



**MIENTRAS LLEGA LO
PEOR: *DAS UNHEIMLICHE*
EN UN RELATO DE
HENRY JAMES**

Ricardo Gabriel Caputo

MIENTRAS LLEGA LO PEOR: *DAS UNHEIMLICHE* EN UN RELATO DE HENRY JAMES

Resumen: el trabajo se propone analizar la dinámica del modo de darse *unheimlich* en la literatura y en tanto clave para entender la relación entre apariencia y realidad. Luego de enfatizar la importancia de Henry James como autor y teórico (§1), y de corregir la interpretación freudiana del fenómeno de lo *unheimliche* en el ensayo homónimo cuya falta de adecuación a las fuentes schellingianas esperamos demostrar, se analizan y comparan las concepciones estéticas de Henry James y Edgar Allan Poe junto con el relato “La bestia en la jungla” y el poema “El cuervo” (§§ 2-3).

Palabras clave: *unheimlich*, representación, ABSOLUTO, apariencia, muerte

WHILST THE WORST COMES: *DAS UNHEIMLICHE* IN A STORY BY HENRY JAMES

Abstract: The aim of this paper is to analyze the dynamics of *das Unheimliche* in and as literature as a key to understand the relationship between appearance and reality. After emphasizing the importance of Henry James’ works and theories (§ 1), and correcting the Freudian views exposed in the essay “*Das Unheimliche*” (which we assume to be erroneous), the aesthetic ideals developed and defended by James and Poe, together with the story “The Beast in the Jungle” and the poem “The Raven”, are analyzed and compared upon its basis (§§ 2-3).

Key words: *Unheimlich*, representation, ABSOLUTE, appearance, death.

Fecha de recepción: enero 22 de 2010

Fecha de aceptación: junio 21 de 2010

Ricardo Gabriel Caputo: estudiante avanzado de Filosofía, Universidad de Buenos Aires; estudiante de Letras, facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad, Argentina.

Correo electrónico: gabrielkaputt@hotmail.com

MIENTRAS LLEGA LO PEOR: DAS UNHEIMLICHE EN UN RELATO DE HENRY JAMES

“Lo peor con lo que no se puede decir es callarlo; lo mejor es escribirlo (...). Escribí necesariamente al revés”
(Derrida, 2001: 186-187).

Otro tanto haremos nosotros, movidos por el deseo de indagar hasta qué punto la escritura corre diversa suerte. Lo imposible de ser dicho sería, a fin de cuentas, y por eso, lo peor. ¿Cómo aseverar que hay, con ello, algo mejor? Allí está la literatura para serlo y hacerlo, la cual en esas acciones, no resultaría meramente testigo o ejemplo portavoz sino instancia de efectuación autónoma (aunque ciertamente no exclusiva) de lo que termina siendo su limitación y tragedia.

La literatura es al mismo tiempo como la idealidad de la finitud: no leemos sino literatura idealista, exploradora y expositora de su propio límite, de su ser-finito. Como cosa en el mundo que trata de cosas en el mundo, la obra literaria es un índice del destino de todas y, con su redondez presta a hundirse, las coloca, colocándose, en la trama de la apariencia. A los avatares comunes se superpondría en ella un rol quiasmático abrumador: el cruce de lo finito y lo ABSOLUTO tiene allí una caja de resonancia difícilmente igualable, cruce respecto al cual la literatura, que se tematiza a sí misma, no implica un avance significativo en el conato de reordenación.

Evocar, como esperamos hacer, a lo *Unheimliche* al momento de leer las antagónicas poéticas de Henry James y de Edgar Allan Poe, junto con su plasmación no menos antitética en “La bestia en la jungla” y “El cuervo”, respectivamente, luego de su deslinde semántico y su filiación filosófica, no requerirá mayor justificación cuando se concluya que la tendencia última es la eyección de la agnosia metafísica. “No leemos sino literatura idealista” querrá decir: no hay sino literatura *unheimlich*, cada uno de cuyos productos canta, a tenor con el poema *Die Einzige* de Karoline von Günderrode: “*Fraude kann mir nur gewähren, / Heimlich diesen Wunsch zu nähren, / Mich in Träumen zu bethoren, / Mich in Sehnen zu verzehren, / Was*

mich tödtet zu gebähren". ("Sólo me puede dar felicidad /el nutrir en secreto este deseo, / el sentirme entre sueños encantado, / el consumirme en añoranzas / y el engendrar lo que me mata". –Günderrode, 1995: 204-205–).

Ya no asombrará, pues, que la escrituraria representación (*Darstellung*) del límite conduzca a o sea el límite de la representación (*Darstellung* y *Vorstellung*) si es *das Unheimliche* donde –para terminar de resucitar una vieja dicotomía de innegable *bouquet* pre-posmoderno– la transmutación de las apariencias tiene su comienzo, donde las formas se absorben en su forma: lo informe. "Y las apariencias [*forms*] representan dos tercios del comportamiento. Imagina lo que hubiera ocurrido si se hubiera enamorado de una mujer que las hubiera hecho trizas" (James, 1998: 365; 1966: 290).

1. PRIMER TERCIO. ESCARNIOS (MALICIA)

Adentrarse en la obra de Henry James, aun para extraer de ella algunos ejemplos con el fin de construir una casuística a todas luces cuestionable en su ejemplaridad e insignificante en sus pretensiones, implica la aceptación y la puesta en práctica de la estrategia de Eliot de extender a la crítica y a la literatura aquello que su admirado Bradley reservaba para la metafísica, esto es, el hecho de ser el descubrimiento de malas razones para lo que creemos por un instinto que también posee entre sus funciones el descubrimiento de malas razones (Eliot, 1967:9). Aceptación y aplicación tanto más urgentes cuanto que, sin un saludable salvajismo de salón, sin la guía de este instinto racional, los restantes impulsos se trastocan en vicios, en conductas pervertidas que culminan en asertos contra la naturaleza (de la cosa).

Curiosamente, a una de las plumas más refinadas de la literatura sólo le haría justicia un troglodita de etiqueta, capacitado como podría estarlo (si existiera un personaje tan encantador) para ver en el amaneramiento de la prosa cincelada una bestia inmemorial al acecho y una expresión de la vida en su asfixia a la vida. En efecto, si en una primera inspección el terreno parece sólido y libre de riesgos –¿Acaso los inicios y el "período medio", con su claridad y su sintaxis elegante que tan buenos resultados dieran en *The Portrait of a Lady*, *Daisy Miller* o *Washington Square*, no agradan hoy tanto como lo hicieron entre sus contemporáneos?– el enrarecimiento progresivo en los ámbitos estilístico, psicológico y temático que acusan los textos a partir de, al menos, *What Maisie knew*, suele inducir al lector a formular juicios extremos, poco aptos para los juegos de ambigüedades y matices que, todos saben (universalidad lamentable, indiscernible de otras por la superficialidad de ese saber y por el miedo a profundizarlo), caracterizan a la "época de madurez", cuando la frase, demorada, compleja, atestada de referentes equívocos, selectivamente *naïf* en sus tropos, diseñada para ser fugaz pero concreta en la aprehensión de lo evasivo (el *flirt*, la apostasía de las almas

bellas hacia el cinismo, el amor a los muertos, la percepción de un divorcio por una niña, las vidas como botines de las guerras de casamientos, la calibración de fortunas y de procesos mentales, la contabilización de una agonía) se adueña de la perfección. Podemos hacer a un lado las lumbreras novelísticas cuyos ataques a lo denominado “el inhumano manierismo del último James” son sólo el acompañamiento necesario a la indulgencia para las propias intenciones, desde el momento en que también *nuestro* Viejo, perdido sin remedio en la jungla de la literatura jamesiana, demostró que la ceguera puede ser no sólo anatómica o fisiológica sino, además, conceptual. “Pese a los escrúpulos y delicadas complejidades de James su obra adolece de un defecto capital: la ausencia de vida” (Borges-Zaborain, 1998 [1967]: 79), es un cloqueo hermafrodita que nos fuerza a abandonar momentáneamente la opinión del narrador de *The Aspern Papers*, verdadero norte axiológico para los perezosos (“uno no defiende a su dios; el dios constituye en sí mismo una defensa” –James, 1996b: 10–), a tomar en serio las invectivas de Pound contra los “idiotas” que, en enjambres, acusan a los “hombres de emoción” de carecer de sentimientos, según puede leerse en la “Brief Note (1918)” de sus *Literary Essays* (Pound, 1918: 28), y a resucitar “el admirable término *Rusticus*”, y en el exhorto de “*Salvationists*” (Pound, 2003: 200).

Aunque es falso, concedamos que la vida es admisible; eso no significa que sea *per se* homogénea y poseedora de la dignidad suficiente para ser asimilada a la literatura. James, empero, cree con vehemencia en lo segundo (que la razón de ser de la novela es la representación de una impresión directa y personal de la vida; que esa forma se mantiene en pie si logra captar la nota y el sentido precisos, el extraño ritmo de aquella; que el dominio del arte es la totalidad vital –todo sentimiento, toda visión u observación–, son apenas algunos de los juicios vertidos en “*The Art of Fiction*” sobre el particular), y ejercita esa creencia construyendo un imponente mundo literario donde lo primero es refutado de manera sistemática, entre otras razones, porque, él mismo es vida. ¿Qué es el arte sino la imparable aclimatación al *medium* de la vitrina de aquello que, momentos antes, retozaba en el jolgorio de su libertad, un proceso que desgasta y lacera y mancilla su confusión casi hasta la nada para volver a insuflar (otra) vida en los despojos? Todos los “*Notebooks*” y los prefacios a la “*New York Edition*” giran en torno a esta obsesión por disecar y reanimar. Literatura y vida quizá no se identifiquen, pero se relacionan miméticamente en el acto de arrojar autómatas cadavéricos, embalsamados con todo primor. Resulta lícito, entonces, abominar de las locuciones “adolece”, “defecto capital” y no de “ausencia de vida” (a la que honramos) pues, en la multiformidad de sus apariciones y la multivocidad de sus significaciones, la vida también se muestra en y como ausencia, negándose deliberadamente a sí misma por los más variados móviles a través de los más insospechados medios y burlándose, en esa negación, de la fragilidad de los dogmas que pretenden presagiar la exuberancia de su inventiva.

Por otro lado, sería honorable retribuir la dura lección que nos enseña Borges, haciendo añicos la mezquina taxonomía con la que, en un *crescendo* de equivocaciones, explica a James. En las letras no hay “expatriados” por la sencilla razón de que no hay patria ni amparo: nadie pierde lo que no tiene; cualquiera sea nuestro rol, en ellas se es siempre un *Heimatlos*. Si para la literatura aislada como “norteamericana” es una sangría el hecho de que “su” mejor novelista y “sus” mejores poetas (Eliot y Pound: “*i migliori fabbrici*”, *ognuno alla sua maniera*) hayan renegado del suelo natal, para los apasionados frequentadores de la goetheana *Weltliteratur* o literatura universal (la única literatura existente, quiéranlo o no los filisteos que, convertidos en roncos pregoneros de lo *Ur*, desean, en cambio y en vano, atarla a subproductos hipostasiados como la tierra, la nación o el pueblo), esa actitud es una ganancia. Friedrich Schlegel constató en *Sobre el estudio de la poesía griega* que ninguna de las modernas literaturas “regionales” lleva consigo su principio explicativo (piénsese, por ejemplo, en el decisivo influjo provenzal de Italia o en la influencia del petrarquismo en Inglaterra) y que, por ello, el único método de estudio viable es aquello que hoy denominaríamos “literatura comparada”. El híbrido destinado a amalgamar lo vivido en “la esquina feliz” del municipio con la experiencia internacional, sumado a la erudición y a una mentalidad crítica afilada (metodismo concienzudo emergente de un magma emocional atento a la directriz de la vocación por lo perfecto también, o en especial, cuando, como en el caso de Eliot, se *odian* acertadamente las emociones), redundante en mixturas de avanzada, capaces de otorgar inteligencia y sensibilidad a todo aquel que, en vez de encerrarse en lo manido, las incorpora a su vida mental. *Excéntricos* propietarios de una tierra de nadie donde se dan cita las mejores potencias del lenguaje y la imaginación, a todos ellos les ocurre lo que a Charlotte Stant en *The Golden Bowl* y a Georgie en *Hedionda Vida “Real”*: el país sólo les sirve para irse de allí.

Pero seamos misericordiosos con el ubicuo campeón de la cultura argentina no menos que con este oxímoron pues, a fin de cuentas, su blasfemia ha sacudido nuestra inveterada apatía y nos ha movido a recorrer estas líneas para agasajar a los lectores con el curioso espectáculo de un escéptico apelando una mentira. Interrumpido nuestro torpor de vegetal indiferente por su insolencia, ¿Qué otra cosa podíamos hacer sino complacernos, malograda la quieta belleza del silencio (desprendimiento fiel de la abulia que imperaba antes del griterío del Verbo), en el pavoneo de la acumulación de sentencias y en barruntos nacidos de la ociosidad? Que se haga la corporeidad para esa misericordia en el acto de apoderarnos—previa dación de un valor positivo a una proposición todavía ambigua— de estas palabras que, en vista de los confusos tanteos ulteriores, evidencian un dichoso y poco frecuente estado de lucidez en nuestro principal producto de exportación: “He visitado alguna literatura oriental y varias literaturas occidentales; he compilado una enciclopédica antología de la literatura fantástica; he traducido a Kafka y a Melville, a Swedenborg y a Bloy; no sé de una obra más extraña que la de James” (Borges, 1950: 10-11).

2. SEGUNDO TERCIO. MUJERES, CUERVOS (ZOOLOGÍA)

Cuando estas bestiecillas son criadas desde muy jóvenes junto al hombre se tornan muy heimlich, afectuosas.

(Sanders, 1876: 729; citado en S. Freud: "Das Unheimliche")

Siendo así, ¿Cómo percibir y respetar esa extrañeza? Entre las innovaciones de Schelling, se destaca además del uso de la palabra "*Deonstruktion*" (Schelling, 1996: 246; 1859: 76), el otorgamiento de plena funcionalidad ontológico-estética a la palabra "*Unheimliche*", insospechado ejemplar de concepto-límite o *Grenzbegriff* forjado, como todo concepto de ese tipo, a partir de las necesidades de lo que se desconoce y no por alguna positividad, sin ser por ello una ficción caprichosa. Al contrario, *das Unheimliche* está íntimamente ligado a la frontera, al cansancio de lo sensible, y Freud no supo o no pudo aprovechar su rol y su dinámica, aptos para sortear las sobriedades regulativas del pensamiento kantiano (Kant, 1956: 305) y llevar a cabo la tarea crítica sobre el texto jamesiano, cuya rareza viene determinada de manera eminente por escrutar sin descanso tal frontera. Pero en vez de chapotear en el muladar de lo virtual, de divagar en lo que Freud hubiera podido hacer, atendamos mejor a aquello que hizo y, en concreto, hizo mal en el §1 de su ensayo.

