bien cadáveres, que van cayendo en una espiral infinita, en la negación de entregarse a la muerte, de aceptar la condición fantasmal que los define. Y en esta negación me arrastran consigo: ¿cómo es posible que hayan estado muertos todo este tiempo? ¿Acaso las cartas eran escritos sin destino, condenadas a existir bajo la mano del remitente, sin llegar nunca a alguien que las lea? Ellos se pierden en su mundo de fantasmagorías, donde el único tiempo parece ser el del frío, del miedo, la miseria, la incertidumbre. Y yo me quedo allí, siguiendo sus pasos, esperando que aparezca él, que el frío se vaya, que vuelvan las cartas. Sigo sus cuerpos inertes, los cadáveres que deambulan en la ciudad asolada, y espero a sentir el impacto, sentir el suelo, despojarme del último resto de presencia que queda y simplemente dejarme ir. Contemplo el juego que se ha acabado, sin reparar en que ya terminó, que nadie sigue jugando, que tal vez era yo misma quien jugaba con ellos, y que he terminado de caer.

7. Experiencia aurática: cuando el pasado se vuelve presente

“¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado?”

-Juan Rulfo

Los fantasmas se quedan en un instante, un momento que dura para siempre. Se dejan a sí mismos en su propia perdición, en un pasado que se presentiza permanentemente y, junto a ellos, nos vemos inmersos en un juego entre temporalidades, vida y muerte, recuerdos y olvidos. Deambulan un espacio de tiempo suspendido en que el presente se detiene en un *sucedíendose* que se repite una y otra vez, donde la juventud se hace eterna y podemos escuchar los murmullos de otros muertos repasando sus propios instantes perpetuos. Existen como *–y se miran en–* una imagen única, irrepetible, y por tanto *aurática*, en cuanto aparición que pervive en una huella, en el resto del instante, de la desaparición de una no-corporalidad ausente. Su muerte no es tanto olvido como recuerdo: de la vida, del cuerpo, del sentir; de la necesidad de venganza de Dolores, la confusión de Juan Preciado, la juventud en Aura, el cuerpo de Florencio. Ellos mismos devienen *experiencia aurática*, emergen como instante irrepetible que no cesa de aparecer, lejanía capaz de alcanzarnos, tocarnos; doble mirada en que *los miramos* y, a la vez, *somos mirados por ellos*.

El instante en que existen estas escrituras fantasmagóricas surge como un entramado de ilusiones y engaños que se desdibuja ante nuestros ojos paulatinamente, revelándose finalmente un espacio de sombras y muertos, de cadáveres y cuerpos ausentes. Mientras que Fernández nos lleva por un Santiago poblado de espectros que no saben que lo son, y pronto caemos en la cuenta de que nadie *está*, nadie *es* sino despojo, recuerdo, los cadáveres de Eltit aparecen como tales solo cuando cesa la escritura. Aprendemos, pues, que es ése el momento, la unicidad irrepetible: la escritura deviene, al fin y al cabo, imagen aurática en sí misma. Seguimos un camino de indeterminación y dudas, en que no sabemos realmente a qué nos estamos enfrentando; no sabemos quién vive, quién muere, si son ellos quienes hablan o son otras voces, otros cuerpos, otras palabras. Sospechamos de los

mueertos, pero ¿quién está muerto realmente? ¿Es la Rucia del puente o la del cajón? ¿Es el supliciado o Farabeuf? ¿La madre o el destinatario de las cartas? ¿Los habitantes del edificio en construcción, o los fantasmas cubiertos de cal? Nos vemos presos del momento irrepitible en que cada uno de ellos se desplaza, y nos entregamos por completo al no saber, haciendo de ello el camino a seguir. Adivinamos sus muertos entre imágenes fantasmáticas, y hallamos fantasmas en cuerpos que se vuelven presentes desde su propia ausencia. Advierto que su deambular se vuelve cada vez más intenso, pero me quedo entre el juego que sostienen en la paradoxa de la temporalidad, de la vida, de la memoria.

