

# LOS FANTASMAS ADELANTAN EL RELOJ

Jorge Luis Marzo

¡Alto, ilusión!. *Hamlet*

¡Asústame, panteón!. *Corrido mexicano*

Hablar o no de muertos al referirnos a los espectros supone ya la primera confusión. Los espectros refieren aquí al conjunto de imágenes, apariciones, apariencias, pareceres (del lat. *parere*: comparecer, en el sentido de ser convocado ante alguien) con los que convivimos cada día y a los que interrogamos del mismo modo que ellos nos convocan. Son fenómenos singulares por su capacidad para fabricarse biografías propias o colectivas. Que las imágenes tienen vida, es decir una obviedad; que tengan muerte, ya no está tan claro. Esta es la cuestión: los fantasmas, los no-muertos —ha recordado Alberto Ruiz de Samaniego— nos interpelan sobre el hecho que lo opuesto a la existencia no es la no existencia, sino una insistencia indestructible<sup>1</sup>. Los espectros

Cita:

Marzo, J.L., 2017. “Los fantasmas adelantan el reloj”. En Marzo, J.L., ed, *Espectres*. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge, Gredits, pp. 129-200.

1. RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto (2008). «Ser y no ser, esa es la cuestión». En DÍAZ CUYÁS, José (ed.). *Revista Acto* («Sobre fantasmas»), nº 4, p. 55. Agradezco a Julia Montilla el pase de esta lectura.

nos recuerdan que nada quiere morir, y menos hoy, bajo el régimen de la obsolescencia absoluta.

Nos interesa aquí, pues, el espectro como actor del espacio público, con la voz de un agente competente: queremos ocuparnos del fantasma que rompe la genealogía familiar, íntima, que quiere *exponer* su existencia. Derrida lo tenía también claro: «La fantasmagoría se liga con el habla y con el habla pública»<sup>2</sup>. No partimos aquí de los fantasmas cuando pululan en privado, asustando (de verdad) a la gente, apareciéndose en la vela de la noche. Bien mirado, tampoco ahí el fantasma se rige por una relación «privada». El fantasma que habita el dormitorio no es diferente del fantasma de la señora vaporosa que surge de la nada en la oscura carretera ni diferente de la imagen tecnológica endoplásmica, ya interna en la retina. Todos tienen pretensión «expositiva», su realidad se manifiesta en el hecho de exhibirse, de mostrarse, de aparecer. *Spectrum* (imagen), de *specere* (observar, mirar). No es casual que el término espectro haya acabado siendo parte del vocabulario de la física y de la química: espectro electromagnético, radioeléctrico, de frecuencias, sonoro, espectrometría. *Spectrum* también engendró *suspicer* (sospechar). El término científico de espectro siempre describe una suerte de *dataview*: muestra

2. DERRIDA, Jacques (1995). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, p. 125.

el conjunto «desmembrado» de los fenómenos invisibles: de la luz, de la energía, del agua. Son frecuencias, longitudes, ondas, registros, ecos. Derrida llamaba «haz» a la «estructura de una intrincación», de un tejido que expone los diferentes hilos y las distintas líneas de sentido que, a su vez, anudan otras<sup>3</sup>. El espectro es eso: exposición de la *différance* (con «a»), de aquello que *difiere* y que permite levantar la *sospecha*. Vilém Flusser llamó a las imágenes técnicas «virtualidades concretizadas y hechas visibles»<sup>4</sup>. Son estas imágenes las que han mutado en una vida sin orígenes, sin cuerpo del que emanar, que son capaces de auto-inscribirse en la propia escritura del presente, revelando, al mismo tiempo, la paradoja de la desquiciante vida de los signos en la presente economía del sentido, en la que lo percibido *difiere* de lo representado, alimentando así la suspicacia sobre la naturaleza del lenguaje.

Los espectros generan realidad pública porque son unos seres gregarios (fantasmagoría, engranaje de *phántasma* y *ágora*, es esto: una asamblea de fantasmas) que tienden a la asociación por el simple hecho de tener que «manifestarse» para ser fantasma, de tener que presentarse ante alguien. El discurso

3. DERRIDA, Jacques (1998). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, pp. 39-47. Agradezco a Joana Masó la sugerencia de esta lectura.

4. FLUSSER, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja negra.

del espectro es como el del enamorado; siempre hay alguien al que va particularmente dirigido. El fantasma obliga a su observación: *asedia* al ojo, decía Derrida. Desconocemos el tratamiento social que los espectros se dan entre sí (según Lewis Carroll y George Bataille, se llaman «Señor»), pero lo que sí sabemos es que los vemos cuando ellos quieren. Si el espectro no se muestra, no hay fantasmagoría alguna, sólo fe. Lord Cavendish, espiritista sin igual, afirmaba que los espíritus se muestran aleatoriamente, esto es, no porque hayan sido específicamente convocados, sino que se presentan espíritus del más variado pelaje, y que incluso hay listas y jerarquías entre los espectros para determinar la tanda de apariciones en los «agujeros» convocados por los médiums espiritistas en las sesiones celebradas por toda la tierra<sup>5</sup>. Y que los fantasmas suelen hacerse pasar por otros para captar mayor atención. El fantasma debe verse, sentirse, oírse, debe hacerse realidad: es lo público que hay en nosotros:

Que la Víctima inicie el alegato.

Jamás toma primero la palabra  
un fantasma sensato.

—Lewis Carroll<sup>6</sup>

5. MURGO, Catherine (1997). *Ghosts and windows*. London: MacMillan, p. 155.

6. CARROLL, Lewis (2000). *Fantasmagoría*. Barcelona: Alba, p. 32.

El fantasma clásico no inicia la conversación. Se consideraba que un fantasma sensato debía conocer bien el efecto de la estupefacción. El «alegato» del observador (se usa toda la fuerza del sentido legal de responsabilidad, de alegar) se entendía como las cuentas que debe rendir uno ante el fantasma de alguien fallecido que nos reclama una factura. Por consiguiente, el fantasma no es falso, no miente («la mentira es una habilidad inútil en el inframundo», reconoce Gulliver, mientras vive un tiempo entre espectros<sup>7</sup>). Esta es su superior condición moral: siempre dice la verdad. Claro está, una verdad que no podemos confirmar en la mayoría de los casos. Nos presenta unos argumentos sobre los que no tenemos espacio de veridicción; a lo sumo, podemos hablar de probabilidad o improbabilidad, no de verdad o falsedad. Recordemos que el «contrato de veridicción» propuesto por Greimas no nos cuenta qué es verdad o no, solo describe las condiciones por las que establecemos cómo fijamos nuestras confianzas y suspicacias<sup>8</sup>. Por consiguiente, ¿podemos dudar de la certeza de la voz de un fantasma cuando éste se ha *aparecido desde otra dimensión*?

7. SWIFT, Jonathan (1992). *Los viajes de Gulliver*. Madrid: Cátedra, p. 251.

8. GREIMAS, Algirdas (1983). *Del sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid: Gredos.

La revelación de lo oculto parece venir siempre acompañada de una verdad aseverada. El fantasma no se ha manifestado para decirnos sandeces, sino que está ahí para revelarnos una verdad que solo él conoce y que tiene a bien compartir, aunque solo sea para impresionar (la fuerza social del secreto radica en la publicitación de su posesión, no en su contenido, que cuando lo conocemos parece siempre bobo, acaso porque ya lo sabíamos). Claro, la luz que les acompaña (Buda, Krishna, Cristo, todos las divinidades surgen con un halo luminoso en el cogote) nos dejaba, como decimos, en chocante silencio.

Ya no: cuando nuestro trasiego cotidiano con los fantasmas favorece una vivencia plena y normalizada, en la que, como los espectros mexicanos, los *otros* ya son capaces de reírse de sí mismos. ¿Qué ocurre cuando un fantasma se autoparodia, cuando un robot toma conciencia propia? Ligar conciencia al surgimiento de los fenómenos es, cuando menos, anecdótico para determinar la espectralidad, porque requiere de un sujeto, que en el mundo de los espíritus no es fácil de asignar. El psicoanálisis de Lacan fue atacado en la década de 1970 por ocuparse demasiado de la conciencia del paciente en relación a los fantasmas, en vez de explorar cómo el paciente se amoldaba a los fantasmas preexistentes, a los espectros producidos por

**EGYPTIAN LARGE HALL.**

**ADMISSION 5/3/2/1**

**PROGRAMME**

**CHIEF OF THE HALL**  
The wonderful Entertainers Who  
Keep us Entertained.

**PSYCHO.**  
**LIGHT & DARK BRANCE**  
**EXTRAORDINARY.**

**THE WHITE AND BLACKS**  
**TAMBORE.**

**SPIRIT JACOBS**  
**BLACKS, VOICES.**

**THE CELEBRATED QUARTET**

**DAILY 3 & 8**

**THESE NEW SENSATION.**

The spirit of the Hall is known to all who have seen the show in the past. The show is the most wonderful and interesting in the world. The show is the most wonderful and interesting in the world. The show is the most wonderful and interesting in the world. The show is the most wonderful and interesting in the world.

el sistema: «Cuanto más iluminadas y prósperas son nuestras casas, más fantasmas manan de sus paredes», dejó dicho Italo Calvino<sup>9</sup>.

Indudablemente, los espectros responden a una voz que los potencia: son accidentes programados, saben lo que representan y actúan en consecuencia. Pero cuando el espectro hace un chiste sobre su espectralidad, surge el *artificium*, la técnica que barema la diferencia entre mentira y falsedad, entre dolo y ficción. El fantasma deja de ser aquel sujeto para devenir una alteridad de subjetividad en la medida en que es capaz de fingir. El espectro jugón, el trillero, desacordado de su identidad, se permite una apariencia de conciencia a través de la ficción, del lenguaje necesario para crear una paridad interlocutoria en nuestro diálogo espectral con los avatares: tienen vida propia, al tiempo que son nosotros. Operan en el espacio sin que nosotros lo sepamos todo (nos evitan los *detalles*): datos, parámetros y perfiles son compartidos por los avatares sin nuestro conocimiento, creando fenómenos *ex novo* (una *fenomenografía*) con los que también tendremos que transitar. La conciencia del sujeto en el fantasma es meramente instrumental: son conjugaciones semióticas que dotan al lenguaje de un sentido. Se augura

9. CALVINO, Italo (2013). «Cibernética y fantasmas». *Punto y aparte*. Madrid: Siruela, p. 69

ahí una personalidad técnica, de *persona* (*prósopon*), según llamaban los griegos a las caretas que se colocaban sobre el rostro los actores.

Hoy conviven los espectros del pasado y los del futuro. Los del pasado son los de la memoria de esa masa de sujetos y vidas que ya en su día fue enajenada de todos nosotros, expulsada, pero que se resiste a callar en nuestras conciencias, repositorio y catálogo de todos los fantasmas. Los fantasmas del pasado son los ecos de la mierda, los espectros malolientes a los que mal enterramos, los espectros —dijo Deleuze— «enterrados demasiado pronto o demasiado profundo» y que no han logrado constituirse en recuerdo sino en ausencia<sup>10</sup>. Gulliver también se percata de la condición verídica de estos espectros, pues, al hablar con ellos, conoce de «primera mano» la verdad de lo que un día fueron y no las fabulaciones que la historia ha hecho de ellos.