Con *das Unheimliche* los mecanismos extensionales de definición pronto se muestran improcedentes debido al variopinto espectro de lo coleccionado: "*unheimlich*" es un adjetivo aplicable tanto a la muerte, los cadáveres, los espíritus, los aparecidos y al comercio de ultratumba en general como a un *gettatore* sembrador del mal de ojo o a la epilepsia y la locura. *Unheimlich* se predica de los miembros seccionados con actividad independiente pero también de las casas y las miradas. Si fuéramos neuróticos, lo usaríamos al hablar de dobles y de genitales femeninos (al igual que ante un paisaje o un episodio de *déjà vu*, respecto a ellos se piensa: "esto lo conozco, aquí ya estuve alguna vez"), pero como estamos lejos de la neurosis, lo asociamos a ciertos animales y a las posibilidades incumplidas. Por su parte, las traducciones tampoco pueden controlar la dispersión: *tostado de pampa* como el Sarmiento de Lugones, un gaucho ensimismado evocaría: "sospechoso", "de mal agüero", "siniestro", "lúgubre"; e *inquiétant, sinistre, lugubre, mal à son aise* serían sus ecos parisinos; *ξένοσ* (extraño) en Grecia; *locus suspectus*, lugar ominoso, *intempesta nocte* una noche siniestra; *uncomfortable, uneasy, uncanny, ghastly, gloomy, dismal* no escapan a la impotencia y una casa o un hombre *unheimliche* son una *haunted house* y un *repulsive fellow*, respectivamente. Sucede que *das Unheimliche* expresa más bien un dinamismo y un *status*, un modo de ser vinculado a lo peor antes que un ente cósmico, al agruparse en él el horror al mal, a la oscuridad, a lo retorcido, lo atroz, la angustia por lo perverso y espeluznante, lo oculto y lo secreto o lo sustraído al conocimiento, razón por

la cual el cerco definicional tendido por Freud (como variante de lo terrorífico, *das Unheimliche* es el espanto que afecta a lo familiar y consabido desde hace largo tiempo) ha menester la respuesta a la siguiente pregunta: “¿Cómo puede lo familiar trastornarse en lo *Unheimliche*?”, pregunta que hubiera roto el cerco y permitido la estampida de dudas (es decir, que hubiera permanecido como interrogante eterno) de no existir la lengua y la metafísica alemanas, a las que no sería del todo presuntuoso identificar. Despojada del prefijo de negación “un”, la otrora palabra compuesta se deja leer como “*heimlich*”, y deja leer una polisemia igualmente vasta aunque más problemática. El diccionario de Sanders muestra que “*heimlich*” es lo relativo o perteneciente a la casa, no a lo ajeno o extranjero sino a lo íntimo y de confianza, a aquello que es del país; de allí que sea aplicable al hogar (*Heim*), a los animales domésticos, a la calma placentera, al sosiego de un bienestar, al terruño o a la patria (*Heimat*); o cuando pasamos a la segunda acepción, a un día despejado que se cubre de nubarrones, definición centrada en lo clandestino y secreto (*geheim, Geheimnis*); en lo oculto, la inquietud y la falta de sosiego; en lo que, en un agrupamiento que no es casual, se esconde de otros por pecador, bajo o escatológico (lugares, obras, suspiros, amoríos, pero también el retrete –la silla *heimlich*–); nuevamente en lo escatológico, aunque ahora con relación a las postrimerías, al saber y sus límites, a lo inconsciente, inescrutable o cerrado a la investigación (la magia es arte *heimlich*; *heimlich* es el conocimiento místico, alegórico); “desde ahora, quisiera que nada *heimlich* exista entre nosotros”, dicen dos que se reconcilian.

Así, la naturaleza equívoca de “*heimlich*” hace que en una de sus acepciones coincida con su antónimo (*unheimlich*); pues la palabra no posee un sentido único, “sino que pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son *ajenos* entre sí: el de lo familiar y agradable, y el de lo clandestino, oculto. (...) [*U*]nheimlich es usual como opuesto al primer significado únicamente no del segundo” (Freud, 1991: 225; cursivas nuestras). La oposición y los opuestos parecen haber cambiado, por lo que la última oración citada no es, actualmente, fiable. En (Heidegger, 2006:362, n. 119) el traductor de la obra, J. Aspiunza, sostiene que “el sentido corriente hoy en día de *heimlich* es «oculto, secreto»; en consecuencia, *unheimlich* es «descubierto, expuesto» y no sólo lo que inquieta y causa miedo”. Agradecemos los comentarios de Beatriz Failla, Marisa Tenze y Ricardo Ibarluucía, y lamentamos deshonrar su sapiencia con una postura incauta y acaso ajena a sus opiniones.

Pues bien, lo que quisiéramos cuestionar aquí es precisamente esa extrañeza o distanciamiento, en especial cuando se convierte en responsable de prelações que van a trasmano de una de las fuentes invocadas al momento de fijar un vínculo genético entre ambos sentidos. “*Heimlich*” es (*un*)heimlich, portentosamente indecible no sólo en la apertura o en el cierre del paréntesis que lo trastorna y lo convierte en su opuesto, sino en la ocultación del prefijo y en la amplitud semántica de la oposición ínsita en una sola palabra. “*Heimlich*”,

desde esta perspectiva, es lo familiar y confortable que se edifica sobre lo oculto, sobre el terror o el desasosiego velado que está siempre subyacente, aguardando el momento propicio para resurgir; es la amenaza y el espanto de un prefijo prioritario, lo peor que es más peligroso aún cuando borra su marca distintiva y se refugia en la equivocidad de la polisemia y en el sobrepajamiento de las amarras semánticas. Esa prioridad, si no es filológica, es seguramente *ontológica*; por ello es asombroso que Freud no haya sido, ni en el espíritu ni en la letra, consecuentemente schellingiano en el tratamiento de la “categoría” y que, al hablar de “relación genética”, adopte el punto de vista de los hermanos Grimm, según el cual desde lo *heimlich* (entrañable, hogareño) surge la idea o el concepto de lo secreto, lo oculto y lo no-manifiesto, lo arrebatado al conocimiento, lo inescrutable y nefasto (“*aus dem heimatlichen, häuslichen entwickelt sich weiter der begriff des fremden ausgen entzogenen, verborgenen, geheimen, eben auch in mehrfacher beziehung ausgebildet*”; –Grimm, 1877: 875; el destacado es nuestro; hemos respetado los arcaísmos y la grafía–).

La interpretación pretendidamente apodíctica de “*unheimlich*” como especie o variedad de un “*heimlich*” dueño de un inquieto derrotero de ambivalencia es asombrosa porque Freud, antes y después de traer a colación a los Grimm, encuentra novedosa, idónea, digna de acatamiento e imprevisible la definición que aparece en varias formulaciones a lo largo del silencioso peregrinar de la obra póstuma de Schelling, y principalmente en las distintas versiones de *Las edades del mundo*, donde el aspirante a teósofo escribió:

Ciertamente, los hombres muestran una preferencia natural por lo afirmador y se alejan de lo negador. Salta a la vista todo lo que se extiende, todo lo que va adelante; no pueden comprender tan directamente lo que se cierra, lo que se aparta, aunque sea igualmente esencial y se les presente por doquier en muchas figuras [es *gleich ebenso wesentlich ist und ihnen in vielen Gestalten überall begegnet, können sie nicht so geradezu begreifen*]. A la mayor parte de las personas nada les parecería más natural que el hecho de que en el mundo todo existiera por pura dulzura y bondad, pero pronto se dan cuenta de lo contrario. Algo obstaculizador y opositor apremia por doquier: lo otro que (por decirlo así) no debería ser y sin embargo es y tiene que ser [*dieß andere, das (...) nicht seyn sollte und doch ist, ja seyn muß*], el no que se contrapone al sí, las tinieblas que se contraponen a la luz, lo curvo que se contrapone a lo recto, lo izquierdo que se contrapone a lo derecho, y como dicen todas las otras imágenes [*in Bildern*] con que se ha intentado expresar esta contraposición eterna: pero no es fácil que alguien esté en condiciones de expresar o pensar esto científicamente [*wissenschaftlich zu begreifen*]. (...) Al pensamiento (...) se le contrapuso desde antiguo el ser en tanto que algo indomable, de tal modo que la filosofía (que pretendía explicarlo todo) [*die alles erklärende Philosophie*] no encontró nada más difícil que dar una explicación precisamente de este ser. Tenía que haber utilizado como explicación precisamente esta incomprendibilidad [*diese Unfaßlichkeit*], esta resistencia activa a todo pensamiento, esta oscuridad

operante, esta inclinación positiva a lo tenebroso. Pero la filosofía prefirió dejar de lado lo incómodo, disolver completamente lo incomprensible en el entendimiento [*das Unverständliche völlig auflösen in Verstand*] o (como Leibniz) en la representación [*Vorstellung*] (Schelling, 2002: 178; 1861: 211-212).

Se llama *unheimlich*, afirma Shelling, a *todo* lo que debía permanecer en el secreto, en lo oculto, en lo latente, pero que ha salido a la luz, haciéndose manifiesto: “*Alles, was im Geheimniß, im Verborgenen, in der Latenz bleiben sollte und hervorgetreten ist*” (Schelling, 1857: 649) [cursivas del autor], económica paráfrasis de las ideas contenidas en las *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos relacionados con ella* de 1809. Allí se nos advierte:

La esencia del ansia [que siente el Uno eterno de engendrarse a sí mismo] ha de ser tomada en consideración aunque haya sido desplazada desde hace tiempo por aquello superior que surgió de ella, y aun cuando no podamos asirla [*erfassen*: también, en sentido figurado, “comprender”; la mente es prensil] de modo sensible [*sinnlich*], sino sólo mediante el espíritu y el pensamiento [*nur mit dem Geiste und den Gedanken*]. Tras el hecho eterno de la autorrevelación todo es en el mundo –tal y como lo vemos ahora– regla, orden y forma, pero, con todo, lo carente de regla subyace *siempre* en el fundamento [“fondo”, según la interpretación de Duque, 1998: 307 n.633] [*immer liegt noch im Grunde das Regellose*], como si pudiera volver a brotar [*durchbrechen*: irrumpir, abrirse paso] de nuevo, y en ningún lugar parece que el orden y la forma sean lo originario, sino como si se hubiera ordenado algo *inicialmente* sin regla [*als wäre ein anfänglich Regellose zur Ordnung gebracht worden*]. He aquí la inasible base de la realidad de las cosas [*dieses ist an die Dinge die unergreifliche Basis der Realität*], el resto que nunca se puede reducir, aquello que ni con el mayor esfuerzo se deja disolver en el entendimiento, sino que permanece *eternamente* en el fundamento [fondo] [*ewig im Grunde bleibt*]. De esta ausencia de entendimiento [*Verstandlosen*] es de la que surgió propiamente el entendimiento. Sin esta oscuridad preliminar no hay realidad alguna para la criatura; las tinieblas son su necesario patrimonio [*Erbeil*: herencia. Complicada cuestión familiar, pues; una relación, un gravamen del que nadie, ni siquiera el suicida, se desliga] (Schelling, 1989: 166-169).

Freud, entonces, fuerza al texto en un grado tal que da a entender lo contrario de aquello que Schelling sostenía: invierte el mundo invertido, descarta la metafísica para quedarse con el diccionario (y su metafísica). Incluso si aceptáramos su apurado recurso a la obra de los Grimm y asintiéramos al retorno y a la coincidencia final de lo *heimlich* y su antónimo (“*die bedeutung des verstecktes, gefährliches (...) entwickelt sich noch weiter, so dasz heimlich den sinn empfängt, den sonst unheimlich hat*” –Grimm, 1877: 879; hemos respetado los arcaísmos–), sería posible establecer una prioridad, ya que no lingüística, al menos ontológica.

Dejar de ser, en apariencia, lo que se es, aguardar en estado de letargo, hacer creer en la propia inexistencia no meramente ciñéndose el ropaje de la “antítesis” sino permitiéndola, generándola. Tal sería el modo de proceder *unheimlich*, contingente e insólito embajador de la navaja de Occam al simplificar la cuasi tautológica fórmula unidireccional $H \xrightarrow{UH}$, con su blanco que hace ajenos ambos significados y que no alerta sobre la *Unheimlichkeit* de “heimlich”, en $UH \leftrightarrow (U)H$.

“Heimlich” “vuelve” a un “opuesto”... que siempre estuvo ahí, que era prioritario, y las comillas son imprescindibles ya que, de hecho, no hay una oposición genuina y esencial: el vaivén mismo, la alternancia, la indecidibilidad de sentidos, la equivocidad, es *das Unheimliche*. La *Heimlichkeit* es, así, tributaria de *das Unheimliche*, verdadero *Mittelbegriff* o término medio que articula lo ante- y lo postpredicativo, lo conocido y lo que no lo es, lo racional y su contrario, lo pensado y aquello de donde viene y a lo que apunta el pensamiento, en el drama silogístico del Todo.

[El] idioma alemán tiene ventajas sobre los otros idiomas modernos; muchas de sus palabras no sólo tienen la propiedad de prestarse a diferentes significaciones, sino que hasta tienen significados opuestos, de modo que tampoco en esto puede dejarse de reconocer el espíritu especulativo del lenguaje. Puede ser una alegría para el pensamiento encontrarse con tales palabras y verse en presencia de la unión de los contrarios, contenida de manera ingenua y según el léxico en una sola palabra de significados opuestos, cuya unión es un resultado de la especulación a pesar de ser contradictoria para el intelecto. Por eso la filosofía no precisa en general ninguna terminología especial (Hegel, 1993a: 42-43; 1969a: 20-21).

¿Es *das Unheimliche*, la palabra y la “cosa”, otra muestra de esa peculiaridad de la lengua alemana, o ambas, la palabra y la “cosa” (¡que, repetimos, opera en o es la palabra!: en ella el realismo se encuentra *at home*, porque si bien “perro” puede carecer de toda perridad y no ser una palabra perruna, “*das Unheimliche*” es *unheimlich*, en particular cuando es “heimlich”, que por su parte, nunca es heimlich, lo que justifica que ambos sentidos no sean ajenos, extraños ni (*un*) heimliche entre sí. Se trata siempre de un *Heimfahrt* o viaje de vuelta fallido a un ominoso “hogar”) ponen en entredicho, de acuerdo con su ubicación en la “filosofía-en-devenir” schellingiana, la viabilidad del totalizante cierre especulativo al delatar al *Ungrund* como la verdad de un *Grund* tan inestable (*unbeständig*)? La cuestión quedará sin resolver, aunque es prístina la importancia del tratado de 1809 para la historia (*Geschichte*) y la periodización (*Historie*) del idealismo. El pasaje citado es el momento impugnador de la *Lógica* todavía no escrita; la doble vía hegeliana entre lo racional y lo real fue conmovida antes de que soñara con monopolizar la arena filosófica. Nuestra preferencia se expondrá en el §3, no sin antes cerrar esta aclaración, supersticiosos como somos, con el siguiente dato: el

texto “Das Unheimliche”, publicado en 1919, es él mismo *unheimlich* e hijo de la “casualidad” por la que Freud encontró uno de sus manuscritos olvidado en el fondo de un cajón.

