

DANIEL LINK

Fantasmas

Imaginación y sociedad



ETERNA CADENCIA
LIBROS Y MÚSICA

DANIEL LINK

Fantasmas
Imaginación y sociedad

Daniel Link se ocupa en estos textos de una de las categorías menos exploradas por la crítica en torno a los movimientos estéticos del siglo xx: la imaginación. Qué entender por imaginación literaria es algo que “permanece más o menos en el misterio (o en una deliberada confusión romántica)”, lo cual resulta paradójico tratándose de “un período que hizo precisamente de la imaginación uno de sus signos”.

A través de recorridos por textos literarios, imágenes y películas, Link traza aquí un mapa de imaginarios (o formas de la imaginación) e intenta definir las unidades de una fantasmagoría. Así, el adentro (la familia) y el exterior (la ciudad como intemperie), hombres, mujeres, infancia, niños y niñas son examinados como figuras fantasmáticas, dueñas de una potencia que es “pura potencia del ser (o del no ser), nunca un límite, siempre un umbral”.

Una audaz teoría de la imaginación que señala a su autor como uno de los pensadores más importantes de la ensayística latinoamericana.

DANIEL LINK

Fantasma

Imaginación y sociedad



ETERNA CADÊNCIA
EDITORA

ÍNDICE

Umbral

1. Método

Cartas

1959

Yo

1958

Testigo

2007

Verdad

1856

Paranoia

2015

2. Figuras

Infancia

1886

Niños

1920

Hombres

1906

Retratos

1955

Familia

1580

Locuela

1917

Tecnofilia

3. Nuevo Mundo

2005

Cuba

1492

América

1945

Neobarroco

1816

Bruja

1837

Eurindia

1519

Herencia

1977

Ciudades

1988

Provincia

2001

Desastre

Fuera de serie: *Eva Perón*

Umbral

Sinopsis

Notas

Sobre el autor

Página de legales

Créditos

Otros títulos de esta colección

UMBRAL

Solo si somos capaces de entrar en relación con la irrealidad y con lo inapropiable en cuanto tal, es posible apropiarse de la realidad y de lo positivo.

GIORGIO AGAMBEN

Nos han acostumbrado a pensar de acuerdo con determinados ritmos: fatalmente, después de *Clases* y de *Fantasmas* habrá otro libro. Sin embargo, lo que la cronología presenta según un orden armónico creciente (1, 2, 3) no debe entenderse necesariamente de ese modo (ordinales y cardinales no se identifican) y es muy probable que *Clases* sea solo una parte de *Fantasmas* (el primero no tiene por qué ser *princeps* ni conviene poner como razón de la serie la primera de sus manifestaciones). *Clases*, en su obsesión por los dispositivos de clasificación y sus efectos colaterales (la normalización, la determinación del Ser, en todo caso), presuponía el problema de las *cualidades*, porque en algún sentido clases y atributos (clasificación y cualificación) bailan la misma ronda tomados de la mano.

Que en *Clases* se dejara oír una oscura protesta en contra de esos dispositivos de normalización que la cultura lentamente ha amasado para nosotros (objetos de un dativo de interés) y que, al mismo tiempo, se planteara en ese libro una pregunta sobre la negatividad (¿en qué legalidad fundar alguna, cualquiera, negación del mundo?) ya implicaba una indagación de las armas que la imaginación nos

ofrece para sostener aquella protesta (el lugar de lo imaginario en lo político, si se quiere) y de la posible articulación entre tipos de negación, universos temporales y formas de la imaginación (esa fuerza de arrastre). *Clases* (una teratología) interrogaba el límite y el poder. *Fantasmas* (una fantasmalogía) examina los umbrales y la potencia.

Se trata, pues, de la imaginación (y de la sociedad: sostengo la articulación no tanto como ironía –por supuesto, lo es–, sino más bien como capricho), del modo en que lo real rebota sin cesar en superficies no siempre planas para producir lo deforme o lo informe. En *Clases* se trataba de la luz y la mirada (Sebastiano, que entonces fue mi Virgilio en los infernales círculos de la teoría), en *Fantasmas*, del sonido y de sus ecos (es decir: de la voz y no el lenguaje), de la potencia del canto. Por eso esta vez son las sirenas mis terribles compañeras de escritura. Imaginación, imaginario: imágenes. He preferido abstenerme de la imaginería (tan ligada al dispositivo óptico) y, en cambio, usar las nociones de figura y de fantasma: no hace falta detenerse en la descripción de cómo se nos aparecen, sino en el discurso que sostienen (en su potencia).