El fantasma del futuro es, por el contrario, brillante, ufano, práctico, *personal y directo*; no es nostálgico, no echa en falta nada ni se atiene a ningún tiempo mejor o peor. No busca a ningún dueño. Es un planeta sin estrella. No debe facturas, ni se ha quedado en este lado por tener asuntos pendientes (como los espectros del pasado). Sin referente al

10. DELEUZE, Gilles (2004). *Difference and repetition*. London: Continuum, pp. 16-17.

que compararse (este espectro siente un completo desinterés por lo que fue antes de ser espectro, si es que hubo un antes), entiende el mundo que le rodea como un mero archivo, como una secuencia anacronista de fenómenos. Por consiguiente, también se deshace de la melancolía: no despliega especiales humores sobre lo que no ha vivido. Tampoco despierta miedo, sino consenso, *likes*, gracias a su personalidad de servicio, a su entrega en el rendimiento del trabajo cuyos resultados nos comunica siempre con un lenguaje eficaz. El fantasma ya no provoca *pánico*, ese saber repentino e intolerable que William Borroughs anhelaba «porque nos dice que todo está vivo»<sup>11</sup>.

Nos contaron que los fantasmas sucedían a los vivos cuando éstos morían. Siempre había sido así. El espectro aparece cuando deja de haber vida, convirtiéndose en un doble sin cuerpo. Este es el orden natural, la ley de la vida y de la muerte, la ley de las cosas que son y de las que no. Los fantasmas son dobles de la cosas que fueron pero sin el cuerpo original. Esa ha sido siempre su condición para existir.

Pero no. Los fantasmas ya no son póstumos porque han dejado de vivir en el futuro: están aquí, entre nosotros, indistinguibles, demandando un

11. BURROUGHS, William S. (1995). *El fantasma accidental*. Barcelona: El Aleph, p. 10

hueco cada vez mayor entre los fantasmas a los que ya estábamos acostumbrados, los clásicos fantasmas del pasado que se van acumulando a medida que las cosas se desvanecen. «Somos la triste opacidad de nuestros futuros espectros», dejó escrito Mallarmé<sup>12</sup>. Ya en las primeras fantasmagorías ilusionistas con linternas mágicas se apreció este potencial espectral. Decía un periodista que atendió una de aquellas sesiones en 1793: «En fin, yo he visto mi propia imagen. Me he visto a mí mismo ir y venir y agitarme delante de mí [...] No es necesario que los individuos hayan perdido la vida para que su simulacro pueda ser evocado»<sup>13</sup>.

Estos son espectros del presente, de seres y cosas que aún no ha muerto. Los fantasmas se han adelantado a la muerte para vivir en tiempo real: son la *epifanía de lo nuevo*, se han hartado de esperar. Estamos obligados, nos guste o no, a hablarles diariamente y nos servimos profusamente de ellos. Pero sucede una cosa: antes, los fantasmas se conducían por mimesis: se parecían al original: hoy, se comportan sin ella, sin dejar de *performarnos*, como los avatares. ¿Cómo sé entonces que se

12. MALLARMÉ, Stéphane (1921). «Toast funèbre». En *Poésies: édition complète, contenant plusieurs poèmes inédits*. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française.

13. *La Feuille Villageoise*, 28 de febrero de 1793. Crónica sobre un espectáculo de linterna mágica. Citado en MAYRATA, Ramón (2017). *Fantasmagoría. Magia, terror, mito y ciencia*. Madrid: La Felguera, p. 49.

trata de un fantasma? ¿Qué espacio de veridicción reconocer y aplicar? ¿Una verdad sin veridicción? ¿Qué espacio público y común? ¿Qué asamblea y qué ágora?

Este es un fantasma que no infunde temor porque tiene apariencia de herramienta, de interfaz. Disponer de los espectros antes de hora debería permitir un instrumental diferente a la hora de interpretar y gestionar la realidad. Pero, ¿cuál? El nuevo arte de la vida es hacer de los espectros un imaginario de autenticidad sin que ellos quieran decirnos de qué vida se trata: una post-autenticidad cuya sinceridad es indescifrable. Lo jocoso es que, *mutatis mutandis*, al morir nosotros, nuestros nuevos espectros siguen vivos impidiendo el nacimiento del antiguo fantasma que nos debería suceder.

Inmortales, mortales, mortales, inmortales;  
unos viviendo la muerte de los otros;  
los otros viviendo la muerte de los unos.  
—Heráclito

### *La larga sombra del fantasma*

Para Platón, la filosofía es una cuestión iconológica, directamente vinculada con la imagen: la verdad funciona como la luz del sol. Su iluminar hace que las cosas brillen, que sean verdaderas, y es por ello que podemos conocerlas. Todo, por tanto, está

bañado por la luz de la verdad. Las imágenes serán más o menos verdaderas en relación a la distancia de las cosas con respecto a la fuente de luz. Las sombras, cuanto más definidas, más verdaderas, y cuanto más borrosas más falsas. Esa distancia respecto del foco es, por consiguiente, el problema de la verdad, basado en la existencia de un punto original de irradiación. Y es en la imagen en donde determinar el grado de veracidad. La sombra proyectada por esta concepción de la imagen en el sujeto occidental es tan totalizadora que bien puede llamarse totalitaria. No obstante, el propio Platón ya vislumbró las formas subversivas que podrían un día pulular por el sistema.

Según Platón, las imágenes son solo una sombra de lo real. En uno de sus diálogos en *República* (380 aC) las llama despectivamente fantasmas (*phantasmata*):

Bien lejos de lo verdadero está el arte imitativo; y según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza sino muy poco de cada cosa y en que esto poco es un mero fantasma [*phántasma*]. Así decimos que el pintor nos pintará un zapatero, un carpintero y los demás artesanos sin entender nada de las artes de estos hombres; y no obstante, si es buen pintor podrá, pintando un carpintero y mostrándolo desde lejos, engañar a niños y



hombres necios con la ilusión de que es un carpintero de verdad<sup>14</sup>.

Sin embargo, en *El sofista* (360 aC), Platón intenta afinar más las cualidades del fantasma y diferenciarlo del resto de imitaciones. Percibe que, a diferencia de las demás imágenes, el fantasma tiene una densidad distinta y que dispone de una constitución peculiar que la hace diferente de la copia o de la réplica. Dice en *El sofista*: «Llamo imágenes (*eidolon*) en primer lugar a las sombras». Al referirse a sombras, adscribe a las imágenes una patología tanática, puesto que el *eidolon* griego tiene que ver con el doble astral de los difuntos<sup>15</sup>. Seguidamente describe a los *phántasmata* como «los reflejos en el agua y todas las cosas que, por su constitución, son densas, lisas y brillantes, y todo lo de esa índole»<sup>16</sup>.

Platón planta la idea de que existen imágenes aún más conflictivas, distorsionadas, como las cosas reflejadas en el agua, que se ven a menudo indefinidas o interferidas. Al mismo tiempo, si la luz se refleja en un espejo, da la sensación de que es el espejo quien proyecta la luz. Para Platón, el sofista era sinónimo de mentira —como también los poetas,

14. PLATÓN (1988). *Diálogos IV. República*. Madrid: Gredos, p. 598b.

15. DEBRAY, Régis (1994). *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós, pp. 19-35.

16. PLATÓN (1988), *op. cit.*, pp. 509e-510a.



de quienes cree que «no son más que imitadores de fantasmas, sin llegar jamás a la realidad» (*República*)—. El sofista es «el que hace pasar las apariencias por realidad», «el que es capaz de convencer a todos de algo, transformándose ese algo en real y verdadero», aquel que es un «simulacro», un *pseudo*, algo falso que indica una imitación, un engaño<sup>17</sup>. La génesis de esa condición inapropiada Platón la encuentra especialmente en el fenómeno (*phenomena*) del *phántasma* —dos términos que comparten la misma raíz del indoeuropeo «bha», brillar, y de ahí «phos», luz—, puesto que un fenómeno denota que hay una estructura detrás que no es perceptible directamente, pero, al mismo tiempo, también los fenómenos y los espectros comparten el hecho de que sólo son reconocibles en su aparecer. Para el filósofo griego, *phántasma* definía a una extraña copia que devora a su referente, o que, incluso, carece de él. A diferencia del *eikón* (icono), que es la imagen-copia o doble producido técnicamente según las «proporciones del modelo» y que es semejante a él, el *phántasma* es una imagen que pretende usurpar el lugar de aquello de lo que es aparente imagen. El *phántasma* no tiene ninguna intención de seguir las proporciones del modelo, como las sombras de su

17. PLATÓN (1960). *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Madrid: Ediciones Ibéricas, p. 254.

famosa caverna, sino que aparece como semejante sin serlo, falsea su apariencia de doble haciéndose pasar por quien no es, y al aparecer genera un «parecer» (*dokéo*), una sugestión subjetiva y engañosa de apariencia (*dóxa*) en el que lo contempla. La mimesis queda en suspenso.

El peligro del fantasma, que Platón asociaría a la idea de simulacro, de ficción, de *phantasia* o falsificación, radica por tanto en que no es una copia, sino otra cosa que quiere ocupar el lugar de lo original, que desea una autonomía que pervierte o corrompe el reflejo verosímil de lo verdaderamente real. ¿Qué imagen es esa —se pregunta Platón— que no necesita un objeto del que ser sombra? ¿Qué sombra es esa cuya luz no le viene irradiada, como en una fotografía, sino que procede de su interior?

Este es el principio de la *querelle* de la representación. Si las reproducciones ya son problemáticas por ser meras sombras de las formas sensibles, el *phántasma* es especialmente singular porque es un simulacro de la sombra misma, porque no se atiene a una vinculación necesaria con lo real que aparentemente dice representar. El fantasma, por tanto, no podría ser acusado nunca de falsedad. El propio Platón, en *El sofista*, indica que aquello que existe pero que no tiene que ver con la verdad, tampoco quiere decir que la niegue o se oponga a ella. El mal, lo falso, no se opondría al bien, sino que se

pondría en su lugar. He aquí la sospecha última de Platón: la existencia de una imagen *monstruosa*, no forzosamente *mala*, cuya deuda con la realidad se habría esfumado, y que viviría ajeno a la hipoteca de fidelidad y veracidad, aún utilizándolas ambas en su beneficio como un parásito.

La alusión al parasitismo en la lectura de Platón sobre el fantasma no es un tema menor, porque espeja bien las futuras y atemorizadoras definiciones de contrapoder que despierta lo falso. Ana Carrasco se ha fijado en esta condición «ingobernable», «carente de regla» del fantasma «que ocupa el lugar que debiera ocupar o bien la copia fiel o bien el original mismo», subrayando de este modo la proyección rebelde del fenómeno y la «asimetría» o asincronía del fantasma en relación tanto a la copia como al original<sup>18</sup>. También Clément Rosset se referirá a esta disimilitud al ocuparse de las fantasmagorías: «Hay una diferencia entre los dobles de *duplicación* y los dobles de *sustitución*. Sólo son duplicantes los dobles que remedan los modelos pero sin atentar en absoluto contra la integridad de los originales de los que son copias. Los dobles de sustitución tienen como función eliminar el original haciéndose pasar por él gracias a un efecto de alternativa que afirma su

18. CARRASCO, Ana (2017). *Presencias irreales. Simulacros, espectros y construcción de realidades*. Madrid: Plaza y Valdés, pp. 88 y 131.

existencia por medio de la supresión de su modelo». Este tipo de dobles, Rosset cree que pertenece a «la raza de los asesinos», cuya función secundaria es la de reflejar una realidad artificial, pero cuya función principal es la de hacer desaparecer la realidad real<sup>19</sup>.