En la empresa de apuntalar esta postura convergen todos los desarrollos de Schelling, incluidas las primicias de la *Naturphilosophie*, tendientes, como se sabe, a evitar que la *Tathandlung* o “autogénesis” fichteana arrojara el lastre de las latencias naturales del espíritu y emprendiera altos vuelos (Fichte respondió con la categórica identificación de filosofía schellingiana y delirio). Nuestra suposición (*Annahme*) es también aceptación (*Annahme*) al hallar refugio en los textos pertinentes: sin esta suposición aceptadora el simple hecho de un comienzo hubiera sido inconcebible para nosotros, y si vamos a contrapelo de Freud y sus diccionarios es porque seguimos a Schelling y, en esto, a su coda del siglo XX: “el ‘ser en el mundo’ con familiaridad y quietamiento es un modo de la inhospitalidad del ser-ahí [*Unheimlichkeit des Daseins*], no a la inversa. *Hay que concebir el ‘no en su casa’ [Das Un-zuhause] como el fenómeno más original bajo el punto de vista ontológico-existencial*” (Heidegger, 1999: 210; 1967: 189).

Una exégesis semejante, una clarificación del nuevo uso en el sentido en que éste merece y debe ser interpretado de acuerdo con las condiciones de posibilidad y de operatividad por él mismo postuladas, deslinda la noción del campo psicológico y fisiológico para restaurar sus justos anhelos filosóficos y consolidar el conato estético que allí se fundan. Sólo una autonomía que se malinterpreta a sí misma al renegar de los presupuestos que le permiten aparecer podría, por un lado, confundir lo expresivo y lo regenerador con el servilismo y la ejemplificación para temas foráneos de la tesina y, por otro, rellenar obstinadamente el Panteón del Arte con artistas que, apoyados de manera deliberada o no en filosofías que únicamente por convención, costumbre o generosidad merecen ese nombre, dieron el peor acabado posible a sus esfuerzos y legaron productos falsos, de y para esclavos, cuando pretendían el distanciamiento irónico respecto a lo verdadero y a su opuesto (disfrazados como momentos de lo ficticio intelectualizado); cuando mayor era su jactancia en la pureza de sus métodos e intenciones y en la seguridad del dominio ejercido sobre ellos. De las muchas y muy furiosas batallas emprendidas por Henry James contra Norteamérica: la novela social, Wilde, el cansancio galo, los editores y la cantidad de palabras, lo explícito, la ficción que sabe que lo es y lo confiesa, su hermano William, el culto a la acción por la acción o las deficiencias teórico-productivas recién señaladas –despliegues de una guerra que pervirtió a las reuniones mundanas y a los infatigables “Notebooks” en un arsenal y un reservorio de elegantes pero no por ello menos agresivos ultimátum, a cada drama o relato en el cumplimiento preciosista de las “atenciones” prometidas y a los prefacios y ensayos en una, por momentos, insatisfecha recorrida del estrategia por los campos de la matanza consumada–; resulta tentador, en virtud de las cabriolas conceptuales efectuadas con simultánea brillantez en la poética y en la poesía, dar el parte de aquella que sostuvo para rescatar, en un intento

acompañado o sostenido por una nueva concepción del espanto y sus modos de representación, al “profundo terror sagrado” de la invasión de especímenes de “casos físicos” (James, 2003: 186; 1934: 169).

En esta (*Dar*)*Stellungskrieg* (guerra de trincheras y de posiciones: guerra de representaciones) James ni siquiera está interesado en tejer alianzas, en consolidar un mínimo de afinidad con el linaje de artistas “malditos” pero privilegiados a la hora de iniciar la búsqueda de la realización del fondeadero último del portento y lo enfermizo. Quien indagara su opinión respecto a, por ejemplo, Baudelaire y las *Flores del mal*, se toparía con una jocosa facundia apenas refrenada por la incredulidad: “¿El mal? (...) Se hace usted demasiado honor. Esto no es el mal [*Evil*], ni es malo [*wrong*]: es sencillamente obsceno [*the nasty*] (...); es como si un poeta, pretendiendo recoger ‘las flores del bien’, nos presentara como muestra una rapsodia sobre la tarta de ciruelas y el agua de colonia” (James, 2003: 23; 1984: 155-156). Y ese alguien haría bien en proferir el flato “Poe”, maestro explícitamente reconocido como tal por el francés, e indecidibilidad plena entre las acepciones de soplo y murria, si estuviera interesado en exponer los resultados del rastreo de tanta sorna para con el *factum* que reduce la obra a sus mezquindades metodológicas y se enseñoorea de ellas tras tanto inventariar; ya que con Poe se inaugura un estilo de literatura de horror cuya victoria le ofrece a James el triste panorama de un mercado cuya oferta y calidad de los productos se precipitan en proporción directa; y la demanda, acostumbrada con el tiempo a tomar lo dado, a roer las existencias en liquidación, permite apáticamente que su paladar se atrofie.

Nostalgia, entonces, por la “bella forma perdida” de las “buenas historias de fantasmas”, desplazadas por el nuevo tipo, “desprovisto de toda rareza, como si hubiera pasado por el chorro de la canilla de un laboratorio [*as by exposure to a flowing laboratory tap*], y equipado con credenciales que así lo denotaban” (James, 2003: 186; 1934: 169).

Ensamblado en un laboratorio (la mente à la Mill del lógico filopragmatista), acreditado, con control de calidad y, por lo tanto (el “como si” oculta un silogismo implacable) ajeno al misterio del que quería ser símbolo, planea “El cuervo”, orgulloso de su *brevet*, en un aire que la fábrica de *papers* suele catalogar de “puro”, pero al que cualquiera con unas horas de mayoría de edad metafísica tildaría de “viciado”, adjetivo ganado en gran medida sobre la base de las emanaciones de aquella. Excesivamente atento al gusto popular, el poema, lo mismo que la “filosofía (de la composición)” y el “principio poético” que lo justifican, se empantana en la más baja materialidad del efecto y de los medios que hacia él coadyuvan hasta resultar insípido para el gusto crítico, al cual, en un engrعيمiento que no columbró el insoluble antagonismo, también pretendía satisfacer; por doquier, pues, lo forzado, como una maquinaria que chirría, presta a desplomarse con cada teratológica lectura.

Imitemos al apresurado formalista y no nos torturemos con la posibilidad (dada la distancia entre la expectativa y el hecho) de que con su “filosofía” compositiva Poe, al igual que el Borges más intertextual, esté ironizando –la promesa de rigor contrasta con una doctrina de *Eros* y de la Belleza que hace pasar a Ficino por un comedido– o brindando escorzos del poema que hubiera querido escribir y no la razón del que efectivamente escribió. Lo último que necesitamos es sumergirnos en el remolino de una filosofía de la filosofía de la composición en virtud de la cual se haría patente que las tesis en cuestión, antes que el acceso a un hipotético plano metadiscursivo (el “filósofo” como narrador del narrador-narrante del poema), buscan también ellas un efecto (v.gr. la crédula aceptación de la crítica, esto es, la criticable reducción a no-poesía de la poesía que no poseía Poe). Enternecida por la declaración de buenas intenciones, por esta traducción sin interferencias entre teoría y práctica, nuestra lectura quiere destacar, apenas, el magisterio que cobra la categoría de cantidad en una *póiesis* ejercida y justificada *more mathematico*, pero cuyos modales toscos resignan rápidamente su utopía eidética y la constriñen a permanecer dentro de la empírica jurisdicción de la fisiología, el comercio, la zoología y las encuestas.

No ya el *Paradise Lost*, la mismísima *Commedia* de Dante es o bien mala poesía y prosa rebelde al superar la unidad de impresión y la atención promedio del consumidor promedio (demasiado atareado y con posaderas delicadas, si excede el límite de media hora (sic) se arriesga a diluir la capacidad estimulante de lo leído), o bien una sumatoria de poemas (*i.e.* de efectos) breves, amalgamada, a falta de algo mejor míticamente (Poe, 1973: 68; 1952: 505) (el todo que es más que la suma de las partes, el poema extenso con una amplia gama emotiva y temática fijada en secciones que emocionan y significan sólo por su relación con la estructura que las abarca). La brevedad, empero, no debe ser exagerada; lo queremos corto, gracias; pero tampoco queremos un epigrama. Que Emily Dickinson se encargue de ello y ponga en ridículo la afirmación de Poe concerniente a los trascendentalistas y a sus epígonos.

Quien a los ojos de Baudelaire es elitista busca sin embargo que su composición sea “universalmente apreciable” (Poe, 1973: 69; 1952: 505); pluralismo capital a la hora de elegir los temas y desarrollarlos (hay que “escribir con la noción o con el instinto de que en toda composición el *tono* debe ser el que adoptaría el grueso [*the mass*] de la humanidad” –Poe, 1973: 93; 1952: 493–). No es extraño que el blindaje del poema en los estratos temático y estructural haya sido forjado para disminuir a la Verdad, la Pasión y el Deber (las mayúsculas son de Poe) al grado de “disonancias”, pues debe dejar el campo libre a la fuerza antitética, la masificación del *demos*, que odia al trío tanto como éste a ella. La provincia *par excellence* del poema es la Belleza, que afecta al alma elevándola al placer más intenso, excitante y puro, y verifica el balbuceo de un viejo modo de pensar, al cual el James, que no goza del desprestigio que le corresponde, elevará a grito histérico: es una “regla evidente [sic] del arte” que “los efectos deben ser obtenidos de sus

causas directas, y los propósitos alcanzados por los medios que mejor se adapten a ello”, y nadie sino un insensato podría negar “que esa peculiar elevación a que aludimos se logra *más fácilmente* en el poema que en parte alguna” (Poe, 1973: 69; 1952: 506; cursivas en el original). Abrumados por tan magnos argumentos, ya no asombran, luego de la cuestionable equiparación de unidad de efecto y totalidad con su también discutible dependencia a la brevedad, los considerandos que hacen de la tristeza el tono de “la más alta manifestación” de lo bello: “la experiencia” lo garantiza, y “el entendimiento, el consenso universal [*the universal understanding of mankind*]” (Poe, 1973: 72; 1952: 508). Tras haber ahondado en los géneros y las diferencias específicas, Poe dictamina que la muerte, y más aún la muerte de una hermosa dama llorada por un amante, es el tema más melancólico y angustioso. El pivote de la obra es el estribillo; todos lo usan en todo tiempo y lugar, *por ende* el enunciado anterior es cierto y conveniente. “Esta universalidad bastaba para asegurarme su valor intrínseco [según Poe, es verdadero aquello en lo que todos creen], evitándome toda necesidad de análisis” (Poe, 1973: 70; 1952: 507), dice sin vergüenza nuestro “filósofo” en otro momento de disciplina y responsabilidad que habrá de ser imitado por las futuras legiones de críticos.

En concordancia con esta filosofía, el poema postula el amargo sonido “*Nevermore*” (“*that one word*”) como estribillo o repetición primigenia a ser monótonamente graznada por un cuervo habituado al contacto humano con quien el amante dialogará en una progresiva elevación de la seriedad, el odio, el desasosiego y la curiosidad por el más allá. La aprensión por lo extraño, la premonición trágica, la tristeza, la conmiseración y la nostalgia angustiosa y desesperante son efectos que deberían producirse en el alma ante la escena de un solitario cobijado en su estudio durante una tempestuosa noche (*intempesta nocte!*), quien se flagela en el despertamiento y la manipulación del doloroso recuerdo de la amada muerta, con preguntas dirigidas a un ominoso pájaro de antaño (“*ominous bird of yore*” –Poe, 1952: 441–) que, por no hallar suficiente satisfacción con alterar la paz, e irrumpir bruscamente, a modo de materialización de una expectativa o visita anterior ontológica y sexualmente indeterminada (¿espíritu o cosa?, ¿dama o señor?: “*Darkness there, and nothing more*” –Poe, 1952: 440–), aspira a ser, con su siniestra y ominosa reputación (“*ominous reputation*”), con su carácter un tanto profético y demoníaco (Poe, 1973: 72; 1952: 508), el emblema de la imposibilidad del olvido liberador o de la reunión inatacable en la vida de ultratumba. Este símbolo aparece como tal, en su más potente funcionalidad y en la decantación plena de su significado, con el clímax de la progresión sadomasoquista del cuestionario, punto culminante, piedra angular y comienzo (del acto compositivo) que es asimismo final (de la obra).

La última pregunta es “esa pregunta para la cual «nunca más» abarcaría la máxima cantidad concebible de angustia y desesperación [*the utmost conceivable amount of sorrow* –dolor, pesar, pena, arrepentimiento– and *despair*]” (Poe, 1973, 73; 1952: 509), la más deliciosa porque es la más intolerable, y mojón (en

la acepción topográfica –acaso también en la escatológica– de la palabra) desde donde comienza a permear el simbolismo y la corriente subterránea de sentido. Siempre entusiasmados con la idea de trabar amistades, de vislumbrar la certeza en el pensamiento ajeno, de definirnos, y de hacerlo a través de la concordia y no desde la aversión, ¿Cómo no dar la acogida que se merece a la abstracción de la mente utilitarista en general y de Poe en particular, según la cual es posible la atomización de esas pasiones, la aprehensión de esos sentimientos como unidades autosuficientes, mensurables, conmensurables y puras (o placeres o dolores, o felicidad o angustia)? He aquí, por fin, una psicología hecha a imagen de lo que podemos tocar o ver, y que permite incluso las operaciones aritméticas básicas. ¿Sería esta la “importante verdad filosófica” que Baudelaire dice haber hallado en Poe (Baudelaire, 1988: 79)? Pero, ¿Cuál es la importancia o la verdad del credo más superficial pergeñado por una cabeza humana? Cuesta creerlo, pero Baudelaire no advirtió ninguna contradicción entre la aristocracia, que en vano busca en Poe, y las concepciones estéticas del hijo *a posteriori* dilecto de Boston. Si Poe aplicó honesta y consecuentemente su filosofía, si su poema se compone a imitación de su poética, lo producido, lejos de ser representativo del anhelo de belleza “pura” según la pretensión del francés, está infestado de moral (la de lo útil), de epistemología (la de lo tangible), y galvanizado con candidez por la doble mentira de las bambalinas vueltas ficción. Donde muchos creen hallar al científico o al ingeniero de la creación literaria deberíamos distinguir fácilmente (y para mayor gravedad) las trazas del mercachifle, pues “máxima cantidad concebible de angustia” es el santo y seña de un tendero, un absurdo donde queda expresado lo abyecto de las disposiciones “filosófico”-críticas antes mencionadas.