Fantasmas tiene tres partes: la primera parte, “Método”, traza un mapa de imaginarios (o formas de la imaginación), teniendo en cuenta dos o tres variables. Esas fuerzas son solo cuatro (o cinco) y si no son más es porque metodológicamente nunca necesité ninguna otra. Al mismo tiempo, se intenta en esa primera parte definir esas peculiares unidades de una fantasmagoría: los fantasmas como entidades al mismo tiempo desclasificadas y calificadas, tal y como se deduce de la figura de las sirenas (ya desde su cambiante morfología^[1]).

Como no podía ser de otro modo, además de textos literarios, a lo largo del libro se proponen lecturas de “imágenes” (películas y programas de televisión, preponderantemente, y con total prescindencia de la institución artística). La segunda parte, “Figuras”, examina algunas unida-

des fantasmáticas –el adentro (la familia) y el exterior (la ciudad como intemperie), hombres, mujeres, infancia, niños y niñas– y las coloca en relación con las fuerzas definidas previamente. Los animales (que deberían formar parte del mismo compuesto) ya habían encontrado su (no) lugar en *Clases*.

La tercera parte, “Nuevo Mundo”, sistematiza hipótesis de política cultural que en las páginas anteriores se insinúan. El enunciado fantasmático “hay guerra” se plantea, a veces, en contextos de intervención más bien graves y otras, en relación con trivialidades. Como las sirenas, los fantasmas están allí para la felicidad y para la muerte: la diversión es su potencia y, dirán algunos, su condena.

*

Llamo fantasma a “una figura difícil de asir”:

Una figura que permanece sin interpelar, incluso más allá de la interpelación, no solo porque la interpelación nunca la alcanza, sino porque esta marca el propio límite de la interpelación. En la primera imagen, es la figura que debe vivir, dentro del lugar, en temor y temblor –en temor y temblor de la interpelación, porque sabe que la interpelación dice su muerte: el instante de la interpelación es también el instante donde esta cesa de existir–. La segunda imagen es la figura que llega absolutamente, sin considerar las expectativas, un visitante más que un invitado, un acontecimiento que podría o no podría producir temor y temblor, que podría o no podría producir interpelación, pero cuya condición de posibilidad, cuya inmanencia, es precisamente un desplazamiento desde la interpelación, un acceso a ella. Estas dos imágenes son los dos lados, o más bien dos de los lados, de una figura que es muchas figuras, una figura que, precisamente, no será contada como una: la figura que yo llamaría el no-sujeto de lo político: no un extraño, ni un enemigo, ni siquiera un amigo; antes bien un no-amigo absoluto, una forma miste-

riosa e inquietante de presencia política, hasta el punto que esta mantiene, en y a través de su llegada, un resto duro, un resto de lo que siempre ha estado ahí, más allá de la sujeción, más allá de la comprensión, más allá de la compensación; forma ni siquiera obscena, ni siquiera abyecta, simplemente, una facticidad tenue más allá de la facticidad, un invisible *punctum* de materialidad ineluctable, intratable, siempre en el otro lado de la pertenencia, de cualquier pertenencia.[2]

El fantasma es el no-sujeto (y, por eso mismo, político), lo que queda como resto de la clase (o lo que estaba antes de la clase). La clase es el dispositivo de interpelación, el fantasma su resto (tenue facticidad, materialidad intratable más allá de la pertenencia). Como animales predatorios: la clase persigue; el fantasma espera. Las sirenas lo saben. En su reino “sembrado de cadáveres, huesos descarnados y pieles putrefactas: toda una advertencia”[3], aguardan a los visitantes que se acercarán a ellas en busca de un goce que no sabe su nombre. Dicho de otro modo: “La obra es la espera de la obra”, y “Solo en esa espera se concentra la atención impersonal” (Blanchot[4]).