Si Eltit nos hacía sospechar de las presencias que merodeaban la ciudad, y no sabíamos con toda certeza quiénes eran vigilados y quiénes vigilantes, en *Aura* (1962) y *Pedro Páramo* (1955) comienza a hacerse evidente lo que antes aparecía entre líneas: algo extraño está pasando. Son muertos los que habitan Comala, fantasmas se deslizan en el pueblo, los habitantes de esta casa no son lo que parecen. El espacio que merodeamos ahora se configura como una ruina en sí: mientras que Comala surge como un pueblo desierto, habitado por muertos que se rehúsan a abandonar los lugares en que murieron, la casa de la señora Llorente aparece como un lugar de sombras, escombros, cuyos espectros se aferran a una juventud perdida. Ambos me envuelven en una atmósfera residual, donde ya no queda nada pero, más allá de lo que puedo ver, en el límite entre el ser y el no ser, *queda todo*: sus huellas, sus marcas, las heridas que duelen, los deseos frustrados, los cuerpos perdidos y las venganzas sin cumplir. La huella dejada por la ciudad y por la casa arruinada deviene presencia en ausencia, una suerte de corporalidad que se manifiesta en la experiencia de dejarme caer en la confusión, la oscuridad y la muerte. Estoy ante un mundo que se sostiene en sus muertos, en los restos de los cuerpos que se ocultan entre la tierra y las paredes. El pueblo es un recuerdo –de quienes lo habitaron-, la casa el vestigio de lo olvidado y perdido; ambos detenidos en un instante único, que se prolonga infinitamente en un presente de nunca acabar –el *siendo* de la temporalidad suspendida.

Al adentrarme en Comala dejo atrás un mundo –el de los vivos, la verdad, el cuerpo y el ser- para perderme en otro, de muertos y murmullos, recuerdos e imágenes que se proyectan ante mis ojos como escenas repetitivas, que no cesan de reproducirse en las mentes de los otros fantasmas, los que están aquí, a mi lado, enterrados a unos metros de

distancia. Me encamino por sus calles desiertas sin saber con toda certeza qué es lo que estoy buscando, presa de las mismas fantasmagorías e ilusiones ajenas que llevaron a Juan Preciado a perderse en un pueblo lejano que le arrastra hasta sus entrañas, donde todo parece estar *esperando algo*. Al dejar la superficie y confundirnos entre los muertos, nos abandona el único personaje al que podíamos distinguir con claridad y nos deja ante un incesante coro de voces que intentan hacerse oír entre los murmullos, ansiosas de contarnos sus historias. Una vez perdida su voz bajo tierra, no soy otra cosa que una muerta más; ya no contemplo su deambular sino que lo hago propio, comienzo a formar parte de los fantasmas que salen por las noches a merodear Comala, me detengo a escuchar sus relatos, sus recuerdos. Se me escapa él, pero le sigo al cajón: soy parte de sus restos y los de Dorotea. No se produce un desdoblamiento del yo, en que veo este mundo a través de sus ojos y me abandono a mí misma, sino que soy asediada por las imágenes de todos sus pasados, que de pronto se vuelven hoy, y me llevan consigo a esta temporalidad incierta en que los muertos (des)aparecen a su propio gusto, temporalidad del descenso, de lo inconcluso, de la Media Luna que nunca llegará a Llena.

No importa quién habla, si son los de más acá o los de más allá; si mi voz de pronto es la suya, si se han apoderado de mis sueños y todo es mentira. Lo que importa es lo que dicen, lo que recuerdan, lo que comparten como un resignarse a que ésa será precisamente la única certidumbre a la que podrán aferrarse. Saben –sabemos- que ya no están, y que será ése y no otro el instante en que existirán permanentemente, por lo que me obligan a desligarme de toda verdad, cuerpo y seguridad. En ese sentido, si caminar por el pueblo en que aún merodea Pedro Páramo supone abandonar este mundo de certezas y presencias, cruzar el umbral de la casa en *Aura* significa renunciar al exterior y, principalmente, a mi identidad. Comienzo a deslizarme en la silueta de Felipe, del historiador que va en busca de trabajo a la casa Llorente, y dejo de ser el lector que se enfrenta desde un afuera a las páginas que tiene ante sus ojos. El narrador apela a un *tú*, me habla como si fuera yo misma quien está leyendo el aviso, quien camina por el lado antiguo y casi en ruinas de la ciudad. Toco la puerta, ingreso a la casa y doy un último vistazo al afuera, intentando retener “una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado” (1962, 5), casi consciente de que a partir de