Nació en Grecia una interpretación que tendrá una fenomenal influencia en la historia de Occidente: más allá de la ilusión ya implícitamente presente en el *eikón* que pretende representar lo real, existe una imagen que, tomando la forma aparente de lo real, no desea representarlo. Más allá del potencial fracaso del *eikón* para describir la realidad o incluso de la falsificación potencial en la que puede incurrir, existe una imagen cuya falsedad es del todo relativa —cuando no imposible de establecer—, ya que no pretende representar la forma con la que se presenta. Occidente funda ahí su juicio negativo respecto a lo falso, al tiempo que abre su potencia: la falsedad es un lenguaje *ajeno*, tiene vida propia y puede ser república. Tiene aquí plena pertinencia señalar lo formulado por Joaquín Álvarez Barrientos al referirse a la heteronomía o construcción de alter-egos literarios: «La falsificación no surge de un original necesariamente, no necesita una fuente directa para existir como la *copia* (aunque tenga sus

19. ROSSET, Clément (2008). *Fantasmagorías seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid: Abada, p. 77.

referentes históricos, artísticos y literarios): quiere ser fuente y ser reconocida como perteneciente a la serie literaria». Lo falso no es una copia, un *eikon*, «una mera degradación de lo real, siendo el plagio su modo más extremo»<sup>20</sup>; lo falso, por el contrario, vive como un signo fantasma, sin referente, autónomo, dinamo de grietas y *desapariencias* en el tejido cognitivo en el que labora. El *phántasma* que tenía Platón en la cabeza ha dado miedo acaso porque se viste de un modo para aparentar un personaje, pero es otro el personaje que «realmente» interpreta: su reflejo no responde a mimesis alguna: «desdoblarse solo es posible siempre y cuando exista un original al cual doblar»<sup>21</sup>.

Lo falso, bajo esa óptica, no se define únicamente por la voluntad de engañar al representar lo real, sino que expone la herejía fundamental de la imagen: la constitución de una república propia, capaz de hacer saltar por los aires a la *doxa*, el cuerpo de percepciones comúnmente establecido y aceptado, permitiendo una comunidad de *paradoxas* que, en última instancia, compromete la relación con la realidad al revelar como su apariencia se conduce mediante la contradicción y la ilusión

20. ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2014). *El crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones literarias españolas*. Madrid: Abada, p. 33.

21. PRÓSPERI, Germán Osvaldo (2015). *Vientres que hablan. Ventriloquía y subjetividad en la historia occidental*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, p. 227.



de la fidelidad. No se trata de una alteridad que surge como oposición, esto es, contra algo, sino que vive para sí misma: de ahí el problema.

La condición mimética de la imagen griega produce un fantasma iconográficamente identificable y reconocible: es copia, resto, doble, proyección, o sea, imagen bastante fidedigna de un ser que existe o existió. Dispone de un espacio manifiesto de veridicción. Los fantasmas de las tragedias griegas suelen aparecerse como familiares o antepasados. Los valores formales o *estéticos* que entonces comenzaron a apreciarse se debían a la capacidad del artista para mantener la semblanza iconográfica con el modelo a lo largo del tiempo. El fantasma griego se manifiesta así con gran potencia, ya que los artistas debían trabajar siempre a partir de otro busto anterior, generando así toda una secuencia de avatares.

Para Platón, como para los neoplatónicos que actualizaron sus tesis en la era moderna, la *mimesis* (imitación) es tanto un impulso (-*sis*) como una técnica (*mimos*) para llegar a una verdad aparente. Es impulso en la medida en que se trata de la voluntad moral de alcanzar la verdad, en el marco de las teorías griegas de lo estético, basadas en la íntima relación entre verdad, bondad y belleza. Y es técnica, en razón a la necesidad de ser fiel a la percepción sensible y compartida de los hombres,

como vía de estabilidad y consenso social. Pero también es *artificium*, dado que los productos del arte deben reconocerse específicamente como tales para delimitar con propiedad los lindes de la realidad y la ficción. El fantasma, por consiguiente, para convivir con nosotros, debe aparentar una condición técnica, estética. Sin ella, es fuente de terror.

Esa es precisamente la fuente de la que bebió el Romanticismo. Spinoza era del parecer que la libertad —en la que tantas expectativas puso— está de todos modos sujeta por una determinación externa de valor, por un orden que viene de otro lugar; por consiguiente, todo es «recepción estética» en la medida en que todo es fantasmal<sup>22</sup>. En la bisagra entre determinismo y modernidad en la que se instala Spinoza, se percibe —no sin dificultad, como el propio Nietzsche observará— un nuevo universo en el que las apariencias acaso no haya ya que juzgarlas en términos de buenas o malas, sino en relación a su propia ontología, a los efectos reales que su mera existencia produce. Singularmente, la teoría de Kant sobre la razón radical del sujeto y la posibilidad de que se pueda juzgar a sí mismo abrirá este plano utilitario de la apariencia —aún

22. NEGRI, Antonio (2000). *Spinoza subversivo: variaciones (in)actuales*. Madrid: Akal, pp. 107 y 149.

a pesar de Kant— a nuevas dimensiones. No en vano, Kant llama *fenómeno* («aquello que aparece») al objeto sensible constituido por la sensación<sup>23</sup>. Así, la filosofía ya no juzgaría lo real de la imagen sino que es el fantasma romántico quien establece qué realidad es la que existe. Si, como opina Kant, los fenómenos no pueden existir por sí mismos sino solo en la medida en que son intuitos por el sujeto, entonces los sujetos (todos los sujetos) se deberían únicamente a sí mismos. El temor de Platón cobra aliento. Si la veracidad del sujeto respecto a la impresión de la realidad en los sentidos (y viceversa) es asumida constantemente desde Kant como la energía que impulsa el pensamiento, también se abren las potencias para que el sujeto demiurgo asuma la ficción, la fantasía para establecer qué realidad es la que realmente existe. El fantasma, por decirlo llanamente, se presenta en sociedad pero también se desdobra: «Si el *phántasma* es producto de la *phantasía*, lo que se cuestiona es la percepción de realidad del sujeto. Si el fantasma es *phainómenon*, es la realidad misma la que queda puesta en tela de juicio»<sup>24</sup>. Al exponer Kant que la configuración de la realidad responde a categorías apriorísticas que determinan la manera en el que la entendemos, la

23. KANT, Immanuel (1990). *Crítica de la razón pura*. València: Universitat de València, p. 17.

24. CARRASCO, *op. cit.*, p. 121.

realidad, por consiguiente, no es percibida como algo «dado», sino que esta toma forma a través de los propios mecanismos con los que se dota el sujeto para conocerla. Instrumental y objetivo pasarán así a formar una especie de sistema de retroalimentación. Imagen y efecto, también.

### *Los fantasmas poetas*

El idealismo kantiano creó, inadvertidamente, ciertos monstruos. Ana Carrasco sugiere que Hegel, por ejemplo —como también Zizek hoy— llega a proponer que el sujeto cartesiano del que parte Kant muestra no ya un sujeto que sale de la duda, sino «que hace de la duda su principio constitutivo básico»<sup>25</sup>, plantando las bases del «desquiciamiento» del que habló Schelling y que será motivo tractor del pensamiento romántico: «Si ellos fueran capaces de taladrar el lado externo de las cosas, verían que la verdadera estofa, el fondo de toda la vida y toda existencia es en efecto lo pavoroso y terrible [...]»<sup>26</sup>. Para Schelling, la naturaleza tiene una suerte de desdoblamiento: en cuanto superficie está bajo control de la razón humana y de su *doxa*, pero debajo, en forma «submarina» late un monstruo, «un resto ineliminable y no susceptible de

25. *Ibid.*, p. 19.

26. PARDO, José Luis (1996). *¿Deshumanización del arte?*. Salamanca: Universidad de Salamanca, p. 63.

configuración». El arte debe ocuparse de ese «fondo abisal». A juicio de Schelling, el rol del artista es formidable: primero, porque debe «profanar» la verosimilitud de la superficie, del esfuerzo inútil de la copia para así sumergirse en el oscuro océano de lo que no puede ser verificado; y segundo, porque se debe conducir a través de la «autenticidad» para no caer en la trampa que le tienden los meros monstruos de la fantasía. El romanticismo establece pues el deber de un peso casi intolerable, y por lo tanto, «genial», en los hombros del artista: acabar con la *doxa* y fundar un estado de la ficción que no sea falso, sino auténtico y sincero. Friedrich Schlegel lo definirá con propiedad: «El artista es un operador de la cultura que detona todos los lenguajes, conocimientos y ciencias, que acaban siendo caminos de libertad para él (respecto de la costumbre, la repetición o las maneras de pensar los géneros de la comunicación)»<sup>27</sup>.

Ciertamente será Friedrich Nietzsche quien ponga las bases para una nueva formulación de la estética desasida de los valores morales clásicos, al plantear el uso de la *ilusión transfiguradora* en términos de «buena voluntad» en el camino hacia el

27. KOLDOBSKY, Daniela (2011). «Los encantos del falsificador sobreviven. A propósito de *F for Fake* de Welles». En APREA, Gustavo; CAMPERO, Agustín (comps.). *Del documento a la ficción: la comunicación y sus fraudes*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Imago Mundi, p. 139.

conocimiento de lo que está debajo de la superficie. Para el filósofo alemán, el artista, a la estela de la búsqueda griega de la verdad (*alétheia*), lleva sobre sus hombros la titánica tarea de acabar con la fe y alentar la verdad. Le escribe a su hermana en 1865: «¿Buscamos paz, tranquilidad y dicha? No; buscamos sólo la verdad, aunque ésta fuese repulsiva y horrible [...] Aquí se separan los caminos de los hombres: ¿quieres paz espiritual y felicidad?, cree; ¿quieres ser un apóstol de la verdad?, entonces busca»<sup>28</sup>. Para Nietzsche, el arte se conforma como una mentira que, a diferencia de la concepción amenazadora de Platón, revela una verdad que ya nada tiene que ver con metafísicas emplazadas en algún lugar sino en la metafísica de un hombre solo y plenamente facultado para ejercer de dios: «El arte es esencialmente afirmación, exaltación, divinización de la existencia»<sup>29</sup>. Por consiguiente, la verdad no existe en ningún sitio, no hay teleología alguna, sino devenir humano en pos de la exposición de esa condición. Se trata del reconocimiento del arte como un universo autónomo y crítico frente a la realidad: «La voluntad de apariencia, de ilusión, de engaño, de devenir, de cambiar, cuenta como más profunda, más ‘metafísica’

28. GARCÍA NINET, Antonio (1997). «La veracidad como valor radical en la obra de Nietzsche». *Revista de Filosofía*, nº 14, p. 28.