El fantasma tiene su lógica[5], su historia[6], su ritmo (el *ritornello*). Historia, lógica y ritmo constituyen una política del fantasma (su *lugar* en relación con una teoría de la seducción, cuyas devastadoras consecuencias conviene hoy, como convino en Viena, seguir mirando con recelo). Dicho esto, toda otra escolástica fantasmológica sobra. Los fantasmas vienen aquí convocados en *catatau*, en malón, como pueblo de mestizos: unidades que atraviesan lo imaginario (figuras, movimientos, gestos, voces, lo que se quiera salvo imágenes fijadas, por la cultura, el arte o la civilización).

Los fantasmas tienen su potencia y esa potencia es una fuerza de desintegración. Si hay una potencia de de-ser en los fantasmas es porque estos se mueven en el desierto (o páramo) como a través de un espacio agujereado: son la

pura potencia del ser (o del no ser), nunca un límite, siempre un umbral. El fantasma está siempre allí como señal de la incomfortabilidad de toda caverna, de cualquier casa, y de lo infinito del mundo.

*

Nunca sabremos con certeza si Odiseo realmente quería volver a su palacio, o si por el contrario temía enfrentarse con la terrible tejedora, a la que debería informar de su entrega fatal a la seducción del mundo.

Apenas "se nos mostró la tierra patria, donde vimos a los que encendían fuego cerca del mar" (X: 28-31), el héroe fecundo en ardid se rindió al sueño (a las ensoñaciones), circunstancia que sus "amigos" y "camaradas" aprovecharon para abrir el odre repleto que Eolo había regalado a Odiseo, para mejor distribuir entre ellos el oro y la plata que creían merecer tanto como su capitán. Horrenda codicia: al desatar el cuero, los "amigos" liberaron los vientos, que arrastraron la nave, una vez más, lejos de la patria. La circunstancia no parece haber afligido demasiado a Odiseo ("me quedé en el barco y, cubriéndome, me acosté de nuevo", X: 51). Los fatigados navegantes volvieron *chez* Eolo, que los sacó carpiendo (X: 72-74), pasaron por Telépilo de Lamos (X: 80-133), llegaron a Eea, la morada de "Circe, la de lindas trenzas, deidad poderosa, dotada de voz" (X: 135-140), donde los marineros se entregaron a la seducción de las "drogas perniciosas" (X: 233-236), cuyos secretos dominaba la solitaria cantante "de voz sonora" (X: 252-253).

Escudado en otro *pharmakon*, Odiseo decidió ir a rescatar a sus camaradas y, aconsejado por Hermes (X: 281-301), subió al "magnífico lecho de Circe" (X: 346-347), la *dealer* de los mares griegos que, ahora transformada en magnífica

anfitriona, les exigió que la cortaran ya con el “copioso llanto” y la manía de traer “de continuo a la memoria la peregrinación molesta” (X: 456-465). Odiseo y sus amigos se dejaron seducir por Circe y se quedaron más de un año en su palacio (X: 466-468).

Pasado ese tiempo, vinieron los “fieles compañeros” (X: 471-474) a ver si se volvían de una vez por todas a la patria. Odiseo, una vez más, “se dejó persuadir” (X: 475) y después de un último “banquete”, subió “a la magnífica cama de Circe” (X: 480) y, entre una cosa y la otra, le dijo: “¡Oh, Circe! Cumplime la promesa que me hiciste de mandarme a casa. Ya mi ánimo me incita a partir, y también el de los compañeros, que apuran mi corazón, rodeándome llorosos, cuando estás lejos” (X: 483-486). Ella, naturalmente, le contestó que no se quedara ni un segundo más de mala gana en su palacio, y lo mandó al infierno (X: 489-575).

Vuelta la turba de marineros, para sorpresa de Circe, del Hades (XII), “nuestro ánimo generoso se dejó persuadir” (XII: 28), celebraron un nuevo banquete y Odiseo recibió instrucciones de la diosa para sobrevivir al encantamiento de esos monstruos, las sirenas (XII: 37-54), y a otros tantos peligros marítimos en los que, por el momento, no hace falta detenerse.

Circe es tajante: para volver a casa hay que cuidarse del encantamiento del mundo, del poder irresistible de la seducción. Las sirenas, cuyo canto no promete sensualidad alguna, ofrecen puro (des) conocimiento (de sí)[7]:

¿Acaso las sirenas, como la costumbre nos ha intentado persuadir, eran únicamente las voces falsas que no había que oír, el engaño de la seducción a la que solo resistían los seres desleales y astutos?