ese momento no volveré a él²¹. Me interno en la oscuridad y ya no me importa no saber dónde estoy, no ver qué hay delante. El vocativo me llama y le sigo, no cuestiono: es a mí a quien habla. Me deshago de la necesidad de *mirar* –aunque, de alguna manera, sé que alguien me mira- y me entrego al silencio, al susurro de la falda, al movimiento de la silueta que se desliza en la oscuridad del pasillo.

En ambas novelas, nos hallamos sumergidos en atmósferas fantasmales suscitadas por escrituras fantasmagóricas que nos engañan, haciéndonos deambular por un pueblo en ruinas cuyos muertos no dejan de contar sus historias, y en hogares donde una oscuridad creciente parece ocultar algo. Es el entramado de personajes y la manera en que éstos aparecen ante nuestros ojos lo que nos atrae hacia cada uno de sus mundos: sigo a Juan Preciado desde el inicio, y cuando éste me deja, cuando se desvanece el *yo* que me había llevado hasta Comala y emergen otros que no logro distinguir, antes de notarlo ya estoy bajo tierra, escuchando a su lado. En *Aura* la atracción ocurre desde un principio, puesto que el narrador apela directamente a *mí*, obligándome a levantarme de mi puesto de espectadora e introducirme en el mundo que se dibuja allí, a formar parte del trazado fantasmático de siluetas y fotografías. La escritura se debate entre un *yo* y un *tú* que busca el futuro, pero se deja a sí mismo en el pasado: mientras que Rulfo exhibe la insistencia de este último en hacerse presente, en existir *hoy*, Fuentes nos muestra que un espacio fantasmagórico no da lugar más que a una *pretensión* de futuro, que es el pasado quien siempre busca *presentizarse*, volverse aquel instante eterno en que han de quedarse tanto Felipe como Consuelo, Juan Preciado y Susana.

En ese sentido, los personajes se dibujan no como el futuro –no existe forma de abandonar la casa, es imposible la huida con *Aura*; la venganza de Dolores jamás se

²¹ Al igual que Felipe, quien justo antes de entrar a la casa mira hacia atrás para observar por última vez el mundo de afuera, como si supiera que ya no hay vuelta atrás, en *Pedro Páramo* el personaje de Juan Preciado experimenta un momento similar. Justo antes de encontrarse con los hermanos incestuosos, contempla el camino, las carretas; repara en el eco de las sombras y anuncia que “Pensé en regresar. Sentí allá arriba la huella por donde había venido, como una herida abierta entre la negrura de los cerros” (1955, 50). En ambas novelas, el personaje que nos introduce en cada mundo tiene un instante en que parece reparar en que algo extraño está ocurriendo, y pese a que piensa en volver sobre sus pasos, no lo hace. Ninguno de los dos vuelve atrás. En lugar de ello, vinculan al sueño, por un lado, el silencio de los muertos que supone su propia muerte (“Ya nadie dice nada”, señala Juan Preciado, “Es el sueño”), y a la salvación, por otro, el sopor que señala la rendición a un vagar eterno por la casa (Felipe se refugia en un sueño que surge como la “única salida, tu única negativa a la locura” (1962, 25)).