La mejor *fiction* de Poe fue, sin dudas, suponer que la concepción de (más aún: intentar conferirle inteligibilidad a) esa máxima cantidad y lo espantoso en ella es el pecado de lesa metodología. El hedonismo de su estética está, ciertamente, invertido, pero sólo porque cambia la *dirección* del fin a obtener (ahora se trata de la felicidad mediante el placer... del dolor), pues la lógica y la metafísica son las mismas, y también lo es el resultado: la persecución irracional de una quimera. Desde luego, no se trata de oponer, a la preocupación por los materiales, las estructuras y el método a la laboriosidad dura y paciente o al análisis a una exaltación romántica que vive de furores y raptos de inspiración. El problema con el método de Poe no es que sea método, sino que es de poca (muy poca) monta; primitivo y ciegamente esperanzado en el espécimen que procrea, este guirigay procede por inducciones, generaliza caprichosamente (pululan los “está fuera de toda duda”, “es obvio”, “no hay necesidad de demostrar” casi en la misma medida que los “de pronto” o “lo primero que me vino a la mente”), consulta al sentido común y a la mayoría y, en materia de afecciones sensuales, apela a una causalidad estrecha. Es él, y no su momia imaginada, quien debería soportar el rótulo de “Allamistákeo”. Demos un ejemplo de lo grave del asunto que estamos tratando. La *extensión* como diferencia específica y la consideración de las obras “grandes” como superposiciones de elementos “pequeños” o

episodios –Poe, indiferente a, o ignorante de, las investigaciones efectuadas por Schelling, Schlegel o Hegel décadas antes, tomó a la *Iliada* como un agregado de elementos atomizados, extrínsecos– fueron extrapolados a la narrativa por el formalismo ruso, con resultados sin duda fructíferos para este sensitivo movimiento “de vanguardia”, un *Don Quijote* muy mal leído era el modelo y la matriz de toda novela aproximadamente durante los años en que Proust, usuario de un “extrañamiento” que no conocía, estaba escribiendo la *Recherche*.

No hay un máximo de angustia (y Poe, una vez liberado de la balanza, hubiera hecho bien en tomar lecciones con el Cioran de *Del inconveniente de haber nacido*) porque “no hay aflicción límite” (Cioran, 1990: 53). En lo que a ella concierne, la cantidad carece de importancia; malversando a Heráclito, podríamos sostener: “Una sola es para mí preferible a miles, si es la mejor”. La teoría de Poe puede ser dañada con armas conocidas pero no por eso menos veraces (o “efectivas”, según su jerga), en especial cuando se las dirige contra placeres y dolores que integran una serie carente de comienzo y de fin y negadora de cualquier intento de suma. Esa clase de serie es la peor de los todos posibles (el que resulta de un agregado), que ni siquiera puede aparecer como tal totalidad pues siempre hay algo más que agregar; y ya que el reposo necesario para operar con ella es ilusorio o arbitrario, hacer pasar a los productos surgidos de esa operación como entes definidos y estables es una trapacería. Privado de su recubrimiento abstracto, este enunciado, pensado para coquetear con la ejemplaridad, se aplica y sostiene: la máxima cantidad de angustia, aun suponiendo que la angustia exista *qua* cantidad, es inconcebible porque siempre es dado pensar que puede haber más, y toda obra artística que la incorpore a su hechura (y peor aún si hace de ella y de su inteligibilidad un *Leitmotiv*) dejará prosperar la semilla de lo inacabable, será una obra fallida, dueña del más arraigado defecto del espíritu humano (el regreso al infinito) y de una curiosa y cómica sublimidad, vagas, vanas repeticiones (*leere Wiederholungen*, de acuerdo con el léxico hegeliano), en el paisaje de lo siniestro, de los engendros utilitaristas a propósito del placer, (la infinitud... de la iteración; el tedio del siempre-de-nuevo que apenas logra sacudir su esclerosis alegrándose por una posición en una serie que, sin miramientos, hará de ese lugar una jactancia absurda mediante un recién llegado predispuesto a recrear la irresistible farsa).

Además de (Platón 2000) y (Bosanquet, 1911: 144-195), sugerimos al lector abrir (Bradley, 1935) en sus ensayos III (“Pleasure for pleasure’s sake”) y VII (“Selfishness and self-sacrifice”). Ello supondrá, tarde o temprano, el cumplimiento de los deseos del eremita Bradley mediante el estudio de todo un libro que, redactado dialécticamente y tan inconsútil como el texto que lo recomienda, no quiso los fraccionamientos del pluralismo analítico. Una visión opuesta se hallará en el “Supplementary Essay” de (Royce, 1959: 473-588), que no discutiremos por cuestiones de pertinencia (la “máxima cantidad” de Poe no se asimila, creemos, a los sistemas autorepresentativos estudiados por Royce; sí podría ser el caso de la

relación entre la “Filosofía de la composición” y “El cuervo”, y del vínculo que el texto “Filosofía...” tiene consigo mismo, pero todo dependería del presupuesto de seriedad). El autor y la obra, sin embargo, forman parte de la estela de ese meteorito que fue *Appearance and Reality*. Cfr. en especial la sección III (“*The nature of self-representative systems*” –Royce, 1959: 501-554–); allí está la aproximación filosófica al mapa que, Borges, haría famoso.

“La máxima cantidad concebible”, la suma total de efímeros particulares, ¿En qué momento? y ¿Cuál es el contenido de la calamidad de esos instantes? Después de olvidarnos de Bergson, nos parece notar que mientras escribimos estas líneas estamos en el momento g , uno de los peores que hemos tenido y quizá tan desagradable como el que vive el lector al arrastrarse por ellas. Poe quedaría satisfecho con g porque es muy desesperante y lo es, de hecho, un poco más de lo que lo fue f . ¿No tendrá mayor angustia $g+f$? Pero f ha desaparecido. “No contamos con él, pero sí con su recuerdo”, nos regaña el recolector de miserias, a quien no molestamos con la hipótesis de que, por ejemplo, el recuerdo de f acaso ya no sea dolor sino placer (actual –i.e. contaminaría a g –) por ser... recuerdo. ¿Por qué no, entonces, todos los recuerdos de los momentos pasados? y, ¿Qué hay del innegable sufrimiento futuro? No es; no al menos en el sentido en que es g (o el recientemente agrupado “... $d+e+f+g$ ”), pero puede ser desesperación en y de la expectativa.

El instante g es horrible, pero lo es todavía más cuando se dispersa en $g+h+i...$, todo lo cual se repite cuando h es presente y g recuerdo, y así sucesivamente. La consecuencia es clara: a pesar del ilusionismo sadomasoquista-hedonista, “máxima cantidad de angustia y desesperación” no es “máxima cantidad de piojos en mi intonsa cabezota”. Porque *culminan* en una suma y, además de ser una adición, generan un resultado, es decir, porque son finitos y su máximo es conocido o cognoscible, atrapar a los últimos no es parangonable a una excursión dominical a la campiña de la experiencia hecha con la esperanza de encontrarnos con cierta flor exótica ni incrementa, gracias a su esquividad, nuestra colección de pesares.

Por otro lado –el lado del soporte que Poe tiene en mente al hablar de esta manera sobre estos asuntos–, si “máxima cantidad concebible” es “todo lo que puedo obtener”, yo *nunca* alcanzo a pensar esa cantidad (mientras conservo la hedionda vida siempre puedo agregar más; la sumatoria debería realizarse al salir de aquélla, cuando nos vemos dispensados la desgracia de hacer literatura y de acumular placeres-dolores, ya *no hay nadie* que sume ni que, por tanto, conciba el “ahora-sí-fue-en-serio-y-es-concluyente” de la operación); y si se refiere a “en un momento dado”, *todos, siempre*, están en la máxima cantidad (efectivizar la posibilidad de tener más en ese momento implica no ser el que se es: si g hubiera sufrido más sería r , pero eso es imposible, pues siempre, según la doctrina utilitarista, somos comerciantes responsables y estamos maximizando; nada ni nadie va a pérdida en este mundo, como es de suyo evidente).

De acuerdo con cada caso, la respuesta nunca abarcará una serie idealmente infinita y fácticamente incontable, o bien, desprovista de la excepcionalidad requerida en la instancia crucial que se buscaba representar, podrá ser proferida por cualquiera en cualquier situación. Pero pregunta y respuesta eran el espacio neurálgico, el gozne o pivote que articulaba la estructura del poema, y como la respuesta, por defecto o por exceso, nunca será satisfactoria, el fin de aquél tampoco lo será y el truco que quería provocar (el desasosogante y eterno recuerdo, el dolor de la imposibilidad de reunión u olvido, y su representación emblemática) resultará en un insulso esto nacido de la suma (o, mejor, dadas las características que posee, de la arbitrariedad) calculada en un momento pasajero, y en el consiguiente desmedro en la universalidad buscada, a tal punto que la omnímoda validez del principio poético (*poetic principle*) flaquea y apenas llega a deber-ser de un singular (el principio Poe-tico: *Poe's principle*). En otras palabras, en la pregunta y la respuesta finales, está el "éxito" del iluminador *denouement*, el efecto medular, el germen de las obras de arte (y de "El cuervo", si lo hubiera sido), pero no son finales o se apoyan en una farsa, y, con ellas, también la obra en su totalidad. La realización de un fin (el texto, lo peor y su simbolización) es imposible si para llevarla a cabo se requiere (y aún más: si él mismo es), antes que la universalidad concreta de un todo cerrado, la ilimitada sucesión de singularidades fugaces. Comparada con esa infinitud, la máxima cantidad que hayamos concebido está tan próxima al objetivo como la mínima.

Así, el espanto es obligar a una finitud relativa, satisfacción momentánea y percedera en el marco del maravilloso criterio del infinito malo, a soportar el peso de lo que Henry James denomina "Absoluto del mal", *absolute of the wrong* (James, 2003: 196; 1934: 176). La teoría de Poe predica un *pars pro toto* que despierta, en lugar de angustia o terror, genuina compasión por una parte que es arrojada a la doble tarea de cerrar una totalidad inquieta, preñada con iteraciones, y a ocultar que el utilitarismo es inútil.

El repudio al sensualismo y la creciente conciencia de la involución que aquejaba a la literatura de espanto a manos de la muestra esgrimida como salvación por los curanderos, orienta el camino jamesiano hacia las sugerencias y los procedimientos de sombreado. Así habla el Maestro de sus escrúpulos:

La cuestión era cómo transmitir mejor ese sentido de las profundidades de lo siniestro (...). Mal portentoso. ¿Cómo iba yo a preservar eso, esa intención de mis espíritus demoníacos, de la caída, de la relativa vulgaridad que inevitablemente le[*s*]esperaba, en cualquier posible ilustración, a cada ejemplo proporcionado, a cada vicio aludido, cada mención de acciones, cada circunstancia menuda deplorable a representar [*the limited deplorable presentable instance*]? (...) Uno había visto, en la ficción, como algunas grandiosas formas de mal proceder, (...) de mal ser [*wrong doing; wrong being*], eran prometidas y anunciadas como la respiración caliente del

Infierno, y luego, lamentablemente, se encogían al compás del retrato de cierta particular brutalidad, cierta particular inmoralidad, cierta particular infamia (James, 2003: 195-196; 1934: 175-176).

La apuesta de ambos autores es ocuparse del espanto que mora en el ámbito de lo familiar, pero es la imposibilidad, fomentada por una teoría burda, de adoptar a la arrumbación como estrategia compositiva, la que conduce a la de Poe (el futilitarismo) hacia la pérdida. El artista se encarga de extraer el guión, trabaja en pos de la borradura del paréntesis, quiere recuperar a lo *Un* sedimentado en lo *Heimlich*. James se empeña en obtener “un bordado extraño y siniestro sobre el molde mismo de lo normal y habitual”, “*the strange and sinister embroidered on the very type of the normal and easy*” (James, 2003: 237; 1934: 261), a partir del desquiciamiento constante de las fronteras entre lo real y lo fantástico: ¿dónde termina uno y empieza el otro si “La experiencia nunca es limitada ni completa, sino una especie de gigantesca tela de araña de finísimos hilos de seda y suspendida en la cámara de la conciencia, [y que, al ser] la atmósfera misma de la mente (...) toma para sí las más tenues indicaciones [*hints*: también “indirectas”] de vida, convierte a las pulsaciones mismas del aire en revelaciones”? (James, 1986: 172) [Traducción del autor].

La negligencia ante lo huidizo y la impericia para las construcciones laxas que lo ominoso reclama explican, por ejemplo, el desatino de Poe según el cual hasta la última pregunta del enamorado “todo se halla dentro de los límites de lo real, de lo explicable” (Poe, 1973: 77-78). Monstruo bicéfalo que no reconoce, por un lado, la excepcionalidad, las “mil formas” de lo real y la correlativa anulación de todo límite preciso y mensurable, ni, por otro, la incoherencia con la que una vez más desbarata los esfuerzos del poema. La teoría nos pide que aceptemos la verosimilitud y lo intrascendente de una secuencia en la cual un cuervo memorioso y criado desde joven junto al hombre, llama durante una tempestuosa noche a la ventana de un estudio, donde un solitario lee y llora a su amada muerta, para luego observar, indiferente, cómo su anfitrión se tortura con la única palabra que sus graznidos articulan, definitiva respuesta a las preguntas que oscilan entre la identidad del ave y los acontecimientos *post mortem*. Y aceptaríamos la teoría con gusto si no estuviéramos confundidos por la solapada orden del poema gestado desde esa teoría pero en conflicto con el pedido de ésta, a pesar de seguirla en lo que hace a la obtención de autoridad mediante el consenso y la inducción (*i.e.* la masa, el número): “For we cannot help agreeing that no living human being / Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door / Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door / With such name as ‘Nevermore’” (Poe, 1952: 441) [Cursivas del autor]; “no se dejará de reconocer que jamás ser humano viviente / Tuvo la suerte de ver un pájaro sobre la puerta de su aposento”(Poe, 1973: 76) [Cursivas del autor]. La traducción de Cortázar –“reconocer”– pierde el matiz consensualista de *agreeing*, típico de la “filosofía” en la que Poe se encolumna).