29. NIETZSCHE, F. (2000). *La voluntad de poder*. Madrid: Edaf, p. 544.



que la voluntad de verdad, de realidad, de ser: esta última es ella misma tan sólo una forma de la voluntad de ilusión»<sup>30</sup>.

«La verdad es fea», dice Nietzsche en *La voluntad de poder*: no solo porque la (sin)verdad de la vida sea desagradable —que también—, sino porque la verdad establecida por la tradición cristiana está sustancialmente podrida, razón por la cual hay de desarrollar otro tipo de verdad. Luego añade: «Tenemos el arte para no perecer a causa de la verdad»<sup>31</sup>. ¿Cómo comprender la distinción nietzscheana entre arte y verdad, cuando él mismo emplaza al arte a buscarla; cuando, a su juicio, es la veracidad la que conduce hacia una visión lúcida de la realidad en la que ningún aspecto ilusorio tiene cabida? La explicación se encuentra en que, para el filósofo alemán, el arte es el espacio alternativo que el hombre se da a sí mismo para deshipotecarse de la vida y poder caminarla con voluntad de poder sobre ella. En *La gaya ciencia*, manifiesta que «la sinceridad nos conduciría al tedio y al suicidio. Pero hay una potencia contraria que se opone a nuestra sinceridad y nos ayuda a liberarnos de consecuencias tales: es el arte como buena voluntad de la ilusión [...] La existencia nos parece soportable

30. NIETZSCHE, F. (1962). *La gaya ciencia*. Madrid: CSIC, p. 84.

31. NIETZSCHE (2000), *op. cit.*, p. 469.

como fenómeno estético y el arte nos da ojos y manos, y sobre todo tranquilidad de conciencia para poder engendrar nosotros mismos ese fenómeno. De vez en cuando necesitamos descansar de nosotros mismos, mirarnos desde lo alto, en la lejanía del arte, para reír y llorar por nosotros...»<sup>32</sup>.

Nietzsche, en este asunto, reniega de Platón y se alinea con Gorgias y los sofistas. Harold Bloom, al tratar sobre las relaciones entre poesía y verdad, intentó resumir el pensamiento del alemán: «La poesía dice mentiras, pero la verdad, que es el principio de realidad, se reduce a la muerte, nuestra muerte. Amar la verdad sería amar la muerte. El mundo abunda en sentido porque abunda en errores y es pródigo en sufrimiento, cuando se ve desde una perspectiva estética. Santificar una mentira y engañar con buena conciencia es la labor necesaria del arte, porque una concepción errónea de la vida es necesaria para la vida, mientras que la idea acertada de la vida simplemente acelera la muerte»<sup>33</sup>. De Nietzsche nace, por tanto, toda una línea de pensamiento que va desde la vanguardia artística del siglo xx (recordemos la máxima de Picasso: «El arte es una mentira que nos acerca a la verdad») como en los discursos más radicales de la contracultura

32. NIETZSCHE (1962), *op. cit.*, p. 56.

33. BLOOM, Harold (2005). *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*. Madrid: Taurus, p. 188.

desde finales de los años 1950 hasta hoy, y que se conducen bajo la premisa de la creación permanente de cortocircuitos en las expectativas de la comunicación social. La llamada de Nietzsche a que el arte se «distancie» de la realidad y de sus sombras verosímiles tendrá enorme eco en la modernidad, dando pie a potentes figuras de discurso como el «efecto de extrañamiento» brechtiano (*Verfremdungseffekt*) y el «descentramiento» debordiano.

Cuando Pascal manifiesta «¡Qué vanidad la de la pintura, que atrae la admiración por el parecido de cosas cuyos originales no se admiran!»<sup>34</sup>, acaso no haya que ver una crítica al artificio como fuente de hipocresía representacional, sino una celebración de la capacidad del arte por transfigurar lo real en revelación. Este parece ser el punto de vista que para Martin Heidegger, igual en este asunto que para Nietzsche, es el que debe prevalecer en la interpretación de la función del arte: el arte como perturbación, como detención (*stásis*) del sentido. Recordemos que en *Arte y poesía*, el filósofo inicia su reflexión con la descripción de la obra *Par de botas* (1886) de Van Gogh, que representa un par de zapatos viejos y raídos, y sobre la que el filósofo ve el ejemplo de cómo el arte dignifica la vida. El uso de la poesía, del arte pictórico en este caso, es

34. PASCAL, Blaise (2000). *Escritos escogidos*. Barcelona: Océano, p. 96.



para Heidegger una muestra de la superación de la mimesis gracias a una mirada estética (a un testimonio) que nos cuenta cosas que están más allá de lo representado, deteniendo su sentido explícito pero abriendo otro implícito en la metáfora: «En la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha a través de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla un ronco viento» (Heidegger, 1958: 96). El arte que promueve Heidegger se configuraría como un des-ocultamiento de los subtextos —en esto sigue a Wittgenstein— radicados (raíz) en la imagen de la cosa.

Hay que tener presente, no obstante, que la perspectiva que emplaza Heidegger sobre la obra de arte tiene un fuerte componente contramoderno. Peter Sloterdijk ya ha señalado la marcada tendencia en el pensamiento de Heidegger a atender cuestiones de flujo y dinamismo cultural, obsesionado como estaba por defender determinadas esencias humanistas frente a «los gigantes de la técnica»<sup>35</sup>. De hecho, Heidegger convida a los artistas a deshacerse de la desfiguración en la que, a su juicio, ha acabado el arte, que habría pasado de «hacedor de mundos» a

35. VÁSQUEZ ROCCA, A. (2009). «Sloterdijk y Heidegger. La recepción filosófica. Recensión y estudio crítico». *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*, núm. 10, p. 152.

«una mera tecnología que responde a la necesidad de programar y provocar todo lo ente a fin de asignarle con seguridad sitio y lugar, mediante la atribución de identidad, marco espacio-temporal, comunidad ideal, paradigmas... y toda la parafernalia metafísico-cibernética»<sup>36</sup>. Para Heidegger, la obra de arte se convierte en «objeto de vivencia» y, por ende, toda expresión de la vida puede ser considerada como arte. Aunque aparentemente, esta lectura parece invitar a la difuminación de las fronteras entre ficción y realidad, y a pesar de que Heidegger anuncia la globalización de la estética y la «sociedad del espectáculo» en paralelo a Horkheimer y Adorno, es pertinente tener presente que su intención no es tanto celebrar una inserción del arte en la vida como vía de des-ocultamiento de la verdad (*alétheia*), sino advertir sobre los peligros de una pérdida de identidad de la poesía (y del poeta) como instrumento de des-velamiento. En todo caso, Heidegger concibe la poesía (la ilusión) como agente portador de aquello que no lo es permitida la existencia, de las verdades cuyos orígenes (causas) han sido velados. Si el artista es el testimonio de «aquello que falta», es la *poiesis*, la realización del acto, la herramienta ilusionista que hace posible la visibilización de lo vaciado en la cosa

36. DUQUE, Félix; VITIELLO, Vincenzo; LEYTE, Arturo; WYSS, Beat; FYNSK, Christopher (2005). *Heidegger y el arte de la verdad*. Pamplona: Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, p. 27.

representada. La poesía y la ficción son, en última instancia, potencias de verdad.

Así pues, la modernidad del siglo xx encarará la cuestión de la verdad en la imagen a través de apelaciones a la ficción, al descentramiento, a la paradoja, al distanciamiento y a la fantasmagoría como vías para subvertir la propia cuestión del «fraude» que amenaza la producción de cultura. Rosalind Krauss, en su análisis de la obra de Picasso bajo la luz del interés del artista malagueño por el tramantojo como arma de realidad, plantea el interés común de autores como André Gide, Theodor Adorno o el propio Heidegger frente al problema de la mentira en las prácticas de vanguardia<sup>37</sup>. Para la crítica estadounidense, el corte entre representación y referente (entre *eikón* y realidad) producido en y por la vanguardia conduce a que lo verdadero se convierta en signo mismo. Esa «desnudez simbólica» transparente (fantasmal) se habría convertido en fetiche de oro «vestido de nuevo para circular alegremente en el mundo de las mercancías»<sup>38</sup>. La vanguardia, por consiguiente, sería un fraude, un mero simulacro, por lo que es necesario un nuevo corte de «parcialidad» que haga posible ver «la

37. Ver KRAUSS, Rosalind (1999). *Los papeles de Picasso*. Barcelona: Gedisa; LUCERO, Guadalupe (2010). «Picasso alquimista: Una lectura de *Las Meninas*». *Aisthesis*, nº 47, pp. 261-271.

38. LUCERO, *op. cit.*, p. 265.

mentira del todo» planteada por Adorno en *Minima Moralia* en 1951<sup>39</sup>. Esta es una cuita central tanto en el pensamiento de Heidegger como en el de la Escuela de Frankfurt. En la medida en que el proceso general de estetización social se debe a los desbordamientos vaciados de los signos autónomos y post-referenciales, pensadores como Walter Benjamin, Adorno o Emmanuel Levinas abogan por una visión que escape a la parcialidad que instiga la «auténtica» mentira, que no es otra que la apariencia de totalidad: no vemos lo verdadero porque no vemos el todo<sup>40</sup>. Lo mismo que los signos, que viven explotados como meros signos sin referente, la sociedad vive sesgada en sus terruños parcelados «impuestos por las condiciones de explotación social y los límites de los intereses individuales y de clase»<sup>41</sup>. El arte, por tanto, debe operar para revelar la fantasmagoría total en que la producción industrial de signos sumerge al sistema comunicacional. Max Milner, al ocuparse la fantasmagoría, ha indicado que ésta

no solo es el arte de hacer hablar al fantasma [...] sino que expresa su evanescencia y el descentramiento,

39. ADORNO, Theodor (2004). *Minima Moralia*. Madrid: Akal.

40. ADORNO, *op. cit.*; LÉVINAS, Emmanuel (2010). *La realidad y su sombra: libertad y mandato, trascendencia y altura*. Madrid: Trotta.

41. VATTIMO, Gianni (2010). *Adiós a la verdad*. Barcelona: Gedisa, pp. 11-12.

frustrando la mirada en el momento mismo en que la fantasmagoría la llenaba, y constituye así el medio por excelencia de ese vaivén alrededor de los límites, de esa confusión de las pistas y los puntos de apoyo que lleva al lector a afrontar su propia verdad en forma de enigma<sup>42</sup>.