concretará, Pedro Páramo no llegará a conocer a Juan-, sino como un recuerdo que busca ser presente. En Eltít estos existían en las palabras, en Aira se sabían habitantes del edificio, pero aquí cada uno es lo que fue, están *siendo* lo que fueron/son en un instante perpetuo –el de la venganza, la muerte, la juventud. Son una lejanía que se acerca, que me toca, señalando que la muerte no es olvido sino siempre recuerdo, de la vida, el cuerpo, el sentir. Las historias de los muertos enterrados de Rulfo se vuelven tangibles para los personajes, y aparecen permanentemente en el ahora de la imagen que se despliega ante nuestros ojos; lo mismo parece ocurrir con la necesidad de juventud de Consuelo y su afán por replicar el amor del General en Felipe. Detienen el tiempo en un intento por asirse a sus restos, a las ruinas del pueblo o al despojo del amor perdido. Parecen intentar decirnos que viven de los recuerdos pero, tal vez, es más bien el hecho de que éstos dejan de pertenecer exclusivamente al pasado lo que hace de estas fanasmagorías un espacio en que podemos deambular entre temporalidades, espacios y personajes. Se configuran, pues, como fantasmas que aparecen desde el recuerdo, manifestándose para erigirse como el pasado en un presente único.

Ahora bien, el hecho de que los personajes aparezcan como un recuerdo que se presentiza ante nuestros ojos no se debe únicamente a su merodear constante en un tiempo suspenso, detenido en un momento irrepitible. Tanto en *Aura* como en *Pedro Páramo* el recordar se relaciona no solo con las historias de los muertos o las memorias del General, sino que también hallamos a la fotografía, el retrato, como una forma en que el pasado se confunde y se entrega al presente escritural. Ésta se configura, pues, como un objeto que exhibe una forma fantasmagórica de existencia que se vincula al espacio indeterminado, sublime, del intento por conservar el instante. A través de ella nos situamos en un lugar intermedio, y por ello fantasmal, que no es otra cosa que el retorno de lo muerto. En el caso de Juan Preciado, su presencia en Comala aparece desde un principio como fanasmática: lleva consigo una foto de su madre y es su voz ausente la que le describe el pueblo a medida que se adentra hacia la Media Luna. El retrato se vuelve casi tangible cuando camina junto al arriero, y a través de la extraña sensación que experimenta el personaje al sentirlo en su bolsillo descubrimos la curiosa percepción de su madre con respecto a la fotografía, como una suerte de augurio:

“Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido por los bordes; pero fue el único que conocí de ella (...) Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía haber el dedo del corazón” (1955, 8)

El retrato de Dolores en el bolsillo de su hijo se hace presente, o es *recordado* por éste, cuando comienza a adentrarse en el mundo de los muertos, como si al hacerlo estuviese dejando su propio cuerpo y apropiándose del materno. Los ojos de la foto son los que el personaje utiliza para ver Comala; lleva consigo los ojos de su madre, los mismos con que ella miró el pueblo porque “me dio sus ojos para mirar” (1955, 6). Como punto de inicio, este retrato surge como una manera de trazar y señalar la presencia de Juan Preciado en el pueblo en función de su madre, y no de su propia corporalidad. No buscaría, por tanto, sencillamente encontrar a su padre, sino que, tal vez, reunirse con *ella*, encontrarla más allá de la muerte al atravesar él mismo el umbral que separa a los vivos de los muertos, aquí llamado Comala²². Se deja guiar por su fantasma para llegar a ser él mismo uno de ellos, más allá de conocer a su padre y cobrarle caro el abandono en que los tuvo.

Por otra parte, resulta curioso el hecho de que Dolores considere al retrato como ‘cosa de brujería’, y que la propia foto parezca probar su creencia. Porque tal vez, de cierta forma, lo es: si no es cosa de brujas, quizás sí de fantasmas. El retrato nos lleva a una experiencia en que se intenta apresar lo inaprehensible, el instante fugaz, el momento inasible, acabado. En ello encontramos una vez más esa confusa sensación de que, a pesar de estar ante una escena que ya no *existe*, la persona retratada revive y vuelve a existir cada vez que estamos ante su imagen. La misma sensación que parece expresar la fugaz presencia de la fotografía en *Pedro Páramo* aparece incluso más explícitamente en *Aura*, donde las antiguas fotografías del General Llorente y Consuelo acaban siendo, ahora sí, *cosa de brujería*, dado que la anciana intenta preservar la juventud y el amor de ambos en

²² Justo antes de morir ‘por un ahogo’, aparece un diálogo entre Juan Preciado y su madre que parece ilustrar el objetivo del viaje que emprende el personaje:

“-¿No me oyes? –pregunté en voz baja. Y su voz me respondió:

-¿Dónde estás?

-Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente. ¿No me ves?

-No, hijo, no te veo. –Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra- No te veo. “ (1955, 60)

Este nos indica que, tal vez, no llegó a Comala para concretar la venganza de Dolores, sino que a buscarla a ella, a morir en el lugar que su madre no pudo ver antes de hacerlo.

la proyección del retrato tanto en Felipe como en la muchacha. Mientras que conocemos el retrato de Dolores al principio de la novela, no es sino hasta la lectura del tercer folio del General que encontramos las fotografías de juventud de la pareja, primero por separado y luego en una, juntos:

“Verás, en la tercera foto, a Aura en compañía del viejo, ahora vestido de paisano, sentados ambos en una banca, en un jardín. La foto se ha borrado un poco: Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, es... eres tú. (...) Lo imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras, borrado, perdido olvidado, pero tú, tú, tú.” (1962, 35)

Más allá del hecho de que en este momento en particular comprobamos las sospechas de que la joven Aura era una proyección de Consuelo, y que siempre fuimos parte de un siniestro juego, la fotografía en particular nos revela una vez más un intento por preservar el pasado. Esta vez, el intento llega aún más lejos, en tanto Aura es en realidad Consuelo en el retrato, y Felipe un joven General muerto. Al encontrar esta fotografía en que me veo a mí misma como una proyección de *otro*, vuelvo a recordar que en ésta se halla el instante muerto, y en su contemplación el retorno de lo perdido, lo olvidado.

A pesar de que éste es el punto final más significativo de la historia, su relevancia no recae tanto en lo que el retrato revela en términos de trama, sino más bien en lo que *supone* como presencia en este mundo fantasmagórico. Entre todos los indicios entregados a lo largo de la novela, el nombre de la joven es tal vez lo más notable. Porque después de todo, ¿qué *es* el Aura? Benjamin nos habla de una lejanía irrepetible, que se vuelve tangible en tanto nos toca; la unicidad y autenticidad de un objeto. El aura de una fotografía no es otra cosa que la sensación de que estamos ante un momento único e irrepetible, un instante auténtico imposible de reproducir pero que *pervive en el intento de hacerlo*. En ese sentido, la experiencia del aura aparece como una temporalidad en constante nacimiento, donde el pasado se manifiesta permanentemente en el presente, deteniéndose éste en el instante que se repite en un momento infinito. Aura es la constante necesidad de existir en un momento único, rest-auración de lo que ya no está: la juventud, el amor, la belleza; los restos de una vida que se niega a ser ausencia, que busca incansablemente la forma de hacer del pasado una presencia. Asimismo, su escritura *deviene* aurática: el futuro se vuelve tiempo muerto, acabado; a través del permanente vocativo busca hacer de éste un *ahora*, que se presentiza en un *yo* más allá de Felipe, que traspasa las líneas escritas.

La configuración de una escritura aurática que hace de la novela un instante irrepetible no se limita tan solo a *Aura*, sino que también la encontramos en *Pedro Páramo*. En ambas novelas hay un intento por mantener *un* momento: Juan Preciado busca aferrarse a la figura de su madre, en un mundo que se dibuja a partir de las historias que escucho a mi alrededor, y que se vincula con los tiempos en que Dolores aún habitaba el pueblo y, también, con el inicio de la decadencia del administrador de la Media Luna tras el retorno de Susana San Juan. El pueblo fantasmal se rehúsa a abandonar dichos tiempos, y es en su escritura donde podemos ver el retorno de lo perdido, de lo que no volverá pero que, sin embargo, vuelve permanentemente en las voces de sus muertos, de quienes yacen bajo tierra murmurando sus recuerdos. Tal como hace Felipe al entrar a la casa y abandonar el sentido de la vista para entregarse a escuchar, me hundo bajo tierra junto a los muertos de Comala para escuchar sus voces, proyectando sus historias como imágenes que intentan volver a reproducirse sobre la tierra, donde Pedro Páramo aún parece temer al encierro con sus fantasmas. El tiempo se detiene allí, donde las palabras se vuelven imágenes en la oscuridad; se suspende su paso y de pronto me encuentro ante una fotografía, una imagen única que muestra una sucesión de momentos que se manifiestan en este *aquí y ahora* que pretende durar lo que dura un instante –una eternidad.