Parece, pues, que debemos dar crédito no sólo a cosas o situaciones que, aisladas, son, aunque explicables, realmente improbables, sino (lo que es más improbable) a todo su engarce, a aquello que el sofisticado señor de Charlus denominaría, juntando las manos y con los dedos rígidos, entretreídos hacia arriba, como en un rezo sacrílego, “encadenamiento de circunstancias” (Proust, 1998: 358). ¿Contribuye esa heterogeneidad de las partes y del todo al efecto buscado, o más bien transforma al texto en una pieza endeble?, ¿Colma el hiato entre lo *Un* y lo *Heimlich* y hace surgir a *das Unheimliche* desde el seno mismo de la *Heimlichkeit* para obligar a reconocerse como uno de los *modi* de aquél, o más bien domestica brutalmente al uno en las gracias de la otra? y ¿Respeto el democrático Poe, que siempre apela al sentido común, la universalidad-de-experiencia por él mismo delimitada? En otras palabras: ¿Es horroroso lo que no puede sucederle a nadie? O en las que son afines a su detestable lógica protopragmatista: ¿Logra su cometido y satisface sus intenciones? Luego de tamaña proliferación del “no”, es imposible asombrarse de que con la disolución de la engarzada que se quería necesaria se desplome, inane, la serie de palabras “*lore*”, “*yore*”, “*shore*”, “*Lenore*”, “*before*”, “*Nevermore*”, “*nothing more*”, palabras que, al modo de un eco subterráneo (“plutónico”), intentan, en su posición evidenciada, atraer al espanto. Las penas del narrador nos dejan impertérritos, pero es exitosamente desagradable la visión en la que *das Unheimliche* casi destila miel (ies un “nepente”!) al quedar rebajado a un cuervo que habla, se sienta, usurpa bustos, que *aparece* como un *esto* desafiado, visible, tangible, discutible, vituperable y (¡Vaya por Dios!) pasible de interpretación, de interpelación y de señalización. De hecho, si manipulamos la moviola adecuadamente y seguimos la carrera del pájaro en sentido contrario, sabremos que es el sucedáneo de un... iloro! (Poe, 1952: 508), risueño *Ur-Vogel* que dilapida la seriedad y los esfuerzos de un pariente cuya aparición, inasible aunque no imperceptible, si bien trastoca un orden vigente, no lo aniquila ni acaba con la racionalidad, pues el yo-poético, a pesar del encuentro supuestamente radical, todavía tiene fuerzas para evocar, y de la manera más ingenua: nacidos viejos, nuestro cordón umbilical se remontaba a lo que ya eran las cenizas de primaveras que creíamos eternas, y quizá por ello seamos inmunes al pueril “había una vez” con que busca deleitarnos (“*Once upon a midnight dreary...*”; “*Ah, distinctly I remember...*” –Poe, 1952: 439–).

En resumen: el cuervo hace honor a sus ancestros psitácidos, pero al precio de sucumbir a cada uno de los errores que delatan a las ficciones de “casos físicos”, donde

las apariciones [*apparitions*] están caracterizadas por diferentes señales y circunstancias [lo ominoso de la noche; el golpeteo frente a la ventana, el aletear nervioso, casi ridículo, con el que el pájaro y su sombra se adueñan de la escena y del corazón del amante; el vocablo “*Nevermore*”], y los aparecidos [*persons appearing*] hacen diversas cosas (aunque en conjunto no parecen ser muchas [*very little appears to be*]) [i“*Perched and sat, and*

nothing more"(Poe, 1952: 440)!: la descripción del narrador es la confesión de impotencia del autor]; el punto es, sin embargo, que algunas cosas nunca se hacen en absoluto; esta cantidad negativa es grande (...) [y es que] [los 'fantasmas' de los que los relatos dan cuenta son (...) tan poco expresivos como poco dramáticos [de hecho, todavía está sobre el busto de Palas: "*the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting*" (Poe, 1952: 442)] y sobre todo tan poco coherentes [*continuous*] y conscientes [novel seguidor del psitacismo, y sin el equipaje lingüístico de las tres frases del Lulú flaubertiano (Flaubert, 1965), que amenaza con fagocitar al Espíritu Santo, apenas pronuncia y repite una sola palabra: "*Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly / though its answer little meaning – little relevancy bore*" (Poe, 1952, 441)], como si ya tuvieran bastante trabajo (...) con el hecho de aparecer [*appear*] (James, 2003: 193-194, 1934: 174).

"*Bird or beast*", "pájaro o bestia", fue el último dilema (así nos gusta creer) planteado por "El cuervo" moribundo a un James que, por ser el feliz culpable del estertor de la presencia del *tòde ti* mediante el por nosotros imaginado derribo de aquél, se vio obligado a transitar la única alternativa restante y a demostrar, en ese tránsito, que su literatura era necesaria, con total independencia de (o quizá debido a) que apenas los siempre fieles (*un*)*happy few* y alguna triste tribu de lectores como una rémora suicida a ellos acoplada, sabían de la existencia de tal necesidad.

Pequeño muestrario que no desentona ante las tres grandes masas textuales de la "última manera jamesiana" (*Las alas de la paloma, La copa dorada, Los embajadores*), "La bestia en la jungla" fue diseñada para, sortear el atolladero del "prodigio puro", de la apelación a "lo raro por sí mismo" y en el contexto de la ambigua situación de alguien que sufre de un exceso de confianza y de aprensión respecto a un destino singular. Ello con la ayuda combinada de un mínimo de nitidez y de la sustancia espesa que exclusivamente la conciencia humana, hospedamiento e interpretación de ese prodigio que la afecta, puede proporcionar. Fracasados lo inmediato y el roce que Poe buscaba para las causas y sus efectos (roce en el que causas y efectos encontrarían su explicación y la instancia decisoria de su calidad), se impone el culto a las conexiones y a las mediaciones provistas por "la relación *normal* de alguien con algo", "*somebody's normal relation to something*" (James, 2003: 229; 1934: 256; cursivas en el original) si se desea que el portento no se evapore en un haz de estímulos y respuestas. Es la relación con lo conocido lo que muestra a lo ominoso como tal pues, al ser la nada misma en tanto "no" del ente, no tiene ningún valor innato que ostentar; antes bien, ha de vampirizar las zonas de lo normalizado, espantar en la calidez, excitar la malicia de la belleza, esconder la daga en la música ligera. ¿Cómo podría objetivarse, colocarse (*sich stellen*) aquello que desborda toda objetividad, toda coseidad y aun toda subjetividad, de otra manera que no fuera la "segunda o tercera exposición" desde ese vaso de sensibilidad, registro del desbordamiento que lo impresiona, sacude y cuestiona? y ¿Qué podría instanciar el "aquello" que debía permanecer en lo oculto? Literalmente, *cualquier* entidad,

pues de lo que aquí se trata es, que repetimos, de modos de ser y de aparecer; vale más el dinamismo del ente antes que el ente en cuestión, y a raíz de esta importancia las posibilidades adquiridas para una literatura del horror logran una amplitud tal, que, vuelve ociosa la indagación por los temas, territorios u objetos más o menos afines al “efecto”. Con *das Unheimliche* la recolección inductiva se vuelve absurda y fenece. En razón de que lo excede todo, puede tomar por asalto cualquier espacio o estado, y es por medio del pensamiento que evitamos volvernos “insensibles” a su ausencia física, a su efectividad permanente respaldada en la decadencia de la localización. Por ello no es vana retórica la analogía que James esboza entre el escritor y el pintor, ni es casual que en la *misma época* una corriente pictórica que no era de su agrado (ni siquiera James es perfecto), pero con la que es válido entablar más de un parentesco, se topaba, según el testimonio de “C” en el *Jean Santeuil* proustiano, con la *misma dificultad*, esto es, con la tarea de asumir que “la vista se detiene, [que] ya no se ve más que la nada, una bruma que impide ver más lejos, [y de] pintar no lo que se ve, pues no se ve nada, ni lo que no se ve, pues no se debe pintar más que lo que se ve, sino pintar *que no se ve*, que el naufragio del ojo que no puede bogar en la niebla le sea inflingido en la pintura” (Proust, 1971: 402-403; las precisas cursivas son de Proust).

El *dictum* de James según el cual no hay Absoluto del mal quiere decir, por tanto, que no hay un sistema simbólico o déictico predeterminado y confiable (en su dispersión, aquél está donde no lo buscamos, no lo tenemos cuando creemos tenerlo), que es imposible el cálculo *a priori* o por inducción tendiente a crear una simbología concomitante y que la plasmación artística de *das Unheimliche* debe darse mediante (y ser la descripción de) los estratos del alma que “ello” decide afectar. En virtud del aumento característico en la extensión, según vimos, del fenómeno en cuestión, el artista adquiere la tonalidad de una conciencia refinada capaz de engendrar conciencias sutiles –pero no perfectas: eso arruinaría el efecto a representar– que, con sus vaivenes, sus luces y sombras, den cuenta de la disgregación y vaguedad que es *das Unheimliche*. Todo lo cual explica lo evanescente de las descripciones de lugares, cosas y épocas; y la preeminencia otorgada a las potencias invocadoras de la palabra, a los procesos mentales, a la *innuendo*, a la gama de estilos en los que esos lugares, cosas, personas y épocas son percibidos, pensados o conjeturados por los actores. Ser el artista del Espíritu exige morbosidad, y con ello no significamos nada salvo el talento para escrutar intensidades en vez de medir cantidades y para saber perderse en los corredores de las soledades claustrofóbicas, verdaderas ferias de la carnicería emocional.

En el intento de subsanar estas dificultades, “La bestia en la jungla” ha menester del doble engaño vigente ya en el título (lo originalmente visto como engañoso es confirmado, aunque en otro sentido). Sin alterar la usanza jamesiana, este relato nos baña desde el inicio en el éter de la vida mundana, de los grandes salones donde se exponen curiosas reliquias y tesoros artísticos para su apreciación de las veladas en la ópera, de las galerías y museos del imperial y civilizado Londres,

de la nostalgia, en fin, por los días estivales derrochados en la *vecchia* pero igualmente imperial y civilizada Italia (el arte, la seriedad estética de disponer de un juicio justo, una relación apropiada con esos tesoros, así como la presión de tanta poesía y tanta historia, serán la causa de una demora de consecuencias incalculables –James, 1993: 34–).

No obstante lo anterior, es también una usanza jamesiana la tensión, la sospecha, la necesidad de observar y vigilar cada sector de la experiencia a la espera de un doblez que obsesivamente elige como esbirros a las parcelas de lo bello, a los conglomerados de simpatía y a las bagatelas de inocencia y buena fe. *Watch and ward* es el título indeleble de la primera novela de James en el mismo grado y con la misma resignación, consigna, la ideología y la fruición de toda su obra y de su existencia (de hecho, de acuerdo con la obra, es la consigna de toda existencia). Maisie vigila y observa a sus padres y a la sucesión de parejas y todos ellos, por su parte, la vigilan; no hay más que cuidado, recelo y suspicacia en el *modus vivendi* elegido por cada integrante de los matrimonios retratados en *The Golden Bowl*; observa con detalle y acaso con locura el narrador de esa demencial nimiedad titulada *The Sacred Fountain*, vigila Strether a su joven y disoluto amigo extraviado en el Infierno (Europa se dice de una sola manera para la preocupada, puritana y norteamericana madre-cancillería de *Los embajadores*); y vigila May Bartram junto a John Marcher, a pedido de éste y luego de una confesión sepultada entre los años a quien ella se encargó de reavivar (“ella decidió tomar el asunto en sus manos” –James, 1973: 26–; “ahora también a él le gustaba volver a hablar de eso” –James, 1973: 31–), tras un indeterminado, laxo y borroso comienzo discursivo, ya del relato, ya de sus protagonistas

What determined the speech that startled him in the course of their encounter scarcely matters, being probably but some words spoken by himself quite without intention (James, 1993: 33; el destacado es nuestro).

Apabullados los tres por la magrura del abismal hilo narrativo que los convoca:

It affected him as a sequel of something of which he had lost the beginning. He knew it (...) as a continuation, but didn't know what it continued; (...) he was also somehow aware (...) that the young woman herself hadn't lost the thread. She hadn't lost it, but she wouldn't give it back to him (...) without some putting forth of his hand for it (James, 1993: 34).

A la espera de que la bestia que vaga por la jungla de la vida de John, tan poco selvática si nos contentamos con reposar en la superficie, (i.e. en sus modales y su sociabilidad, su empleo gubernamental, sus jardines y su biblioteca) decida aparecer. Todo él es un “extenso acto de disimulo [*dissimulation*]” en las más variadas formas (*forms*) adoptadas para sobrellevar la carga (la espera de lo extraordinario) y pasar desapercibido ante el siempre estúpido mundo, ante la

nunca inteligente sociedad. La claridad, la paz de lo que lo rodea se obtuvo a expensas de un fondo de espanto previo y por venir para el cual la vulgar calma de lo directamente observable es un medio, un alimento y el objetivo a eliminar. Fue sin sudas un acierto revelarles a May “la real verdad” que constituía sus días de alerta, el poseer desde la más temprana edad la sensación (*sense*) de haber sido reservado para algo extraño, quizá terrible, seguramente prodigioso: por mor de esa revelación aceptada y guarecida como propia, ella lo hacía pasar como alguien irreprochable y sencillo. Criada desde joven junto a Marcher en el hábito de una vigilia que ocupará la vida de ambos, ella es otra instancia de la ley según la cual las mujeres, cuando sienten interés, “descubren cosas, con respecto a la gente, que esa gente a menudo no podría haber descubierto por sí misma. Sus nervios, su sensibilidad, su imaginación, son conductores y reveladores, y lo hermoso en May Bartram era en particular la manera como había entregado tanto de sí misma a su caso” (James, 1973: 49-50). Propensa a manifestarse en la luz, la “verdad real” requiere un código secreto, un *argot* con el que el dueto, aburridamente normal para cualquier observador descansa en el cubrimiento de las huellas (relatándose, así, el relato, la apariencia que muestran hacia el exterior) y sin el cual aquél pasa a ser, a juicio del observador ahora desconcertado, un grupo reducido en número pero no en chifladura. (“lo que nos salva (...) es que respondemos completamente a una experiencia muy usual [*we answer so completely to so usual an appearance*]: la del hombre y la mujer cuya amistad ha llegado a ser un hábito tan cotidiano como para ser por último indispensable” –James, 1973: 39; 1993: 46–).

El “sentido” de lo *Unheimliche* se oculta en una fachada de normalidad, de ausencia de novedades relevantes que ella, vocera de la ley, quiere demoler desde el inicio: ¿No se trataría de la “expectación (o por lo menos la sensación de peligro familiar a tanta gente) de enamorarse” (James, 1973: 30)? El gran suceso de John Marcher no podría adoptar esa forma tan extendida para ese otro evento de quien aguarda ser galardonado con alguna irrupción privativa de Marcher. Que lo embozado no sea más que un cúmulo de intermitencias del corazón es, por un lado, conceptualmente indigno y, por otro, algo cuya falsedad ha quedado corroborada. Enamorarse no ha supuesto ningún cataclismo y desde su perspectiva la hipótesis de May, denegatoria del carácter amoroso de esas vivencias *debido* a la capacidad de continuar (“*entonces* no fue amor”), no resiste el menor análisis. Él está a la expectativa de algo *en verdad* excepcional; lo otro es inadecuado, es la ruina común. (“aquí estoy, usted me ve. No ha sido lo decisivo [*overwhelming*: arrollador, aplastante, abrumador]” –James, 1973: 31; 1993: 40–).