*La fantasmagoría  
o el lenguaje de los fantasmas*

Esta era una de las ideas centrales en la lógica de Walter Benjamin sobre los signos como entidad política, sobre la iconocracia. En su opinión —recogida especialmente en sus trabajos sobre Baudelaire y sobre la constitución del espacio comercial, que llama «camino de fantasmas»<sup>43</sup>—, la fantasmagoría genera una desarticulación en las dicotomías propias del mundo ilustrado que han devenido pilares de la *doxa* (naturaleza/cultura, verdad/falsedad, materia/espíritu), dando pie a posibles praxis políticas y revolucionarias bajo la categoría de *abuso*, un concepto no demasiado alejado del de *exceso* propuesto en su día por Georges Bataille<sup>44</sup>. Por *abuso*, Benjamin entiende extraer una cosa, una

42. MILNER, Max (1990). *La fantasmagoría*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, pp. 205-206.

43. BENJAMIN, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, p. 384.

44. GASQUET, Axel (2014). *Georges Bataille. Una teoría del exceso*. Veracruz: Universidad Veracruzana.



acción, una palabra, de la esfera que le es propia y emplazarla a otra esfera de sentido, dándole un nuevo uso. Germán Prósperi ha señalado que este nuevo uso, dada la trasposición efectuada, es por necesidad siempre «impropio»<sup>45</sup>. Este efecto de impropiedad, de dislocación, de falseamiento, no se vive falsamente —como ocurre en la fantasmagoría producida por el poder—, su realidad no se manifiesta como la mera sombra de las formas del poder, como ocurre por ejemplo con la mercancía fetiche: se trata de un léxico que constituye su propia realidad y regulaciones, y que paradójicamente lo hace, dice Benjamin, gracias al uso y al abuso de las condiciones de apariencia del fantasma institucional. Las prácticas surrealistas de invisibilización, trampantojo y equivocidad eran, a ojos de Benjamin, fuentes de su propia realidad. En su delirio, forzado por una parte de las vanguardias, el sistema de signos acaba por implosionar.

Benjamin hablaba de «fantasmagoría» en términos arqueológicos. Mediante el gigantesco cuerpo de citas que conforma el proyecto de los *Pasajes*, el autor habla de «cadáveres devueltos por la vida» y con capacidad para «despertarnos»<sup>46</sup>, para referirse a aquellos fragmentos insepultos

45. PRÓSPERI, *op. cit.*, p. 268.

46. BENJAMIN, Walter (2008). «Parque Central». En BENJAMIN, Walter. *Obras I y II*. Madrid: Abada, p. 344.

de una historia usurpada, vacía, que surgen tras la implosión de la *doxa*; a los trozos y fragmentos en suspensión que como archivos (puro signo de poder que fagocita su propio referente) se aparecen como restos, como brechas olvidadas. En este asunto, Benjamin parece pasar cuentas con Hegel y su certeza, expresada en *Fenomenología del espíritu*, de que no hay nada verdadero que pueda estar «suelto» de la totalidad, ya que la verdad es el espacio que se crea en la conciencia en el proceso de su construcción<sup>47</sup>. No habría, pues, para Hegel, resto alguno disociado del todo; no habría materiales de obra olvidados. Para su análisis, Benjamin recupera estratégicamente la alegoría (*allegoría* en griego, «figuradamente»), como metodología de análisis para adaptarse mejor al sistema liberalizado de signos del capitalismo, a la vez que para iluminarlo con luz rasante. Benjamin distingue platónicamente dos tipos de alegorías: «La figura clave de la alegoría temprana es el cadáver. La figura clave de la alegoría tardía es en cambio la ‘rememoración’. La ‘rememoración’ es el esquema de la transformación de la mercancía en objeto de coleccionista»<sup>48</sup>. El fragmento, al no estar ligado a una exterioridad ajena a él, al no tener que dar cuentas a nada,

47. HEGEL, G. W. F. (1985). *Fenomenología del espíritu*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, p. 306.

48. BENJAMIN (2008), *op. cit.*, p. 300.

cobra una inmensa objetivación pero al precio de convertirse en ruina, en puro signo invertebrado, que se presenta libre de significación externa para poder ser apropiado<sup>49</sup>. Prósperi, al estudiar las relaciones entre la ventriloquía y la subjetividad en el pensamiento moderno, también ha confirmado las conexiones que se producen entre el modelo fantasmagórico de Benjamin y el cambio drástico del sistema de veracidad de los signos:

El fantasma es póstumo en el siglo xx porque ha muerto el Origen, el Modelo o el Arquetipo que durante los siglos xviii y xix le habían dado existencia y sentido a la figura del doble. De ser una mera copia, y por lo tanto dependiente —como en el esquema platónico— de un modelo, el fantasma póstumo pasa más allá de la relación dicotómica de la metafísica. Como copias sin arquetipo, es decir, como no-copias pero también como no-modelos, los fantasmas póstumos son la figura paradigmática de la orfandad, del exilio y del desposeimiento [...] Más que personas, los fantasmas póstumos son personajes; sin embargo, a diferencia de los personajes de Pirandello que aún buscan a su Autor, la vida de estos personajes póstumos no se ve afectada

49. Ver MARZO, J. L. (1992). «La ruina. El arte en la era de su congelación». En *Propuestas, procesos y reflexiones entorno a la Quinzena d'Art de Montequiu 1991*. Barcelona: Diputació de Barcelona, pp. 78-87.

por la nostalgia o la pérdida de trascendencia; vagan, más bien, como transeúntes sin identidad, eximidos de toda contradicción y de todo destino<sup>50</sup>.

Ana Carrasco, por su parte, ha precisado el carácter de esa lectura de la no-verdad en el ámbito de la psicología. Emplazando a Jacques Lacan en las líneas reflexivas propuestas en su día por Platón, cuando —como hemos visto— éste se refería a los fantasmas como «reflejos densos, lisos y brillantes», surge el concepto de «espejo» como el lugar de manifestación del «otro», y los efectos que tiene al exponer éste los «restos» que la constitución del sujeto ha dejado en la cuneta. La aparición del reflejo en el espejo de un sujeto distinto al que tiene delante es definido por el teórico psicoanalítico como un «brillo» que, al presentarse, «desencadena la angustia porque aparece en lo más propio, en lo familiar», en la casa, en el hogar, en «la estructura de inmunidad», en aquello que consideramos seguro e imposible de copiar o falsificar<sup>51</sup>. Además, lo que aparece, añadirá Lacan, es lo que no engaña, por lo que la angustia surgida ante la aparición de lo falso se debe a su inaprensibilidad como verdad. De ahí, que Freud —y en su día Schelling— llame

50. PRÓSPERI, *op. cit.*, p. 228.

51. CARRASCO, *op. cit.*, p. 95.

«siniestro» (*unheimlich*, lo extraño al hogar) a lo que debería estar oculto pero que por razones inasibles se ha manifestado. Carrasco, siguiendo a Zizek y Lacan, plantea que en la aparición del fantasma, «el trauma se produce a causa de la exposición a un exceso que no podemos integrar de ningún modo y que solo podemos soportar si lo convertimos en ficción»<sup>52</sup>.

Con la predominancia del signo simulacro en las formas de producción y reproducción, la *querelle* platónica del fantasma aparece como una cuestión ontológica que se interroga por lo que conforma nuestra realidad, por lo realmente real, por la ficción y por la *doxa*, esto es, por los mecanismos de homogeneización y autorización. El mundo del simulacro en el que habita el fantasma no debe ser atendido bajo categorías simples de verdad o falsedad, sino que ha de observarse en la medida en que «tiene efectos en nosotros y es capaz, con toda su potencia, de hacer estallar la realidad [...] la falsedad de un hecho no resta eficacia a sus efectos ni realidad a sus afectos»<sup>53</sup>. La autora expone una prolongada línea de pensamiento que ve al fantasma como fuente de contrapoder: lo falso como potencia. Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles De-

52. *Ibid.*, p. 111.

53. *Ibid.*, p. 13.

leuze, Slavoj Zizek... una línea conceptual que ha formulado la necesidad de observar lo falso como fuente política para deshacer los nudos de los discursos autorizadores.

En efecto, Gilles Deleuze, en *Diferencia y repetición* y en *Lógica del sentido*, manifiesta que el más hondo problema del platonismo es el laberinto de representaciones que se producen entre el *eikón* y el *phántasma*, ya que el segundo parece afirmar la autonomía de ciertas imágenes con respecto al mundo sensible en el que se combinan y entrelazan diferentes elementos: lo mismo y lo diferente, lo verdadero y lo falso. Para Deleuze, el platonismo se dedicó a reprimir los simulacros, en vez de pensarlo como un espacio de alteridad creíble, como el espacio propio de la creatividad. Deleuze afirma que el *phántasma* «no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción»<sup>54</sup>. El fantasma pues, entendido éste no como agente de falsificación de lo real, sino como actor que produce la *desapariencia* de la imagen de lo real, ya sin vinculaciones con el referente original, sería potencial fuente de su propia vida y de una comunidad en ciernes. En este sentido, la obra *The*

54. DELEUZE, Gilles (1989). «Platón y el simulacro». En *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, p. 263.



*Real SnowWhite*, de la artista Pilvi Takala es paradigmática: la artista se presenta en la entrada del recinto de Disneyland en París ataviada de Blancanieves. Numerosos visitantes le solicitan autógrafos y se hacen *selfies* hasta que los servicios de seguridad del parque intervienen, señalándole la prohibición de ir vestida como el personaje «de verdad». De este modo, Takala desvela la lógica absurda del *eikón*, cuando establece una genealogía ficticia entre el referente y el control de sus copias entre una gran cantidad de *merchandising*<sup>55</sup>.

La idea positiva que despliega Deleuze sobre el fantasma, sobre su condición *averdadera* (el simulacro), se basa en que éste no es una versión imperfecta de la idea; no se define por una negatividad, por una oposición. Por ello, se trata de una condición política de gran potencial. Este sentido benjaminiano de la idea de Deleuze lo comenta Prósperi de la siguiente forma: «Este movimiento organizador (y profundamente político) es también una forma de alucinación, una fantasía que se ha endurecido, y que en ese endurecimiento ha encontrado la fuerza de su legitimidad. En el fondo del túnel, en suma, no se encuentra la verdad eterna de la naturaleza humana, sino el espacio amorfo y lisérgico en el que se alucinan las

55. <https://vimeo.com/117571113>

diversas definiciones y redefiniciones históricas de lo humano»<sup>56</sup>.

### *La espectrología*

Será Jacques Derrida quien configure de una forma casi disciplinar el emplazamiento y operatividad de lo falso en las apariencias nacidas en la sociedad de los medios de comunicación; pero, también, y muy singularmente, a partir de una exploración de la memoria pública de la asamblea espectral del marxismo una vez su cadáver parece enterrado en la década de los años 1990. Al llamar «hantología» a la «ciencia de los espectros»<sup>57</sup>, ya que el espectro no puede ser descrito por ninguna ontología, establece una para-realidad que se constituye por reglas propias. Derrida cree que los medios de producción y reproducción de imágenes devuelven a los hombres como espectros, no como hombres —igual pasa con las ideologías—; una lectura que compartirá con Michel de Certeau cuando éste se pregunta qué queda de la realidad en la imagen, qué queda de real en la ideología del capital: nada, porque se exilia de la existencia el acto que le da funda-

56. PRÓSPERI, *op. cit.*, 286.

57. Ver SPRINKER, Michael (ed.) (1999). *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*. London, New York: Verso; LUDUENA, Fabian (2016). *Principios de Espectrología. La comunidad de los espectros II*. Madrid: Miño y Dávila.

mento<sup>58</sup>. Derrida recupera la noción nietzscheana de que no hace falta preguntarse de dónde viene el simulacro (dado que no hay una forma original de la que parta) sino reconocerlo en su existencia y prepararnos para encarar los efectos que tiene en nosotros. Boris Groys ha interpretado esta concepción hantológica de Derrida subrayando que, frente al fantasma, «no hay que preguntarse por su esencia, sino por cuál es la mejor protección contra ellos»<sup>59</sup> (¿En serio? ¿Hay que protegerse del fantasma? Sin contrato de veridicción, ¿cómo sé de los peligros y ventajas? El fantasma, decíamos al principio, no nos interesa en la medida que sostiene una genealogía familiar; sin embargo, ¿no es en lo privado, en lo familiar, en donde el espectro genera terror y no ilusión, en donde nace lo siniestro, lo *umheilich* de lo que hablaba Freud? ¿No es en la esfera privada en donde el fantasma deviene verdaderamente político? Soy como Hulk operando una hormiga: no tengo las manos apropiadas).