La presencia del retrato de la madre y la pareja del General y Consuelo contribuyen a la fragmentariedad e indeterminación de esta escritura: mientras que Rulfo me agobia con las voces de ultratumba, de origen desconocido en un principio, Fuentes me encamina de la mano del retrato esperando a ser descubierto, en un lugar extraño, confuso. Me pierdo en los recuerdos que aparecen simultáneamente ante mis ojos, porque eso es lo que hacen los otros fantasmas, los cuerpos que ahora yacen aquí, bajo tierra, a mi lado: confundirme, llevarme por otros caminos. Me entrego al sueño, a la pesadilla, al tiempo que deja de *suced*er y me quedo bajo tierra, o en la oscuridad de la casa, solo *escuchando*. Tanto el pueblo como la casa se llenan de recuerdos, de imágenes, de pasado, de apariciones. El pasado se vuelve presente: el tiempo se suspende en un ayer permanente que se apodera del hoy. Comienzo a formar parte de muertos que no se aferran al cuerpo, se aferran a sus recuerdos. Como los del Mapocho, buscan los momentos que parecen inamovibles, irrepetibles y auténticos, y se abandonan a la seguridad de lo conocido; siguen la huella, el

escombro, el resto, el residuo, lo que no se deja atrapar, pero que deja un rastro tras de sí que afecta corporalidades ajenas, transformándome siempre en ellos, en otros.

Tanto Comala como el mundo aurático de Fuentes se dibujan a partir de imágenes fantasmagóricas y espectrales, que hacen de la fotografía una forma de trazar la escritura como un momento único, *instantáneo* –del instante perpetuo. Sombras deambulan entre el calor y la oscuridad, voces hacen eco en las paredes de una casa que tal vez no está realmente allí. Y ellos están allí, *aquí*. Ya no importa si están muertos, si me han llevado consigo o si realmente son sus voces las que resuenan como ecos de otro lado. Eltit me invitaba a contemplar un juego entre fantasmas que existían en la escritura, y me dejaba caer junto a ellos; Fernández me arrastraba a un cajón que llevaba una muerta que no sabía que lo estaba, y en su propia resignación estaba la mía, la certeza de que poco a poco yo misma comenzaba a morir, a desaparecer... Pero ahora no me pregunto, no me cuestiono, no hay más sospecha respecto a mi condición y a la de *ellos*, que ya no me tienden la mano sino que me ignoran *porque soy una más*: soy una muerta, un alma que se rehúsa a dejar la Media Luna, que escucha atenta desde su cajón lo que ocurre a su alrededor. Soy cadáver, recuerdo, fantasma, espectro, despojo. Deambulo en el rastro escritural de Comala, en los cuartos oscuros de la casa en ruinas.