Marcher aguarda, y lo característico en él es que espera durante mucho tiempo. Marcher no marcha, no progresa ni avanza (*march*: marcha, adelanto, progreso; *marcher*: caminante), pero no nos apresuremos a burlarnos de su actitud ni de nuestro juego de palabras, ya que este remedo de carácter debe soportar las

nomenclaturas indecibles al que es afecto el simbolismo epónimo de nuestro autor: tiene algo de razón en no atender, en ese sentido, como lo haría alguien resuelto (al menos, alguien resuelto para eso), a los tiquismiquis de su humana, demasiado humana y carnal y no del todo fea amiga, pues él se sabe obligado, asimismo, a morar y a aguardar en la linde (*marcher*: habitante de la marca; *march*: frontera, lindero, límite, marca), pero ya no entre Inglaterra ni Escocia ni Gales, según rezan algunos buenos diccionarios, sino en la aún más difusa línea fronteriza entre lo cotidiano y lo sobrenatural; lo terreno y lo trascendente; lo físico y lo metafísico, las Islas Británicas y el Absoluto. Llenos de curiosidad, y a pesar de ser conscientes, gracias a Poe, de la *dosis* de tensión que alguien con esa tarea debe soportar, nos acercamos a su puesto y preguntamos; ya que no puede dar una definición exhaustiva, ¿Mr. Marcher podría facilitarnos las cosas con una representación, una descripción somera, oblicua o aproximada de *ello*? Sin dejar de vigilar, susurra en su paranza:

Bien, digamos, [es] algo [*some-thing*] que debo esperar: algo que debo encontrar, enfrentar, ver aparecer repentinamente [*to see suddenly break out*] en mi vida, algo que posiblemente destruya toda conciencia subsiguiente, que posiblemente me aniquile; que posiblemente, por otra parte, no haga más que alterarlo todo [*every-thing*], que destruya hasta las raíces todo mi mundo y me deje librado a las consecuencias, cualesquiera fueren [*however they shape themselves*] (James, 1973: 30; 1993: 39).

Problema de forma y de figura, porque se trata de un problema de contenido y de inteligibilidad. También aquí el carácter especulativo del idioma alemán nos ayuda a entender la unidad en la diferencia de esta situación: John Marcher tiene una *Ahnung* (sospecha, presagio, presentimiento) para la que no tiene una idea, una noción o una representación (*Ahnung* como *Vorstellung*). Y así transcurren los días para nuestro centinela ontológico: aguardando a “la cosa”, pasando momentos agradables con May, haciéndose viejo, cuestionándose el ser un poco egoísta al emplear en su espera la vidita irrisoria de la dama y demostrando su jovialidad y su exquisita retórica de gendarme al iniciar conversaciones con preguntas del tenor de “¿Qué consideras como lo realmente peor [*the very worst*] que puede sucederme a esta altura de la vida?” (James, 1973: 56; 1993: 55).

... [la] forma real [*real form*] que debía de haber adoptado sobre esa amplia base era la forma del matrimonio. Pero lo malo de la cuestión [*the devil in this*] era que justamente esa amplia base hacía que el matrimonio estuviese fuera de lugar. Su convicción, su aprensión, su obsesión, en suma, no era un privilegio que se pudiera invitar a una dama a compartir; y esa consecuencia era precisamente la que lo inquietaba. Algo [*Something or other*] lo acechaba, entre los recovecos y recodos de los meses y los años, como una bestia que estuviese agazapada en una jungla. Poco importaba que la bestia agazapada estuviera predestinada a matarlo o a ser muerta por él. El hecho positivo era el salto [*spring*] de la criatura; y la enseñanza

definitiva era que un hombre con sentimientos no se hace acompañar por una dama a una cacería de tigres. Tal era la imagen [image] con que había terminado por figurarse [figuring] su vida" (James, 1973: 36; 1993: 43-44).

Das Unheimliche comienza en las fatigas del señalamiento, vive de sus extenuaciones, y si en Poe, su momento invasor es representado como presencia en el ámbito de situaciones excepcionales que bajan al vulgo; en el caso de Marcher, por el contrario, lo que se perfila es la ausencia; lo que sucede es que nada sucede, y ello en el contexto mismo de situaciones cotidianas, por todos conocidas o verificables, cuyo índice de rareza, peligrosidad y ominosidad radica precisamente en la capacidad constante de actualizar dicha impotencia. Su bestia no adopta la forma de la pasión rápida por algunas mujeres, tampoco fue la independencia económica y la herencia de una propiedad por parte de su amiga (lo que esta vez ella descartó, con razón, como algo trivial); ni siquiera parece serlo el desorden en la sangre que mina la salud de una envejecida May,

[él] sintió en esos días (y era bastante raro que nunca lo hubiera sentido antes) crecer el terror de perderla en alguna catástrofe, una catástrofe que sin embargo de ningún modo sería la catástrofe (...) [sino que a lo sumo] significaría un abyecto anticlímax, una pérdida de dignidad bajo cuya sombra sus existencia sólo podría llegar a ser el más grotesco de los fracasos. (...) Había esperado algo muy diferente, no esto. (...) Le quedaba un solo deseo: no haber sido embaucado (James, 1973: 50-53).

Efectivamente la frustración de Marcher frente a un espanto que no cesa de presentarse al por menor, está motivada, evidentemente, en una correlativa frustración hermenéutica hacia la cual las doctrinas inclinadas a la empatía y la vivencia no dudan en empujar también al lector ideal de Poe, descontento, como buen comerciante, con aquel menudeo y con la cantidad de energía, de dinero y, por ende, de tiempo que consume un relato donde nada ocurre. No obstante, si es cierto que él, que esperaba padecer un destino singular, no logra apreciar ningún signo característico que lo guíe por la jungla; no lo es menos el destino, otrora detentado por el Héroe, debe conformarse en el *fin de siècle* con un "reflector" (tal el nombre que James daba a sus personajes-conciencias) de corto alcance, que ilumina poco y mal –sólo por motivos ocultos, por su femenina curiosidad, May puede creer que hay algo heroico en su compañero–, y cuyo veredicto es admitir que no puede emitir veredictos. Luego de vivir en la cercanía del peligro durante tanto tiempo (¡pero la única compañía constante fue May!), y de otear el misterio dentro de su perímetro (¿Qué clase de selva podría ser el teatro o el confortable hogar de su amiga?), Marcher, alienado, ha perdido la "sensación" (*sense*) misma de ese peligro, se le ha vuelto familiar en el monótono follaje del día a día: pierde la *Unheimlichkeit* de su espera, indiscernible ahora de cualquier otra rutina, a manos del velo del hábito y del paréntesis de la costumbre. La seguridad en el sentimiento, el amor atesorado y el odio dirigido del narrador

de “El cuervo” serían en “La bestia...” una minúscula remembranza si Marcher supiera qué recordar. “[É]l aún siguió preguntando: ¿Pero acaso el hombre valiente no sabe lo que teme... o lo que *no* teme? Yo eso [*that*] no lo sé, ya sabes. No lo descubro [*I don't focus it*]. No lo identifico [*I can't name it*]. Lo único que sé es que estoy expuesto.” (James, 1973: 44; 1993: 49; cursivas en el original). Bestia para la que, por cierto, la zoología no dispone de clases y a la que, en su desenfoque (horrible privilegio del miope y del impresionismo –la miopía llevada al lienzo, lienzo desde el cual el miope advierte lo que es su vida: un cuadro impresionista–), apenas le hace justicia la indeterminación pronominal. En la comodidad del estudio, el cuervo era tuteado y sus bienes (pico, plumas, forma) eran vistos y nombrados –“*thou*”, “*thee*”, “*Nevermore*”, “*thy*”–, mientras que en este safari a lo difuso las únicas armas contra la llegada de lo innominado serán “*it*” y “*that*”, tan respetables como el acto de cantar victoria desde una posición perdida. Todo el relato parece, entonces, el intento cada vez más desesperado por dirimir una catacresis en la luz de referentes enfocados y de significados no ambiguos para dar sentido estricto o literal no sólo a la bestia sino, además, gracias al vínculo indisoluble que los ata, a John Marcher, pues “[t]odo estaba de acuerdo, estaban sujetos, él y la gran incertidumbre [*the great vagueness*, tan opuesta al *distinctly* de Poe] a una ley igual e indivisible” (James, 1973: 53; 1993: 54).

Ubicado *nel mezzo del cammin* de la obra, el narrador transita las secciones finales (4-6) al ralenti, con tanto o más cuidado que los protagonistas. Bastan unos renglones, una repetición y unas cursivas para cubrir a May de años, arrugas, debilidad, flaccidez y pelaje gris; y para convertirla en el espejo viviente donde su atribulado amigo observa los efectos del tiempo (“había quedado impresionado un día (...) al encontrarla repentinamente mucho más vieja de lo que jamás pudo pensar; luego reconoció que lo repentino había sido sólo su impresión: simplemente lo había advertido de forma repentina. Ella parecía más vieja porque inevitablemente, después de tantos años, estaba *vieja*, o casi, lo que por supuesto era verdad aún en mayor grado de su compañero”–James, 1973: 51–). Notemos: a) la operación cognitiva de un sujeto en torsión, que vuelve sobre sí: “quedar impresionado”, “la encontró”, “pensar”, “reconoció”, “su impresión”, “lo había advertido”; b) que el énfasis no está puesto en la descripción de cosas, sino en las ondulaciones mentales desde las cuales las primeras adquieren una determinada realidad para el lector. Para nosotros, May no está vieja hasta que Marcher piensa, cree, se alegra de, supone, advierte, teme o asegura que lo está; somos pasivos porque nuestro imperfecto conocimiento de lo relatado está mediado por las imperfecciones del suyo (el relato lo es, de hecho, de esas imperfecciones).

Mas el proceso de darle concreción a la vaguedad que acosa al segundo, de dejar en claro “a qué posible realidad corresponde su obsesión” (James, 1973: 32), insume mercedamente las páginas de unos pocos meses en el “lejano atardecer

de la vida, el momento en que para casi toda la gente lo inesperado ha dejado de existir" (James, 1973: 51). Meses y páginas regidos por la *Unheimlichkeit* de lo peor, hilvanados por la consecuencia ineludible que aguarda al deseo de representar, subjetivamente en el caso de Marcher –*Vorstellung*–, objetiva, fácticamente en el caso del relato, que es la representación de la representación de Marcher –*Darstellung*–, lo irrepresentable. Nuevamente, no hay ni es necesario un "Absoluto del mal" porque el Absoluto es el mal (de lo finito, para lo finito), vive en y es la muerte de los particulares (vive de su muerte, como vislumbró Heráclito), enfrenta lo finito con la maldad de su perseverancia en el ser, y todo arte que quisiera representar este proceso (en el amplio sentido de "poner-ante", de "presentar", que se desprende de *Darstellung*) se acercaría peligrosamente a su propia imposibilidad, a un "después-del-arte" debido a su esencial finitud.

James empleará la mayoría de los "motivos" tradicionalmente asociados a *das Unheimliche* y cumplirá, a diferencia de Poe, su contrato de autoridad: captará la dinámica específica de este fenómeno, nos dará espanto en y desde lo más cercano, conocido y habitual; ordenará la parafernalia de lo *Unheimliche* para crear una escena digna de lo peor y de su llegada. "Hazlo[s] pensar el mal [evil]" (James, 2003: 197; 1934: 176), dice el aciago demiurgo cuando elige un obsequio para el personaje y para el lector, porque en la poética jamesiana el mal, el desastre, el espanto, son reales y, en buen idealismo, espirituales, pues el grado de realidad está en proporción directa con el grado de espiritualidad. Por tanto, aquéllos se dan primordial y acabadamente en el *medium* del pensamiento; son, de hecho, pensamiento y mente. Los narradores de James, siguiendo a rajatabla la operatividad de Satanás, toman los versos de Milton por un herético filosofema: "*The mind is its own place and in itself / can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven*" (Milton, 1996: 14, líneas 254-255). Y un Infierno de lo que podría haber sido el Cielo es la consecuencia de la espera de Marcher. Las consecuencias no se conforman de ninguna manera, pero le informan la consecuencia: que no hubo forma alguna, que la dejó escapar aquella tarde de un primaveral y gélidamente estático abril, y que lo que llega, el punto final de su obsesiva búsqueda, es lo sin forma, las formas rotas de una vida plena de dicha que se pudren ahora, en este desapacible atardecer de otoño, en la tumba de May, a quien demasiado tarde honra con el estatuto de amada; formas desperdigadas en el ya-no de una bella y cercana posibilidad incumplida, frágil apariencia, desintegrada en la abrumadora Realidad (cualquiera se contenta con lo eterno: lo verdaderamente valioso es lo que desaparece sin remedio, "lo que había sido mortal, lo que había sido precioso en su amiga" –James, 1973: 71–). Una forma, una manera, un destino singular que podrían haber sido suyos, pero que trocó insanamente por el vacío: cuando lo Fugaz-Femenino nos atrae hacia sí pero, zaherido por nuestra estulticia, *pasa*, entonces la trilogía dantesca se paraliza a orillas del Aqueronte. No en vano la de Marcher será una "gran aventura negativa", "*his career thus resolves itself into a great negative*

adventure" (James, 2003: 213; 1934: 247) ("anticlímax" es la palabra que James no teme repetir), cuya cifra queda sometida a la estrategia bestial de un ataque emprendido en dos actos.

Más allá del justificado malestar que se siente ante cualquier organismo con capacidad de generar calor, será conveniente desplazar nuestro escrutinio, luego de un no menos oportuno ajuste en la escala, al momento y al lugar en los que May, aprestándose al abandono de tan execrable vicio, recibía sus últimos coletazos y sacaba a la luz la terrible verdad que ocultó durante toda su vida en las amables y candorosas formas de un comportamiento intachable desde el punto de vista social, moral y policial. Marcher, desoyendo los consejos de su amiga, continuó pensando, recordando, sopesando hipótesis e interpretaciones, y con su actividad mental se da cuenta, cuando es demasiado tarde, de las dentelladas mortales de la bestia en la respuesta a la pregunta por *el significado de May y de su ofrecimiento*. "¿Qué significado tenía todo esto?, (...), ¿qué quería ella significar [*what did she mean?*], ¿ella y su vana espera (...)?" (James, 1973: 52; 1993: 53); interrogantes equivalentes a "¿cuál es el significado de ella?" y "¿qué quiere decir o hacer saber?", o sea, ¿qué significa "May" y May?, ¿cuál es la trayectoria de su antropónimo? Sin eufemismos: May nunca será "Marchioness" (marquesa), no logrará que Marcher consienta en "buscar la respuesta a la vida formando cierto tipo de alianza con una mujer no mejor que uno" (James, 1973: 48), y soportará, estoica, el nominalismo que la determina (*maybe*: quizá, tal vez, puede que sea; *may*: poder, ser lícito, permitido; ser contingente o posible que suceda algo; "ojalá", "Dios quiera"; flor –de la vida, de la juventud; pero flor... artificial, de invernadero, de pulcra y estéril atmósfera: "*with her white petals and green fonds she might have been a lily too- only an artificial lily, wonderfully imitated and constantly kept, without dust or stain, though not exempt from a slight droop and a complexity of faint creases, under some clear glass bell* [James, 1993: 54]–; virgen, doncella; May muere, acosada por el peor dolor, en –o en las proximidades de– mayo). En este "realismo", también la cronología es neblinosa y, a diferencia de Flaubert o incluso de Proust, tan comprometida con el curso de la Historia como una envidiable ameba enquistada. El año cuya "primavera era joven y nueva" (James, 1973: 55) es *cualquier* año; *no hay ninguna* Berma para suplantar a Sarah Bernhardt en las temporadas teatrales de "La bestia..."; *no hay* política que manche sus calles o sus diálogos; y *ningún* Dreyfus es juzgado por traición.