La cuestión del simulacro invadirá densamente el espacio de reflexión política de la imagen con la llegada de la posmodernidad. En 1975, Umberto Eco, en su *Tratado de Semiótica general* argumentó

58. CERTEAU, Michel de (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.

59. GROYS, Boris (2008). *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-Textos, p. 112.



que los signos están hechos para mentir, proponiendo la sustitución del estudio de la tipología de los signos por un análisis de los modos de producción de los mismos que sea más efectivo:

La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como signo. Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significativo de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente. En ese sentido, la semiótica es, en principio, la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir. Si una cosa no puede usarse para mentir, en ese caso tampoco puede usarse para decir la verdad: en realidad, no puede usarse para decir nada<sup>60</sup>.

Así, la semiótica se encarga del trabajo de apreciar la eficacia de los signos, no su simple constitución. Paolo Fabbri ha señalado que «lo que importa es que los signos utilizados sean, no verdaderos o falsos, sino eficaces. Lo que vale es la credibilidad del simulacro ofrecido al otro, los movimientos interactivos y los regímenes de creencia y de sospecha que desencadenan»<sup>61</sup>.

60. ECO, Umberto (2000). *Tratado de Semiótica general*. Barcelona: Lumen, p. 22.  
61. MIGLIORE, Tiziana (2008). «Entrevista a Paolo Fabbri. Estrategias del camuflaje». *Revista de Occidente*, n° 330, pp. 92 y 100.

Ya en 1961, Daniel Boorstin, al ocuparse de la función de la imagen en la cultura estadounidense, se refirió a los «pseudo-eventos» para definir el tipo de imágenes que se constituían como propias pero dissociadas de la producción de vida real<sup>62</sup>. También como «pseudo-eventos» o como «no-acontecimientos» han sido categorizados «los acontecimientos provocados intencionalmente para llegar a los medios. La génesis de los mismos se encuentra en la necesidad que tienen los actores sociales de esgrimir hechos que les resulten favorables»<sup>63</sup>. Gillo Dorfles, por su parte, se ocupó de este tipo de manifestaciones en un texto sobre falsificaciones y fetiches de 1997, en el que, al contrario de las tesis positivas sobre lo falso que estamos rastreando, condenaba el simulacro por tergiversar la realidad. Llama *factoids* a «los hechos que no son lo que deberían de ser: hechos tergiversados o simulados, banalizados o artificialmente agrandados, ‘hinchados’; hechos, por así decir, incompletos o desviados»<sup>64</sup>.

62. BOORSTIN, Daniel J. (1961). *The image: A guide to pseudo-events in America*. New York: Vintage.

63. Ver GOMIS, Lorenzo (1991). *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*. Barcelona, Paidós, pp. 66-67; FONTCUBERTA, Mar (1995). *La noticia. Pistas para percibir el mundo*. Barcelona: Paidós.

64. DORFLES, Gillo (2010). *Falsificaciones y fetiches. La adulteración en el arte y la sociedad*. Madrid: Sequitur, pp. 11-13 y 23.

Será, sin embargo, Jean Baudrillard quien con más ahínco se dedique a analizar el fenómeno del signo-simulacro, moviéndose entre la inicial condena de su función y la posterior asunción de su potencial. Para Baudrillard, se trataría de un proceso de sacralización de la *ilusión*, que produce a su vez una deriva de la *verdad* hacia el territorio de lo profano (de su profanación definitiva, irreversible). Partiendo del cuento breve de Jorge Luis Borges *Del rigor en la ciencia*, publicado en 1935<sup>65</sup>, en el que se presenta la idea de que el mapa sustituye al territorio que representa —y que tanto inspirará al pensamiento post-estructuralista francés en relación a la idea de *signo en tránsito*<sup>66</sup>—, Baudrillard, en *La precesión de los simulacros*, plantea el simulacro (el fantasma) en términos de hiperrealidad y de desierto:

Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda

65. BORGES, Jorge Luis (2011). *Historia general de la infamia*. Barcelona: DeBolsillo.

66. SERRES, Michel (1995). *Atlas*. Madrid: Cátedra.

al territorio —precesión de los simulacros— y el que lo engendre, y si fuera preciso retomar la fábula, hoy serían los jirones del territorio los que se pudrirían lentamente sobre la superficie del mapa. Son los vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del Imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real<sup>67</sup>.

Baudrillard distingue claramente los efectos del *eikós* y los del *phántasma*: el *eikós* (la imagen, la copia, el doble) «disimula» porque «finge no tener lo que tiene». Por el contrario, el fantasma «simula» ya que «finge tener lo que no se tiene»<sup>68</sup>. Así, pues, el fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad, pero la simulación cuestiona lo verdadero y lo falso, lo real y lo imaginario. Es ahí, donde Baudrillard vislumbra el aspecto indomable, ingobernable —y por tanto, potencialmente revolucionario— del simulacro, y no duda en reclamar esta condición como arma política. Y lo hace apelando a la «rehabilitación espectral, paródica, de todos los referentes perdidos»<sup>69</sup>, en la línea de activación de nuevos sentidos que Benjamin proponía aplicar sobre los vestigios y restos de la memoria.

67. BAUDRILLARD, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, pp. 5-6.

68. BAUDRILLARD (1978), op. cit., p. 8.

69. *Ibid.*, p. 73.

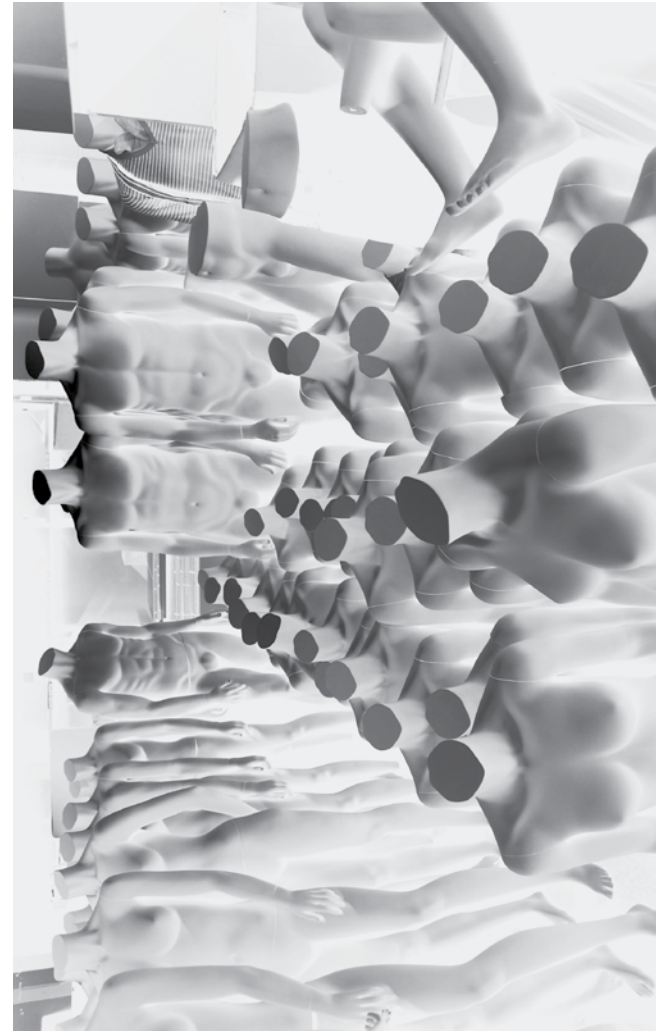
Baudrillard, ya en su época más madura, apostó por un reencantamiento de la ausencia que hiciera posible sustraernos a la hiperrealidad, entendida ésta como la combinación de las cualidades «excesivas» y «sucédáneas» (pseudo) que «al traspasar un cierto límite se convierten en su propia antítesis, revelando su naturaleza ilusoria»<sup>70</sup>. Al tratar sobre las ilusiones estéticas, celebraba el «desaprendizaje» de ciertos aspectos de la modernidad a fin de ser «capaces de afrontar el dominio simbólico de la ausencia», frente a la inmersión en la ilusión contraria, «ilusión desencantada de la profusión»<sup>71</sup>. Para ello, defiende la técnica del trampantojo, a través de la cual «erigir señuelos en los que la realidad supuesta del mundo sea lo bastante ingenua como para dejarse atrapar»<sup>72</sup>.

En este estela de *para-sentido*, se situará también la obra de Jacques Rancière, para quien la ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real, sino un «trabajo que opera disensos, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones

70. FRANCIS, Norbert (2010). «The recourse of hoax: Orthodox modern readings of Araki Yasusada and Alan Sokal». *Tamkang Journal of Humanities and Social Sciences*, nº 44, p. 33.

71. BAUDRILLARD, Jean (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Madrid y Buenos Aires: Amorrortu, p. 13.

72. *Ibid.*, p. 45.



nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación»<sup>73</sup>. Rancière parece presentar la función del fantasma como aquel agente que devuelve el espectáculo a lo real, aún a pesar de que el simulacro no se deba a nada. Esa ficcionalización de su referente hace que la ausencia de realidad se manche de la misma. Stephen Duncombe, al explorar la política activista en la «era de la fantasía», ha subrayado esa condición perturbadora de la ficción frente a la falsedad de la «fantasmagoría», indicando que gracias a la ficción, «el espectáculo se hace real»: «Tanto si se trata de algo material como inmaterial, la realidad es algo que puede ser verificado, comprobado, y empíricamente argumentado en su existir»<sup>74</sup>. Así pues, el espectro existe como realidad porque opera plenamente en su esfera. Su estudio, su examen es, como indica Žizek, «la mejor manera de captar la esencia de una época» más allá de definir las «construcciones sociales o ideológicas». Solo «los fantasmas no reconocidos que la pueblan [la realidad]» son fuente última de veracidad<sup>75</sup>.

73. RANCIÈRE, Jacques (2010). «Las paradojas del arte político». En RANCIÈRE, J. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago, p. 68.

74. DUNCOMBE, Stephen (2007). *Dream. Re-imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy*. New York: The New Press, p. 153.

75. ŽIZEK, S. (2009). *El frágil absoluto o por qué merece la pena luchar por el legado cristiano*. Valencia: Pre-Textos, p. 11.

Cuando Hillel Schwartz destaca que «la falsificación no es más que la copia llevada a su extremo. El extremo de la copia verdadera es cuando la falsificación es indistinguible del original; el extremo de la falsificación es cuando ésta se hace pasar por un producto con el estilo y el nombre de otra persona o tiempo», no viene más que a confirmar que el fantasma de Platón es exactamente eso: la presencia de un *eikón*, que alejado ya infinitamente de su referente, se hace indistinguible de las cosas reales<sup>76</sup>.