Siempre ha existido en los hombres un esfuerzo poco noble por desacreditar a las Sirenas acusándolas simple y llanamente de mentira: mentirosas cuando cantaban, engañosas cuando suspiraban, ficticias cuando se las tocaba: inexistentes en todo, con

una inexistencia pueril que el sentido común de Odiseo bastó para exterminar.[8]

Singular ofrecimiento, el canto no es más que la atracción del canto, y no promete al héroe más que la repetición de aquello que ya ha vivido, conocido, sufrido, pura y simplemente aquello que es él mismo. Promesa a la vez falaz y verídica. Miente, puesto que todos aquellos que se dejarán seducir y dirigirán sus navíos hacia las playas, no encontrarán más que la muerte. Pero dice la verdad, puesto que es a través de la muerte como el canto podrá elevarse y contar al infinito la aventura de los héroes. Y, sin embargo, este canto puro –tan puro que no dice otra cosa que su recelo insaciable– hay que renunciar a escucharlo, taponarse los oídos, atravesarlo como si se estuviera sordo, para continuar viviendo y poder así comenzar a cantar; o mejor aún, para que nazca el relato que no morirá nunca, hay que estar a la escucha, pero permanecer al pie del mástil, atado de pies y manos, vencer todo deseo mediante una astucia que se violenta a sí misma, sufrir todo sufrimiento permaneciendo en el umbral del atrayente abismo, y volverse a encontrar finalmente más allá del canto, como si se hubiera atravesado vivo la muerte.[9]

*

Me limito a la tradición griega[10]. Ni Homero, ni Circe, ni Odiseo dicen nada sobre la morfología corporal de las sirenas (en griego antiguo Σειρήν Seirén, “encadenado”, seguramente inspirado en el sánscrito *Kimera*, “quimera”), porque lo único que de ellas importa es el canto[11] y porque, naturalmente, la época sabía que las sirenas eran mujeres-pájaro[12], aladas y con garras, sacerdotisas del mediodía, la hora de los fantasmas paganos, cuando el sol cenital borra las sombras y comienza a caer hacia la nada[13]. Las sirenas cantadas por Homero no tenían jerarquías, cantaban como ofrenda y su canto era un pliegue (como en Rilke, himno y elegía al mismo tiempo). A diferencia de las Musas (y de los serafines de los cielos católicos), el canto si-

renaico[14] no constituye modelo alguno y está vacío de toda presencia (no representa, por lo tanto, nada o presenta, precisamente, la nada):

Las sirenas son la forma inasequible y prohibida de la voz atractiva. Ellas no son más que canto. Simple estela plateada sobre el mar, cresta de la ola, gruta abierta en los acantilados, playa de blancura inmaculada, ¿qué otra cosa pueden ser, en su ser mismo, sino la pura llamada, el grato vacío de la escucha, de la atención, de la invitación al descanso? Su música es todo lo contrario de un himno: ninguna presencia brilla en sus palabras inmortales; solo la promesa de un canto futuro recorre su melodía. Y seducen no tanto por lo que dejan oír, cuanto por lo que brilla en la lejanía de sus palabras, el porvenir de lo que están diciendo. Su fascinación no nace de su canto actual, sino de lo que promete que será ese canto. Ahora bien, lo que las sirenas prometen cantar a Odiseo es el pasado de sus propias hazañas, transformadas para el futuro en poema: "Conocemos las penalidades, todas las penalidades que los dioses en los campos de Tróade infligieron a los pueblos de Argos y de Troya".[15]

Las sirenas formaban parte de un culto preolímpico (ctónico), y por eso la tradición quiere que hayan sido vencidas en un certamen por las hijas de Zeus y la titana Mnemosine, las Musas (en la mitología, la poiesis vence sobre la potencia de la autoctonía). Apolodoro (*Epitome*, VII, 19) cuenta que Pisinoe (Parténope), Aglaope y Telxiepea, las tres sirenas hijas de Aqueloo y Melpómene, tocaban la cítara, cantaban y tocaban la flauta, respectivamente. Lo que triunfa en los certámenes olímpicos es el canto que provee de memoria, porque permite a sus oyentes olvidar los traumas de la vida (es decir, el goce), mientras que las sirenas ponen a sus oyentes frente a lo que ha dado en llamarse el saber en lo real, ese saber sobre el cual los oyentes nada quieren escuchar.