Los estereotipos "góticos", con la deixis plenificada de una representación simbólica, del portento en estado puro, no comparecen allí donde nos traslada la rumia de John, a la sala iluminada melancólicamente (con esa melancolía más efectiva que el peor –o el mejor– de los otoños) por una temprana primavera; sala muy preciada para Marcher, llena de *Heimlichkeit*, de dulzura de hogar, pues en ella "había (...) saboreado la íntima comunidad con cada partícula, donde cada objeto era tan familiar para él como los de su propia casa (...). Las generaciones

de sus nerviosos estados de ánimo habían estado empleadas aquí, y el lugar era la historia viva [*written history*] de su edad madura" (James, 1973: 42; 1993: 48). La aparición de May en esta primera escena del primer acto de la llegada de lo peor sólo puede asemejarse a la de una esfinge; ella sabe algo que John no, respecto a la impepinable bestia: su enfermedad la coloca "fuera de todo" (James, 1973: 56) y en posición, por tanto, de apreciar el todo. A esta accidental ventaja se suma la astucia sexual, esto es, la superioridad epistémica de las mujeres y la inherente habilidad para mantener oculto aquello que su hipertrofiada sensibilidad les permite aprehender. Marcher, empero, sabe que ella sabe algo que él no sabe y, acaso para salvar el honor de su género, se decide a saberlo, a emprender un *itinerarium mentis in May*. Teñidas por esta decisión, sus últimas entrevistas tendrán el aroma de una justa brutal (a pesar de las delicadezas oracionales) de una conciencia limitada contra una conciencia omnisciente.

Estas conciencias han pensado cosas espantosas en la espera que las mancomunó (Marcher, por caso, dirá: "me siento como si casi no hubiera hecho otra cosa. Me parece [*I appear to myself*] haber consumido mi vida pensando en nada sino cosas espantosas. Te he mencionado [*named*] muchas de ellas en diferentes ocasiones, pero hubo varias más que no pude mencionar [*name*]" –James, 1973: 57; 1993: 55–). Los ojos de ella, en particular, muestran un frío y una luz; y delatan despojos de vitalidad que pugnan por emerger y expandirse. En el aire vibra su nota, el advenimiento de una revelación, el empuje del secreto desvelado... (*Unheimlichkeiten* por doquier, la más notable que es, sin duda, "el verla a ella, semejante figura [*figure*] en semejante escenario [*picture*], hablar de 'horrores'" (James, 1973: 57; 1993: 56), con sus etéreas sonrisas, su extraña mirada, sus balbuceos, interrupciones y frases alusivas cargadas de doble, triple sentido (únicamente Chéjov –otro dramaturgo, en este caso realizado– iguala a James en el arte de dotar de significación a las esperas, de hacer decir al silencio, de ver semántica en los puntos suspensivos). Mientras urbanizaban la jungla miraron todo "bien de frente", y lo hicieron juntos, pero ¿se miraron el uno al otro?, ¿No sería esa visión el eje rector de las "grandes visiones" (*imagination*s), de los grandes temores que todavía permanecen acallados (*unspoken*)? Momento álgido de la dialéctica de la pitonisa y el bruto: éste reconoce sus limitaciones pero también confiesa haber descubierto la sabiduría de aquélla. "Tú sabes algo que yo no sé (...) tú sabes lo que va a suceder" (James, 1973: 44): es hora de intentar la reconciliación, de no dejar que nada (*unheimlich*) exista entre ambos. "En cuanto a lo peor: eso no lo hemos mirado de frente [*we haven't faced that*]. Yo lo podría mirar, creo, si supiera lo que piensas de ello. Me siento (...) como si hubiera perdido el poder de concebir semejantes cosas" (James, 1973: 58; 1993: 56). Marcher quiere, pues, saber; le teme a la ignorancia, no al conocimiento, y le gustaría emular al narrador-narrado de "El cuervo": toparse con la forma de su bestia, enfrentarla, sufrir, al fin, el rostro que May ha sustraído a su conocimiento. El condicional es la fuerza pero también el límite del sibilino influjo de May; ella reina sobre las posibilidades, no sobre lo fáctico; es la voz de la ley (*nomos*), pero su nombre (*nomen*) también está sujeto a la ley, al sino de ser un *flatus vocis*, y sólo

Marcher podría haber torcido esa fatalidad dándole sustancia al fugitivo soplo. Como los niños chismosos que somos, leamos, oigamos el modo como eso *no* ocurre, a partir del momento cuando ella quiere significar algo extraordinario y admite:

–Eso *podría* ser lo peor [*It would be*; cursivas de James]. (...) Quiero decir [*I mean*] lo [*the thing*] que nunca dije. (...)

–¿Más monstruoso que todas las monstruosidades que hemos mencionado [*named*]?

–Más monstruoso. ¿No es eso lo que expresas suficientemente al llamarlo lo peor? (...)

–Sin duda, si quieres significar [*if you mean*], como yo, algo que incluya todas las vergüenzas que sean concebibles.

–Las incluirá si *llegara* a suceder [*It would if it should happen*; cursivas de James] (...), [e]stamos hablando solamente de mi idea.

–(...) Siento que tus creencias son correctas. Por lo tanto, si al tener esta no me dejas ver más en ella [*you give me no more light on it*], me abandonas. (James, 1973: 59; 1993:57)

En este punto las palabras, huecas ante lo inexpresable, comienzan a dar paso al silencio, al encuentro de miradas; interrogantes las de él, plenas de sentido las de ella. No se necesitan ya los “ojos de un demonio soñando” (“*and his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming*” –Poe, 1952: 442–) a los que Poe homologó los ojos de su exloro; bastan los ojos de una mujer moribunda que aguarda en vano el motivo último, la respuesta salvadora (quizá no de su cuerpo, pero sí del todo de su vida), la chance de ser desdenosa hacia la muerte en la muerte, chance que nunca estuvo tan cerca y tan lejos, que se escurre a manos de quien podría hacer de ella algo más que una simple posibilidad. Es absurdo calcular la *cantidad* de espanto que algo así puede contener, y es igualmente inútil apelar a los emblemas para estabilizar una *Unheimlichkeit* cuya esencia es penetrar, invadir (“*pervade*”, según el léxico de Poe) a discreción, por doquier, en todas partes y a través de cualquier cosa, situación o acción, en un instante que arrasa nuestra existencia y respecto al cual a *ello* le es indiferente que estemos o no concientes.

La posibilidad de que todo (y de que, en particular, lo que pueda llegar) sea un error sería devastadora para May. Porque se trata de una realidad por venir, cualquiera sea, insiste: “-(...) La puerta no se ha cerrado. La puerta ha quedado abierta (...) -Entonces, ¿algo va a suceder? [*Then something’s to come*: algo va a llegar]. Ella esperó una vez más, siempre con sus fríos y bellos ojos en él. -Nunca es demasiado tarde. (James, 1973: 62; 1993: 58). Insatisfechas ambas conciencias por el nivel de indeterminación con el que ella, crípticamente, describió lo que sucedió a continuación (“-¿Qué es entonces lo que ha sucedido? (...) –Lo que había de suceder” –James, 1973: 63–), la segunda escena (en la sección 5 de “La bestia...”)

del primer acto a la que nos conduce un nuevo empleo de la moviola las muestra al abrigo de la misma sala, “ante la presencia de cosas que eran conscientemente, inútilmente, la mitad de sus vidas” (James, 1973: 66), donde se exponen al espanto de decir (May) y de entender (Marcher) la cosa desde antaño acallada.

El rodeo, nuevamente, cuando lo que ha llegado pervierte todo vocabulario; el pavor, una vez más, cuando, cara a cara con la ominosa sabiduría, ella habla “casi con la morbidez de un niño enfermo, y sin embargo ahora, al fin, con la perfecta seguridad de una sibila” (James, 1973: 67); y alterna en su cuerpo lo simple y vulgar con el peor de los arcanos, cuyos signos (extrañas y vagas sonrisas; titubeos; angustias sofocadas; ojos que se apartan sólo para recuperar fuerzas y reiniciar los acerados mandobles; palmaditas de la mano adivina sobre la anhelante, que ignora el racionamiento austero con el que la obra jamesiana, en una imitación perfecta de la vida, eterniza el contacto entre pieles en la proporción del milagro) (James, 1973: 68 ; 1993: 62), son las confidencias y sueños truncos que envuelven a John “en alguna fría y espesa niebla en la cual el pensamiento mismo se perdía”, o en donde éste, impotente y schellingiano, se perdía a sí mismo (“*some thick cold mist through which thought lost itself*”).

A eso, a la bestia en la jungla, Marcher se lo representa (*figures*) en la forma de la muerte de May y de la caída en el estado de no ser nada para nadie (soledad): algo, evidentemente, muy alejado de las imaginaciones de su juventud. Pero la voz del destino no habla así desde la boca de May: eso, lo peor, que según Marcher todavía está por llegar, ya ha llegado. Es May, no el guardián de los hitos para el que ya “todos los lados son iguales”, quien ha cruzado la mística frontera, quien ha indagado entre las posibilidades para volver con una realidad: la realidad de que eso no está allí, que ha pasado, que es pasado.

La imposibilidad, en “El cuervo” comunicada a través de la zoología y la temporalidad de las presencias, es aquí vacío y ausencia presentidos, que no deberían ser y sin embargo son, apenas esbozados por un pensamiento que, contaminado por su objeto, termina por volverse refractario. Marcher, en efecto, padece los acontecimientos “con una sensación [sense] tal de que todo estaba más allá de su comprensión, y de que *ella* también lo estaba” (James, 1973: 68; 1993: 62; cursivas en el original). En este caso es posible abstenerse responsable y justificadamente del análisis, pues el análisis de la irrupción lo efectúan las propias conciencias. *Eso*, la cosa (*the thing*) durante tantos años esperada (*watched for*), *realmente* (*really*) ha llegado. “-¿Quieres decir [*you mean*] que ha llegado como un hecho [*occurrence*] positivo, definido, con un nombre y una fecha? -Positivo, definido, no sé nada en cuanto al nombre, ipero, oh, con una fecha! (James, 1973: 67; 1993: 61)”. La bestia, nominalmente indeterminada, indecible, reacia a caer en la indignidad de “*Nevermore*”, es, con todo, sumamente activa aun como ausencia. Se ha abierto la entropía, pero Marcher sigue confiando en sus viejos modos de pensar, poco receptivos al imperativo de congelarse y a la potenciación

del horror por su desplazamiento en lo cotidiano. Hacemos caso omiso de las asociaciones místico-metafísicas de “*He found himself again too helplessly at sea*” (en traducción, tradición, traición racionalista, “se encontró de nuevo demasiado irremediablemente perdido” –James, 1973: 67; 1993: 61–), y de lo problemático que podría resultar el elemento acuoso –expansivo y melindroso ante la legalidad política, científica y zodiacal– para quien, como John, gusta del trazado de límites y de vigilar o aguardar al misterio desde su tierra. Misterio en el que, por cierto, no puede creer si no lo ha tocado o no ha sido tocado por él, ya que pregunta:

–Pero, ¿llegó en la oscuridad... llegó y no me tocó [*come and passed me by: pasar cerca, pasar de largo*]?

–Oh no, te ha tocado [*it hasn't passed you by!*]

–Pero si yo no me enteré de ello y no me he sentido tocado [*I haven't been aware of it and it hasn't touched me-?*]

–Ah, el no haberte enterado (...) es lo extraño *en* lo extraño. Es lo inexplicable [*wonder*] de lo inexplicable. (...) Ello [*It*] te ha tocado. Ha cumplido su misión. Te ha hecho todo de sí mismo (...). Tan por entero sin tu conocimiento [*so utterly without your knowing it*]. Es suficiente que yo lo sepa. (...) Lo que te dije hace mucho tiempo es verdad. Tú ahora nunca lo sabrás, y pienso que debes estar contento. Te ha sucedido [*You've had it*]...

–¿Pero sucedido qué? [*But had what?*]

–Aquello que iba a marcarte. La prueba de tu ley. Ella ha obrado. Estoy muy contenta de poder haber visto lo que eso *no* es [*to have been able to see what it's not*]. (James, 1973: 67-68; 1993: 61,-62; cursivas en el original).

“Eso”, el “allí”, el brumoso otro lado que, indefinible, define un “aquí” donde “eso” no está, un “antes” pleno de futuro y expectativa, de esperanza presente (May, sutil, fusiona los tiempos en una emoción basal, y rompe las absurdas compartimentaciones utilitaristas): sistemas deícticos y coordenadas espacio-temporales que orbitan en torno a un vacío, a la X indeterminada, a la bestia merodeadora que hace las veces de eje en el proceso negativo de significación que es “La bestia...” . El predeterminado narrador-narrado de “El cuervo” dirige su indagación, aumenta con cada pregunta la dosificación del terror, conoce la respuesta inevitable, la provoca y la disfruta. Marcher, en cambio, está atrapado en su devaneo, sólo sabe que la luz le ha fallado; a diferencia de los estudiados por Heráclito, estos signos, tallados en superficies reflectantes, se ocultan tanto como su dadora; y si nuestro caballero puede jactarse de algo es de poseer la efectividad de quien corta la niebla con un puñal.

Edificado sobre el *no* y, por ello, más sensible a los efectos radicales de una presencia afirmativa, el relato es un campo de fuerzas, de pasiones y de investigaciones que requiere una nueva *episteme*: la de la inexistencia, la que advierte la atracción irresistible que emana de la vacuidad. Desde luego, no es el tipo de saber al que

Marcher sigue adherido cuando pregunta: “-¿(...) cómo puede ocurrir que eso [*the thing*] que en absoluto he sentido haya sido lo que estaba predestinado a sentir?” (James, 1993: 63; la traducción es nuestra). A lo que May Bartram contesta con la crítica que hemos lanzado a Poe, a su narrador y al empirismo que los agita: “-Tomas tu “sensación” [comillas del original] como algo previamente convenido. Ibas a sufrir tu destino. Eso no era necesariamente sentirlo” (James, 1973: 70).