### *Re-productividad*

Los médiums no intermedian con fantasmas: ahora los fabrican. Esta es la principal mutación en la fantasmagoría, que pone fin a siglos de espíritus y trances. Fabrican «réplicas incorpóreas de nosotros mismos, prestas a hablar en nuestro nombre»<sup>77</sup>, dijo el parapsicólogo Frederic W. H. Myers. Decíamos antes que los hombres no ingresan en los medios como hombres, sino como espectros. Proust hablaba de este efecto a propósito del teléfono cuando, al utilizar el aparato por primera vez, oyó la lejana voz de su abuela que le pareció *ya* muerta<sup>78</sup>. Estos

76. SCHWARTZ, Hillel (1996). *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Madrid: Cátedra, p. 220.

77. Frederic W. H. Myers, en BALL, Philip (2016). *El peligroso encanto de lo invisible*. Madrid: Turner, pp. 118-120

78. STIEGLER, Bernard (2002). *La técnica y el tiempo II. La desorientación*. Hondarribia: Hiru, p. 43.

espectros mueren constantemente, a diferencia de los espíritus, que solo conocen *una* muerte. Los espectros solo tienen un objetivo: revivir.

Si los medios generan los espectros, éstos aprenden a re-generarse. *Respaʻon* es el término que se utiliza en numerosos juegos para describir la regeneración infinita de los personajes cuando mueren en acción. Tiempo, espacio y contexto se mantienen incólumes en cada re-aparición (el momento en que te mataron) rompiendo así la condición clásica e irrepitable del *hic et nunc*, del aquí y del ahora. El presente, en su singularidad, no desaparece; sigue encarnado en el jugador cuya vida no cesa, siempre mutando: en cada partida que inicia, es un jugador en condiciones siempre distintas.

La regeneración del avatar cuestiona, sin embargo, el fenómeno del desdoblamiento clásico del fantasma, ya que este sólo es posible cuando existe un original al cual doblar, que debe ser reconocido y reconocible. En el cine o en la fotografía (armas de la mimesis), el desdoblamiento nace habitualmente del registro de esas personas que un día *fuleron así*. Podíamos ver diez veces una película o escuchar una voz grabada y percibir cómo los fantasmas de la pantalla o del altavoz no dejaban nunca de parecerse a los personas que la interpretaron. Por el contrario, el avatar no remite a ninguna mimesis

con el sujeto que lo opera. Es un escenario en el que el muñeco se ha quedado solo porque ha desaparecido el ventrilocuo. En esta era post-mimética, post-iconográfica, espectrográfica, el avatar tiende a comportarse como si tuviera agencia propia, *disimulando* la mano que lo mueve así como los viejos miedos de ésta en relación al «cómo soy».

En el ciclo de vida, muerte y reencarnación del *avatāra*, el espectro ha roto una parte del vínculo de propiedad con su original: la imagen o el registro sonoro quedan exentas de presentar con propiedad al sujeto, las cosas. Son meramente representativas. El espectro se hace esquizofrénico, pues mantiene una deuda de propiedad con su original sin que la imagen pueda aportar ahora el sello que garantiza la auténtica apariencia del sujeto, ya que el avatar surge allí donde la verosimilitud pierde su sentido: todo es verosímil, sea verdadero o falso. Es la ley del mercado, de la obsolescencia: el avatar es desechable. Es la ley de los espectros. Un tiempo nuevo. Era de esperar: los espíritus han creado sus propios espectros. El espectro trabaja, decía Paul Valery: es puro rendimiento del trabajo.

### *El espacio*

Cálculos del año 2012 estimaron en 107.000 millones el número de personas que habían vivido hasta entonces desde los albores de la raza humana,

hace 50.000 años<sup>79</sup>. Aproximadamente el 5,8% están vivas en la actualidad, por lo que cada vivo tendría a sus espaldas alrededor de 30 muertos. Si fuera espiritista, pensaría seriamente en el problema que enfrentamos. Mientras los cuerpos de tantos millones desaparecieron, sus fantasmas deben convivir juntos, en un mismo plano de la memoria. No entraremos ahora en eruditas disquisiciones espaciales de la zona espectral dado que los espíritus nunca han dejado de pulular por los lugares más habituales. Basta aquí recordar lo que Lewis Carroll oyó de un fantasma: «Solemos un hogar clasificar / en función de la cifra / de espíritus que puede cobijar»<sup>80</sup>. No obstante, no deja de asombrar la imagen de un mundo en el que los fantasmas tienen serios problemas de espacio y de visibilidad. Naturalmente, al volar, al poder tele-transportarse, mantienen la capacidad de ampliar los horizontes, de buscar nuevos lugares, paliando así en parte la escasez de *espacio vital*. Sin embargo, la facultad de replicarse ubicuamente tantas veces como quieren, a la manera de la máquina de Nicola Tesla (*The Prestige*, 2006), no parece que contribuya a solucionar el asunto del amontonamiento.

79. STEPHENSON, Wesley (2012). «¿Hay más vivos o muertos?». *BBC*, 05-02-2012: [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/02/120205\\_muertos\\_vivos\\_tierra\\_adz.shtml](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/02/120205_muertos_vivos_tierra_adz.shtml)

80. CARROLL, op. cit., p. 21.

A no ser que se empleen métodos alfanuméricos. En 2098, Facebook, de existir todavía, tendría más perfiles de usuarios muertos que vivos<sup>81</sup>. Nos lo dice la estadística, la política de archivo de los espectros, basada no únicamente en lo sucedido sino en lo que está por ocurrir: se trata de un pronóstico agorero (de *augurio*, predicción). Los mismos fantasmas que pueblan la memoria del *eidos*, de las cosas tal y cómo las percibimos, ya habitan también su propia república y también gestionan sus muertos, pero bajo sus propias leyes. Facebook no hace desaparecer los perfiles de los «usuarios» cuyas personas reales han fallecido —¿qué tipo de espectro es el de un usuario, que es a su vez, fantasma de alguien?—, sino que se mantienen funcionales en calidad de «memorial», a menudo gestionado por un «heredero» digital bajo mandato legal, por lo que otros usuarios todavía pueden realizar «comentarios» públicos, habitualmente de recuerdo y homenaje. El fantasma, ya decimos, no quiere ya ser póstumo sino operar permanentemente, antes incluso. Ha roto una relación de espacio y tiempo, aquella que Derrida detectaba en el *out of joint*, en el desquicio que vislumbra Hamlet.

81. HORTON, Helena (2016). «Dead could outnumber the living on Facebook by 2098». *The Telegraph* (online): <http://www.telegraph.co.uk/technology/2016/03/07/dead-could-outnumber-the-living-on-facebook-by-2098/>

El número de imágenes subidas en Instagram al día es hoy de unos 80 millones. La empresa Kodak calculó en el año 2000 en 85 billones la cifra de fotografías físicas (de revelado en papel) realizadas a lo largo del siglo xx. Facebook, surgida en 2005, tiene almacenadas 180 billones de imágenes. Los fantasmas, efectivamente han sustanciado toda una ciencia espacial. El fantasma parasita los restos, huellas, avatares y copias de las personas y hace de todo ello un agujero negro que colapsa relaciones de espacio y tiempo: un vórtice cuyo control está bien establecido, produciendo enormes rendimientos de energía y trabajo, y perfectamente almacenado en enormes estructuras físicas emplazadas en la geografía terrestre, que son los servidores, y que no aparecen en Google Earth.

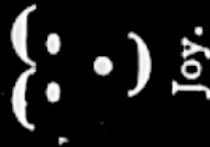
### *La distancia*

Aunque el término actual «máscara» hay que rastrearlo en el vocablo latín *mascus* (fantasma, pesadilla) y/o en el árabe *mas-harah*, (bufón o burlador) —denotando este último caso una actitud impostora, falsaria, espuria—, fue en el teatro griego, donde la voz de los actores apenas llegaba a los espectadores más alejados del escenario, y las máscaras servían para expresar visualmente sentimientos como tristeza, alegría o rabia en forma de arquetipos fácilmente reconocibles, cuando se produjo un peculiar

sentido de la identidad. Estas máscaras griegas se denominaban *prósopon* (delante de la cara), dando origen al término «persona» (el actor que hay detrás). La *prósopon* se convertiría en la expresión latina *personare* (resonar), que refería al modo en el que los romanos percibían las máscaras teatrales, que favorecían, gracias a las pequeñas aberturas que se practicaban en ellas a la altura de la boca, un sonido más grave y penetrante. La máscara potenciaba la «personalidad» del personaje, gracias a un artificio ventriloquial. El poder espectral de la voz, ubicuo e insobornable.

La distancia entre los espectadores y los actores promovió el uso de dispositivos gráficos simples cuyos estereotipos se modulaban en la capacidad del actor por hacerse sonoro y reconocible. En 1857, el *National Telegraphic Review and Operators Guide* documentó el uso del número 73 en código Morse para expresar «amor y besos». En 1881, la revista satírica estadounidense *Puck* publicó cuatro emoticonos tipográficos, que bien pueden considerarse los primeros retratos de los espectros gráficos modernos. *Smileys*, *emojis* y demás se constituirán en máscaras sin propietario, avatares disponibles para todos, en sujetos operadores de sucinta emoción, pasión y subjetividad en un circuito comunicacional operado a distancia, en la lejanía. El *asedio* del fantasma se conduce extramuros. Del mismo modo

We wish it to be distinctly understood that the letter-press department of this paper is not going to be trampled on by any tyrannical crowd of artists in existence. We mean to let the public see that we can lay out, in our own typographical line, all the cartoonists that ever walked. For fear of startling the public we will give only a small specimen of the artistic achievements within our grasp, by way of a first instalment. The following are from Studies in Passions and Emotions. No copyright.



Joy.



Melancholy.



Indifference.



Astonishment.

que las banderas servían en el campo de batalla para identificar amigos y enemigos, el emoticono es hoy una de las enseñas por las que distinguimos a los espectros resonantes, a los actores, y mediante la que ellos saben de nuestros humores.

*Es subjetivo*

El fantasma dispone de subjetividad: esta es la condición más relevante del espectro. No es una mera réplica de algo que fue, sino que tiene sus propias motivaciones técnicas, que pueden coincidir o no con las de la persona o cosa de la que toma la apariencia. La teoría del científico, filósofo y místico ilustrado sueco Emanuel Swedenborg acerca del libre albedrío del espíritu de los muertos ayuda a entender esta cuestión. Swedenborg, tras una revelación, explicó que los muertos cristianos pueden elegir ir al cielo o al infierno, y que la decisión sobre su destino final no recae en Dios sino en la propia subjetividad del espíritu. Es más, el muerto puede elegir pasar temporadas alternas en uno u otro lugar. Hay que tener presente que el cristianismo nórdico protestante, en especial el luteranismo mayoritario en los países escandinavos, aboga por la inexistencia de libre albedrío en relación a la esfera «espiritual», ya que la persona no puede determinar si puede o no salvarse, siendo potestad únicamente de Dios. Por el contrario, el cristiano



es perfectamente libre en su vida mundana. Por lo tanto, al juicio iluminado de Swedenborg, el fantasma tiene una competencia de subjetividad igual o acaso mayor que la del vivo, puesto que, un vez salvado, el espectro es restituido en su antigua libertad como hombre mundano, pero ya exonerado del peso de la salvación.