Después de ese torneo injusto (porque los dioses olímpicos no iban a considerar siquiera la posibilidad de la de-

rrota de sus propias entenadas), las sirenas perdieron sus alas (con sus plumas hicieron las Musas sus coronas). En algunas tradiciones intentaron, también sin éxito, vencer a Orfeo en el terreno del canto (o robarle su lira)[16].

Condenadas a perder todos los combates (porque son el más allá de la interpelación), había en el canto de las sirenas algo defectuoso[17], como Blanchot ha notado en “El encuentro con lo imaginario”:

Las Sirenas: parece efectivamente que cantaban, pero de un modo que no satisfacía, que únicamente permitía oír en qué dirección se abrían las verdaderas fuentes y la verdadera dicha del canto. No obstante, con sus cantos imperfectos que solo eran un canto por venir, conducían al navegante hacia ese espacio en donde cantar comenzaría verdaderamente. Por consiguiente, no se equivocaban, conducían realmente a la meta. Pero, una vez alcanzado el lugar, ¿qué ocurría? ¿Cuál era ese lugar? Aquel donde ya solo quedaba desaparecer porque la música misma, en esa región de fuente y de origen, había desaparecido más rotundamente que en ningún otro lugar del mundo: mar donde, con los oídos cerrados, se hundían los seres vivos y donde las Sirenas –prueba de su buena voluntad– tuvieron también a su vez que desaparecer un día.

¿Cuál era la naturaleza del canto de las Sirenas?, ¿en qué consistía su defecto?, ¿por qué dicho defecto tornaba aquel tan poderoso? Algunos siempre respondieron: era un canto inhumano –un ruido natural sin duda (¿acaso hay otros?), pero al margen de la naturaleza, en cualquier caso ajeno al hombre, muy bajo, y que despertaba en este ese extremo placer de sucumbir que el hombre no puede satisfacer en las condiciones normales de la vida. Ahora bien, dicen otros, más extraño era el encantamiento: (...) tornaban el canto tan insólito que hacían nacer, en quien lo oía, la sospecha de la inhumanidad de todo canto humano (...), canto del abismo que, una vez oído, abría en cada palabra un abismo e invitaba poderosamente a desaparecer en este.[18]

Servio[19] las presenta como meretrices que hacían naufragar a los desprevenidos paseantes a los que seducían, hipótesis a la que Isidoro de Sevilla (últimamente propuesto como patrono de Internet) adhiere en 620:

A las sirenas, que eran tres, se las imagina con un cuerpo mitad doncella, mitad pájaro, dotadas de alas y uñas; una de ellas cantaba con su voz, otra con su flauta, y la tercera con la lira, con su canto atraían a los navegantes fascinados, que eran arrastrados al naufragio. Pero lo cierto es que fueron unas meretrices que llevaban a la ruina a quienes pasaban, y estos se veían después en la necesidad de simular que habían naufragado. Se dice que tenían alas y uñas, porque el amor vuela y causa heridas; y que vivían en las olas, porque precisamente las olas crearon a Venus.[20]

Se las asoció muchas veces con divinidades tales como las Musas[21] (Servio dice que Calíope fue su madre, pero es mentira), las Nereidas[22] (las cincuenta hijas de Nereo y Doris[23]) y, en menor medida, con los Tritones[24] (ya porque a veces se las describió con barbas[25], ya porque cantaban con voces masculinas).

Las primeras representaciones de las sirenas las muestran con garras y apariencia de buitre o aguilucho (siempre como criaturas hostiles). Para Higino tenían aspecto de gallináceas: *"Tum ad Sirenas Melpomenes Musae et Acheloi filias venit, quae partem superiorem muliebrem habebant, inferiorem autem gallinaceam"* (Fab. 125)[26].

Para algunos historiadores y comentaristas, las Sirenas eran hijas de Forcis, padre al mismo tiempo de las Gracias y de las Gorgonas, de donde la confusión en la genealogía y también en los atributos. En todo caso, hay una fuerza poderosa que relaciona a las sirenas con las Gracias y Flora (la ninfa melancólica de Boticelli):