Si pude ser cadáver, si escogí ser cuerpo *cayendo*, ahora me desplazo como uno más de los fantasmas que merodean el pueblo, invaden la casa. No hay quien me guíe, no hay balbuceos de un niño, no están los lamentos de la Rucia, las miradas acosadoras de los fantasmas de cal, o el retrato del supliciado que me acechaba: estoy sola en un mundo de espectros, de muertos que susurran, de voces que hacen eco en la tierra y que vienen de la tierra misma. Escojo ser fantasma y perderme en la oscuridad de la casa, des-asirme de toda certeza y guía y entregarme a los brazos de *ellos*, que me esperan en la fotografía, en los cajones bajo la tierra, en ese tiempo otro donde todo está detenido y un momento único se repite una y otra vez. Ya no caigo: soy muerte, espectro, suspensión. Los ojos del supliciado se vuelven míos, me dejo llevar por el río sabiendo que no llegaré al mar; me quedo en la oscuridad del cuarto, perdida en la vieja fotografía. Dejo de escuchar a los muertos de Rulfo y comienzo a escuchar a los míos, los que salen de mi boca, de mis palabras, de esta escritura fantasmal que se rehúsa a volverse absoluta corporalidad.

III. Conclusión

Las escrituras por las que he deambulado se enuncian como erráticas y fragmentarias, a partir de apariciones de imágenes que se vuelven fantasmagóricas, y que se configuran en torno a instantes ilusorios, azarosos, que nunca son lo que parecen ser. En sus líneas me encuentro con fantasmas en acecho, que emergen como un desafío al *estar* de la presencia, como suspensión de ésta para dar lugar a una ausencia que se sostiene en la pérdida de la corporalidad física –deviniendo intangible, inasible. En el trazado de sus engaños me arrastran consigo al espacio fantasmático del no-ser en el *siendo*, temporalidad que es paradoxa de opuestos que se encuentran en un lugar sublime, donde busco el límite y lo rechazo a la vez, donde soy vida y muerte, presencia y ausencia.

Las imágenes fantasmales que merodean estas líneas se configuran como apariciones irrepetibles, inexplicables, en tanto revelaciones fantásticas que causan extrañeza y confusión al estar presentes sin estarlo. Se sostienen, pues, en una presencia ausente, en el *no saber*, en la pérdida de la identidad, las fantasmagorías –como ilusiones y engaños-, y surgen entre las sombras como acontecimientos en permanente desaparición, que perviven en el aquí y ahora de un pasado en constante *presentización*, buscando quedarse en la instantaneidad de un momento aurático, único. Son imágenes que devienen *sentir*, como un gesto que busca tocarme y cuyo vaivén entre el ser y el no ser me lleva hacia una incertidumbre que parece cuestionar no solo el sentido en sí, sino mi propia identidad y corporalidad.

En este ensayo he vagado a través de ocho novelas latinoamericanas: *El pasante de notario Murasaki Shikibu*, de Mario Bellatin; *Los Ingrávidos*, de Valeria Luiselli; *Farabeuf*, de Salvador Elizondo; *Los fantasmas*, de César Aira; *Mapocho*, de Nona Fernández; *Los Vigilantes*, de Diamela Eltit; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, y *Aura*, de Carlos Fuentes. A partir de ellas he buscado trazar un recorrido en función de una serie de aspectos de la imagen fantasmal, que muestran diferentes maneras de articularse ésta en escrituras fantasmagóricas.

Cada uno de estos apartados exhibe un aspecto distinto, comenzando por la multiplicidad de posibilidades de la identidad fantasmal y, luego, la fotografía como actividad

fantasmática que intenta capturar el instante de la muerte, de asir lo inasible y de preservar la unicidad de la fugacidad fantasmal. Luego, la amenaza a la identidad del sujeto en el acecho de seres fantasmagóricos que buscan seducirnos para llevarnos consigo a un espacio otro, donde impera la incertidumbre. Asimismo, el surgimiento de un tiempo alterno, suspendido, en que el fantasma se expone como una aparición que se desplaza entre temporalidades contrarias, reunidas en el instante del pasado que se vuelve presente, donde el momento se hace eterno. Finalmente, la caída de un cuerpo ausente, asediado por el mundo exterior, da paso a la ascensión del cadáver como sujeto escritural, que se suma a la experiencia aurática del ser, como temporalidad suspendida del fantasma que pervive en un momento único: la insistencia en la presentización del pasado. Este recorrido me lleva, como lectora, a deambular desde la contemplación absorta de una fotografía que no cesa de acecharme, hasta la caída de un cuerpo –de *mi* cuerpo- que se vuelve cadáver y luego muerte, fantasma, espectro. De esta manera, no son tan solo ellos quienes hablan desde un espacio otro, de sombras e incertidumbres, sino que yo también soy una muerta más cuya voz se confunde entre sus murmullos erráticos, soy presencia en ausencia que hace de ésta una forma de enunciación.