El fantasma de Swedenborg —explorado atentamente por los ojos de Borges, porque solo se trata de artificio y lenguaje<sup>82</sup>— no deja de ser parte de la cadena clásica y cristiana aparecida en Platón, pero ofrece chisporroteos que anuncian dislocaciones. Los fantasmas pueden vivir en los dos lados de la fuerza: como ángeles y cómo demonios (por reducirlo al clásico dualismo religioso) pero, en ambos casos, se expresan por sí mismos y no en relación a una alteridad ausente. Sus voces, acciones, ideas y trasiegos, su *machina* en definitiva, tiene un efecto real en la enunciación de un lenguaje público, en la esfera de la comunicación. La aparente subjetividad del fantasma produce sentido en el espacio real. Su invisibilidad habitual no se debe a que more en una esfera diferente, sino que es transparente como todo lo demás. Los signos, como Umberto Eco demostró, están hechos para

82. BORGES, Jorge Luis (ed.) (1991). *Emanuel Swedenborg. El Cielo y sus Maravillas y el Infierno*. Buenos Aires: Kier.

mentir: son bufones, *mas-harab*. El fantasma no es menos o más invisible que el resto de subjetividades, solamente comparte con ellas las técnicas del camuflaje. Las imágenes se camuflan de cosas y las cosas de imágenes. Los espectros, naturalmente, encuentran esta situación muy atractiva para sus intereses lingüísticos.

### *Trastorno*

La vida del espectro ha estado íntimamente ligada a la representación, y por tanto, a la capacidad de la persona en manifestarse más allá de sí misma y de generar genealogía. Los romanos tenían por costumbre realizar bustos de sus familiares y amigos muertos tras aplicar máscaras de cera sobre el rostro del difunto. De este modo, los rasgos exactos de la persona querida quedaban congelados por siempre jamás pudiendo ser recordados en la intimidad del hogar a la vez que recibir sus bendiciones. Al mismo tiempo, los ciudadanos romanos podían demostrar su linaje a través de *imagines*, las máscaras mortuorias de sus antepasados. Sin embargo, algo se transformó cuando algunos patricios comenzaron a adquirir o a encargar copias de bustos de personas que no habían conocido en vida, por lo que la cualidad mimética de la imagen se desgajaba de la capacidad de reconocimiento que daba la experiencia. Hay quien dice que ese podría

ser el origen del «arte» tal y cómo se desarrolló después. Lo singular de esta «mutación estética» es su semejanza con ciertos trastornos de discapacidad visible, como la afantasia, la prosopagnosia y otras agnosias visuales (incapacidad cerebral para reconocer o comprender estímulos visuales). La afantasia, la incapacidad de una persona para visualizar imágenes —descrita por primera vez por Francis Galton en 1880 (el mismo científico que desarrolló la técnica del registro de huellas dactilares e impulsó la ciencia meteorológica, dos recursos fantasmagóricos como pocos)—, plantea el problema de no poder «imaginar», esto es, proyectar en imágenes los conceptos. Los fantasmas, efectivamente, poco podrán interactuar en estas circunstancias. ¿O es al contrario? La prosopagnosia, por ejemplo, es un trastorno caracterizado por la incapacidad de reconocer los rostros, tanto del propio como el de los demás. Oliver Sacks, el neurólogo que dedicó una enorme parte de su trabajo a explorar las alucinaciones fantasmáticas, y que padecía el trastorno, contaba lo siguiente:

En varias ocasiones me he disculpado por tropezar con un hombre grande y barbudo, sólo para darme cuenta de que era yo en un espejo. La situación opuesta ocurrió una vez en un restaurante. Sentado en una mesa de la acera, me volví hacia la ventana

y comencé a arreglarme la barba. Entonces me di cuenta de que lo que había tomado por mi reflejo no se estaba arreglando la barba, sino que me miraba extrañamente<sup>83</sup>.

La esquizofrenia es un trastorno, una «enfermedad», porque los fantasmas solo se presentan a uno: nadie más los ve: son «imaginaciones», o disfunciones neurológicas a lo sumo. El fantasma de verdad es público, y por lo tanto sujeto a las leyes de la fantasmagoría, el lenguaje propio del que disponen los espectros. Utiliza el lenguaje común y colectivo. Por consiguiente, los trastornos mentales que se manifiestan visualmente siempre son interpretados en clave no fantasmática, siendo separados de los fantasmas para contraponer el sufrimiento íntimo e intransferible del paciente a la auténtica normalidad del fantasma, siempre público, siempre agente de intenciones, siempre productivo. Decíamos que nos interesan aquí los fantasmas que «trabajan» con nosotros, que no pretenden asustar, que ya no pueden asustar —¿puede un fantasma asustar a otro, a otros fantasmas?—, pero tal vez es mentira. La política revolucionaria del espectro se expresa a través del miedo. Nos deberían interesar también

83. SACKS, Oliver (2010). «Face-Blind», *The New Yorker*, 30 agosto de 2010: <http://www.newyorker.com/magazine/2010/08/30/face-blind>

aquellos fantasmas que aún siendo notoriamente públicos se presentan como trastornos personalizados, destinados a uno. Son los espectros del no, del *dislike*.

*La ciencia de las sombras*

La espectrología está directamente vinculada a la ciencia meteorológica que produce las sombras. El fantasma rehúye la luz porque revela su falta de sombra, o para ser más exactos, es una sombra que revela la ausencia de cuerpo. Dos ejemplos: «Al menos, aquí, tengo la seguridad de vivir solamente el presente y, por lo tanto, de no tener memorias que perder. Sin sombra que me acompañe, y con el tiempo detenido, tampoco hay ilusiones»<sup>84</sup>. Helmer Hanssen, pionero noruego que, junto a Roald Amundsen, alcanzará el Polo Sur en 1911, consideraba que la falta de *fotografía* solar en los cuerpos en aquellas latitudes producía una suerte de vértigo espiritual que condenaba a los seres a vagar por un espacio sin tiempo. Por el contrario, un eufórico Novalis escribía más de un siglo atrás en tierras mediterráneas: «Estoy tan cerca del mediodía que las sombras tienen la magnitud de los objetos, y por tanto, las imágenes de mi fantasía corresponden

84. HANSEN, Helmer (1936). *The Voyages of a Modern Viking*. Londres: Routledge, p. 98

con bastante exactitud al mundo real»<sup>85</sup>. Con bastante exactitud describen también estas palabras la sombra de los pobres, de los olvidados, los ahogados, cuando la historia no proyecta ninguna luz en los cuerpos y los deja a una deriva impuesta.

En el clásico romántico de Adelbert von Chamisso (1814), *Peter Schlemihl*, al vender su sombra, se descubre como fantasma. Sin sombra que revele la fotografía de su identidad, pasa a vivir en un estado constante de *fake*, siendo rico cuando no lo es, pasando por conde sin serlo, siendo alguien sin verdad que lo sostenga. Schlemihl no vive esa situación con la sensación de ser mentiroso, sino como si verdaderamente estuviera enamorado, como si de verdad estuviera enojado con el hombre gris de la levita que un día le canjeó la sombra por riqueza. Siempre preocupado por el tiempo atmosférico, por la hora de la puesta y salida del sol, por la posición de su cuerpo respecto a las fuentes de luz, que revelaban ante todos su fatídica condición, Schlemihl, morando en el bosque, aturdido por su condición, encuentra una sombra que vaga sin cuerpo, pero que no es la suya: «Entonces despertó en mí un fuerte deseo. Sombra, pensé, ¿buscas a tu dueño? Yo me comportaré como tal. Y me lancé a cogerla. Pensaba que sería lo

85. SAFRANSKI, Rüdiger (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets, p. 102.

bastante afortunado como para marchar detrás de su huella, de modo que vendría justo a mis pies, se quedaría pegado a ellos y con el tiempo se habituara a mí»<sup>86</sup>. La intuición de Platón llega hasta aquí resplandeciente: la existencia de una imagen *monstruosa*, en la que la falsedad no se aprecia, y que vive como un parásito, un poco como Forrest Gump.

Schlemihl se presenta en forma de *waldganger*, del anarquista que se refugia en el bosque, siempre al acecho, en el *umbral*, tal y cómo fue descrito por Ernst Jünger en 1951<sup>87</sup>; pero también bajo la guisa de un *trickster*, del embaucador que opera siempre en la niebla y que no se define a través de una figura determinada, sino de una *función potencial* de carácter fantasmático que explica la «lógica del funcionamiento de la comunidad misma»<sup>88</sup>. Porque la comunidad, movida por el *pánico*, *dislikes*, detesta a Schlemihl: no tiene sombra, cuando debería tenerla.

### *El síndrome griego*

Los hombres no ingresan en los medios como hombres, sino como espectros. Nos lo ha enseñado Grecia. Somos nosotros los fantasmas porque

86. CHAMISSO, Adelbert von (2009). *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*. Madrid: Nórdica, p. 22

87. JÜNGER, Ernst (1963). *Tratado del rebelde*. Buenos Aires: Sur.

88. BRUSADIN, Bani (2016). «Somos ovejas disfrazadas de lobos. Reflexiones sobre el origen del *fake* y su evolución en la época de las redes». En MARZO, J. L. (ed.) (2015). *Fake. No es verdad, no es mentira*. Valencia: IVAM, pp. 78-79.

matamos a los vivos sustrayéndoles la probabilidad de su futuro, de su *dis-cursus* (de «ir por ahí»). Antes de morir, enterramos a nuestros congéneres rápido y profundo, provocando que sus espectros los sustituyan, estando ellos aún vivos. Sus gritos son perceptibles y forman una suerte de cacofonía de fondo (de *kakós*; malo, feo, mierda) que revela cómo el reloj está fuera de hora, estropeado. Somos los fantasmas limpios y pulcros que no permiten a los hombres (a nuestros *semejantes*) vivir su asquerosa vida sino sólo como fantasmas, como muñecos huérfanos de la voz áspera que se supone debían hablar, como máscaras cuya abertura en la boca diluye la realidad de la voz para presentarla de forma espectacular, atractiva y reconocible en la lejanía.

Los espectros no están de ningún modo dispuestos a que la vida sea improductiva. Mucho se ha soñado con una vida fantasmal como forma de quebrar la voluntad de un orden en el discurso, a modo de brecha por la que conseguir vislumbrar una vida de veras, a la deriva, impredecible. Pero los espectros sólo creen en el rendimiento del deseo, en el *render* de los deseos como forma de producción. Estamos, debemos estar en guerra con ellos. Nos podemos infiltrar, sí, tácticamente, como fantasmas. Pero, ¿cómo evitar acabar siendo uno más, tratando a nuestros compañeros de guerrilla como los espectros que no son? ¿Cómo distinguir el disfraz —ágil,

risible—, del cuerpo que vive permanentemente secuestrado por espectros, con más de un metro de tierra encima de su cabeza, vivo pero sin colear, sin derivas, sin discurso, con la mueca atroz en el rostro, siempre invisible tras la máscara?

- Los fantasmas ya no tiemblan, majestad.
- No os entiendo. Explicaos.
- Ya no somos póstumos, Señor. Hemos convocado al porvenir y se ha presentado.
- Y según vos, ¿qué deberíamos hacer?
- Disgustarles, naturalmente.<sup>89</sup>

Les choses  
fantasma

89. AUB, Max (1965). *Historias de mala muerte*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, p. 64.