Un fantasma sostiene su existencia desde la ausencia, pero es preciso recordar que los sujetos que aparecen en estas líneas, después de todo, *sienten* –y son sentidos. Es por ello que buscan el instante, la suspensión de la temporalidad, el momento perpetuo, aurático, donde el tiempo se detiene y el pasado se vuelve presente. Parecen querer quedarse en una escena única, una imagen que se repite permanentemente –el asedio de otros, el momento de la muerte, la contemplación de una fotografía-, en un intento por sujetarse a la seguridad de una orilla en que aún quedan certezas. Pero, al fin y al cabo, *duelen* –nos duelen-, porque eso es lo que hace de ellos un fantasma: la capacidad de sentir sin cuerpo, de experimentar las heridas en la ausencia de lo físico que se vuelve presencia. En la indeterminación y el *no saber*, se aferran a los recuerdos de una vida para evitar –inútilmente- dejarse caer.

Finalmente, y pese a que en esta ocasión me enfoqué en la figura del fantasma como una imagen-aparición, ésta puede ser vista desde una perspectiva vinculada al efecto estético que causa en el lector. En tanto expresión limítrofe, se configura como una imagen que asombra en tanto nos sorprende, pero también nos *sitúa en la sombra*, en la oscuridad y,

por ello, en un espacio aterrador por la ausencia de seguridad y el abandono de la lógica tradicional. Mientras aquí hablamos de una *entrega* a la sensación de incertidumbre que no se vincula con el temor, sino con el *abandonarse* a una existencia en un lugar alterno, es posible abordarla en función de una perspectiva sublime del miedo, de lo terrorífico. En ese sentido, la idea del fantasma adoptaría precisamente el matiz que aquí dejé fuera, y que alude más bien a relatos de terror que buscan generar un efecto de sobrecogimiento en el sujeto en una atmósfera fantástica.

Bibliografía

- Aira, César. *Los fantasmas*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2014
- Baradit, Jorge. *Ygdrasil*. Santiago de Chile: Ediciones B, 2005
- Barthes, Roland. *Cámara lúcida*. España: Ediciones Paidós, 1994
- Bellatin, Mario. *El pasante de notario Murasaki Shikibu*. Santiago : Editorial Cuneta, 2010
- Benjamin, Walter. Breve historia de la fotografía. En *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Aguilar, 1989, pp. 63-86
- _____. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Aguilar, 1989, pp. 15-57
- Blanchot, Maurice. Las dos versiones de lo imaginario. En *El espacio literario*. Madrid: Editorial Nacional, 2002, pp. 225-234.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Editorial Paidós, 2003
- De los Ríos, Valeria. *Espectros de la luz*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2011
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Madrid: Editorial Trotta, 1998
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- _____. *La imagen mariposa*. Barcelona: Mudito & Co., 2007.
- Elizondo, Salvador. *Farabeuf o la crónica de un instante*. Barcelona: Montesinos, 1981.
- Eltit, Diamela. *Los vigilantes*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana Chilena, 1994.
- Fernández, Nona. *Mapocho*. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2008.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- Fuentes, Carlos. *Aura*. México: Ediciones Era, 1962.
- Link, Daniel. *Fantasmas: imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

- Luiselli, Valeria. *Los Ingrávidos*. Barcelona: Sexto Piso, 2011.
- Nancy, Jean-Luc. "La ofrenda sublime" en: *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos, 2002.
- _____. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca, 2003.
- Paz, Octavio. "El arco y la lira". En *Obras Completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia*. México DF: FCE, 2014, pp. 31-295.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México DF: Editorial RM, 2005
- Tanizaki, Junichirô. *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 2014