La sibila resultará ser, sin embargo, una fallida Beatriz para un Dante acidioso que, desprovisto de la virtud lumínica, arrastra su ignorancia hacia el segundo acto, al segundo momento (el de la revelación) del ataque bestial (sección 6), antes del cual dejamos a nuestro personaje para interiorizarnos en sus penas. Ambos escenarios se hallan estacional, climatológica, anímica y cognitivamente contrapuestos: la primavera es disuelta en el otoño, la claridad y la fría paz mutan en un día horrible y gris, la expectativa se perdió a manos de la resignación y las conjeturas e ilusiones dan paso a la sabiduría. Nos hemos trasladado, en resumen, desde la sala de recibo de May hasta el camposanto londinense donde ella, ahora bajo el césped, sigue recibiendo a John a pesar de haberse vuelto progresivamente más enigmática e ilegible; con su cuerpo en plena putrefacción, apenas puede leerse su nombre, es decir, la realidad, pero no de la rosa, sino de la prerrogativa de la tumba.

La materialidad del significante labrado tiene a bien, por fin, vehicular el sentido larvado, abrir las tinieblas de la muerte. Lo que parecía sepultado con May irrumpe de manera tan fortuita como simple, mediada por la lectura de desafiantes signos de dolor en el rostro de un desconocido quien parecía disfrutar, como Marcher, del mal tiempo y del lugar, pero que, por sobre todas las cosas, y a diferencia de él, había tenido estragos y, en su asalto, los mostraba. La simplicidad del estímulo contrasta con el efecto devastador en la conciencia de Marcher, no obstante lo cual los practicones de la secta levinasiana del Otro no deberían obnubilarse y adoptar a James como su autor de cabecera (no es necesario esperar la excepcional aparición de un cuervo si enfrente hay “otro rostro humano”, un ominoso y seguramente *repulsive* “fellow mortal”, o más bien su *figure* –James, 1973: 78; 1993: 68–). El rostro del extraño afligido es un indicio azarosamente generador de lucidez, por lo que el *alter* se reduce a una excusa para poner el *solus ipse* en la espera del tiro de gracia, y la mortificación que sólo el hombre interior puede aplicarse (“[f]ue la más pura de las casualidades (...) aunque iba a poder vivir para creer que si la luz no le hubiera llegado [come] de este modo le hubiera llegado también, aunque de un modo distinto (...); el habría arribado por sí mismo a la luz” –James, 1973: 77; 1993: 68–). *Das Unheimliche* fragmenta toda comunidad de fuerza o de secreto, desbroza las mentiras y deja el terreno libre a la parálisis del misterio revelado. Ciertamente, el registro del final se da en un contexto desértico (la selva ha sido batida, eso ha pasado y, en *apariciencia*, no hay nada que esperar), único propicio al infierno interno, *Lebensraum* de una bestia a la que es imposible desafiar al grito de “*take thy form from off my door!*”

(Poe, 1952: 442), tal como lo hicimos con el cuervo, pues no obedece órdenes, no dialoga, no está en ningún lugar físico (sus dominios son anímicos), no tiene forma, y es irrecuperable (pasado) o incontenible (futuro), según el punto de vista elegido para aprehender la *misma* Desintegración. Conciencia, conciencia de conciencia; ver, verse viéndose; la imposibilidad, el ya-no-más, torpe pero inequívoca y externamente dialogados de “El cuervo”, son suplantados por un repliegue del sujeto sobre sí, por la *Unheimlichkeit*, ahora en la variante del doble y del reflejo, tras la cual aquél advierte que carga con la propia imposibilidad o, en otras palabras, conoce la imposibilidad que él es; y se advierte expulsado a las márgenes de la retaceada historia de la historia que no ocurrió. Gracias al vacío enviado por la introspección, John Marcher ve “fuera de su propio ser, (...) no [aprende] dentro de sí mismo, la manera como una mujer es llorada cuando se la ama por sí misma” (James, 1973: 80, cursivas en el original).

Con el arribo de la luz final todo adquiere sentido y se vuelve legible (“*the open page was the tomb of his friend; and there were the facts of the past, the truth of his life*” –James, 1993: 68–). El significado de May se aclara en un cenit omnipresente que es también nadir, durante el transcurso del cual y a través de ella y de lo que ahora interpreta como la oportunidad ofrecida ve a la bestia en la plenitud de su horror, actuando en el coto de caza que fueron las dos escenas en la sala de recibo “el nombre grabado en la placa lo hirió como en el encuentro con aquel hombre que lo había herido; y lo que le expresó, en pleno rostro, fue que era *ella* lo que él había dejado de ver” (James, 1973: 80, cursivas en el original). En James, cuando las tinieblas muestran su frágil corazón lo hacen, incluso o sobre todo, mediante el estro (en el doble sentido de inspiración y de deseo de apareamiento en las hembras inducido por las modificaciones del equilibrio hormonal y de la (*un*)heimliche mucosa del área genital) de la encantadora May, así (primera escena):

–Entonces, ¿algo va a suceder? [*Then something’s going to come?*: algo, lo peor o lo mejor, va a llegar].

Ella esperó una vez más, siempre con sus fríos y bellos ojos en él.

–Nunca es demasiado tarde.

Con sus leves pasos [propios de una agonizante. He aquí una muestra de morbosidad: la lente del narrador recalca que ella está enferma y que, con todo, es ella la que se mueve, la que (se) marcha. “*He found her always seated by her fire in the deep old-fashioned chair she was less and less able to leave*” (James, 1993: 52); levantarse del sillón, hay que decirlo, era “un movimiento a que pocas veces se aventuraba en esos días” (James, 1973: 60). *With her gliding step*. *Step* = paso, manera de andar. May no vuela ni camina, se *desliza*, se escurre como una bruma veloz que, imperceptible (no se la oye ni se la ve andando) envuelve todo –en especial las fronteras–, haciéndolo... imperceptible] ella había disminuido la distancia que los separaba, y se quedó frente a él, junto a él, un momento, *como si* [cursivas

nuestras] todavía llevara el peso de lo que no había llegado a decir [as if still charged with the unspoken]. Sus movimientos pudieron ser para dar mayor énfasis a lo que al mismo tiempo dudaba y decidía decir [eso que debe ser dicho clama por un modo expresivo deslizante, tan envolvente como la prosa de James y como una de sus especies: la niebla]. Él estaba de pie junto a la campana de la chimenea, apagada y con pocos adornos, de la que un pequeño y perfecto reloj francés antiguo y dos miniaturas rosadas de Dresden constituían toda la decoración; y la mano de ella se aferró al anaquel mientras él esperaba, se aferró *un poco* [cursivas nuestras] en busca de apoyo tanto como de ánimo. Ella sólo lo mantuvo a la espera, sin embargo; es decir, él solamente esperó. De pronto, llegó a ser para él, por el movimiento y la actitud de ella, hermoso y vívido el hecho de que ella tuviera algo más para darle; *el demacrado rostro* [her wasted face; cursivas nuestras] de su amiga brillaba delicadamente con ese algo que resplandecía, casi como con el blanco esplendor de la plata, en su expresión. Ella estaba en lo cierto, incontestablemente, porque lo que él veía en su rostro era la verdad, y era singular [strangely], inconsecuentemente, que *la conversación que la trataba de horrorosa estaba todavía en el aire, ella parecía presentarla* [she appeared to present it] como extraordinariamente apacible [soft] [cursivas nuestras]. Contraste que Marcher, desatento a *das Unheimliche*, no puede apreciar: *nosotros*, lectores de Schelling, sabemos que no hay en ello inconsecuencia alguna]. Esto, al llenarlo de confusión, hizo que sólo la mirara asombrado, con la mayor gratitud por la revelación, de manera que continuaron por algunos *minutos* [cursivas nuestras] en silencio, el rostro de ella resplandeciente sobre él, el contacto de ella urgiéndolo de un modo imponderable, y él con la mirada colmada de afecto pero también de expectación. El final, sin embargo, fue que lo que él había esperado no le llegó a suceder [failed to come to him]. Otra cosa sucedió en su lugar, lo que *pareció* [seemed] consistir al principio solamente en que ella cerrara los ojos. En ese mismo instante fue dominada por un lento y agudo estremecimiento, y aunque él la seguía mirando (la miraba de hecho con más fijeza) se volvió y regresó a su sillón [regained: recupera, reconquista, alcanza la vieja posición tan fugaz e imperceptiblemente como emprendió la salida, en un desplazamiento con unos matices que “regresar” no contempla]. Era el fin de lo que ella había estado intentando [también el corazón de las tinieblas puede romperse], pero él quedó pensando sólo en eso.

–Y bien, ¿no me lo dices...? (...)

–Temo estar demasiado enferma.

–¿Demasiado enferma para decírmelo?

Lo sobrecogió agudamente, y casi pudo llegar hasta sus labios, el miedo de que ella muriera sin mostrarle la luz. Se refrenó a tiempo de expresar así la pregunta, pero ella la contestó *como si* [cursivas nuestras] hubiera escuchado sus palabras:

–¿No lo sabes... ahora?

–“¿Ahora?”

Ella había hablado *como si* [cursivas nuestras] se hubiera producido un cambio en ese momento (...).

–Yo no sé nada (...).

–¡Oh!- dijo May Bartram.

–¿Sientes dolores?-le preguntó él (...).

–No- dijo May Bartram

(James, 1973: 62-63; 1993: 58-59).

O así (segunda escena):

–No trates de *saber* [cursivas de James] [cuando no lo necesitas: *when you needn't* (la traducción “mientras no lo necesites” no casa con el razonamiento en el que se inserta la frase)]. No lo necesitas, [pues: *for*; la traducción lo omite] nosotros no debemos [*shouldn't*].

–¿No debemos?

¡Si sólo pudiera llegar a saber lo que ella quería decir! [*know what she mean*]. (...)

Las palabras de ella, si significaban algo [*if they meant something*], lo afectaban bajo esa luz (la luz también de *su rostro demacrado* [*her wasted face*; cursivas nuestras. El correr de las páginas no hace mella en las detallistas, morbosas obsesiones jamesianas] *como si* [cursivas nuestras] significaran *todo* [cursivas de James], y la sensación de lo que había significado para ella llegar al conocimiento lo alcanzó como un torrente que se desbordaba en una pregunta:

–¿Es por eso [*Is it of that*; cursivas nuestras] que te estás muriendo?

Ella sólo lo miró, solemnemente al principio, como para [as] ver, así, hasta dónde había llegado él [*where he was*], y pudo haber visto o temido algo que la llenó de compasión [ella presente el *algo* que asolará a Marcher]:

–Yo todavía seguiría viviendo para ti... si pudiera [*would live*; *could*: posibilidades. *Live for you*: no sabemos dónde está Marcher, pero es seguro que está lejos de entender la ambigüedad idiomática con la que May expone unívoca y certeramente la ambigüedad de la función de su amigo para su casi extinta vida. John puede ser tanto la causa final (“para”) como la causa eficiente cuando equiparamos (y nada impide hacerlo) *for* a *because of*. Nuevo límite a la domesticación del texto a manos de la recepción; nuevo ejemplo de la sabiduría de la pasividad. El relato escatima (iotro vocablo dúplice!: “escatimar”= escasear lo que se va a dar; adular maliciosamente el sentido de las palabras y de los escritos) los elementos gramaticales y contextuales; excepto por cuestiones profesionales (por ejemplo, la traducción) no podemos decidir cuál es el sentido privilegiado. En razón de esa parquedad en el dar debemos limitarnos a creer que

ambos son igualmente válidos. En este punto, cualquier postulada *intentio lectoris* habrá de sufrir la inseguridad y la ignorancia de Marcher. Como si fuésemos May, le diremos: “No trates de saber, no porque no lo necesites (lamentablemente, en ti ese defecto es crónico), sino porque no puedes; y saber esto es saber todo sabiendo nada”].

Cerró los ojos un momento, como si [cursivas nuestras], recogida dentro de sí misma, lo estuviera intentando por última vez.

–¡Pero no puedo!- dijo al abrirlos nuevamente para despedirse de él.

[En el blanco entre los parlamentos finales de May no está la respuesta de Marcher, que nunca llegó: está su silencio, y la condena a muerte]

El dramatismo de estas escenas se sustenta, como vemos, en las propiedades formativas del silencio. No meramente con sintaxis, aun con semántica nula James configura una tragedia: es el vacío del silencio y su desorientadora ambigüedad como (in)acción. Para un tratamiento más extenso remitimos a (Bradbury, 1979), quien afirma: “El silencio proporciona un *medium* a la expresión significativa, y puede ser visto como imprescindible para la comunicación (...). Es también una ofrenda y un homenaje a lo que reside más allá de los límites de la forma, y mantiene el decoro respecto a lo inexpresable” (Bradbury, 1979: 13; traducción propia) (James, 1973: 70-71; 1993: 63-64).

La bestia fue esto, y es ahora esto: saber, cuando ya es demasiado tarde, que lo que siempre le estuvo destinado fue el vacío, el espanto primordial que modeló cada una de sus horas. Hecha literal la bestia, Marcher –a causa de la ley que los entrelaza– queda definido: él es el hombre a quien nada (*no-thing*) le iba a suceder, a quien el único acontecimiento que lo colmaba de dignidad era la de la nada, el destino de no tener destino, de ser el ciego que culmina sus días viendo su ceguera y viéndose viendo su ceguera, al modo de un sosias tan sabio como impuntual a la hora de advertir la irrupción de lo peor en el seno de lo habitual, el ensamble de lo hogareño y confiable con la partícula que los pervierte. Al abrir los ojos, Marcher puede leer y el texto que lo destroza es el nombre “May Bartram” grabado en la lápida. Ella fue el sentido que pasó por alto, ella, que ella vislumbró como tal y que intentó burlar ofreciendo la liberación del amor “que lo había visto todo mientras él no veía nada, [ella, quien] lo ayudaba en ese momento a ver la verdad. Era la verdad, vívida y monstruosa, que todo ese tiempo había esperado, y la espera misma había sido su destino” (James, 1973: 80).

La liberación hubiera sido amarla a ella; entonces, entonces él hubiera vivido. Ella había vivido (¿quién podría decir ahora con cuánta pasión? [¿sería capaz Poe de iniciar sus mediciones cuando la “materia” es lo imposible?]) porque lo había amado a él por sí mismo, mientras que él nunca había pensado en ella (¡ah, con cuánto horror lo veía!) sino en la frialdad de su egoísmo y la utilidad de su uso (James, 1973: 80; cursivas en el original).

Las palabras de May retornan, finalmente, por última vez, plenas de literalidad. Lo que debía permanecer en lo oculto sale a la luz: los “como si”, los “casi”, los “parece”, los “un poco”, las metáforas y el modo subjuntivo sólo estaban en la perspectiva de Marcher; para su amiga, el incidente fue plenamente literal e *indicativo*, indicador. Todo pierde su sentido figurado y deviene ser, lo literario se vuelve literal, las apariencias se hacen trizas en la Realidad, el símbolo se encarna en lo simbolizado y se erige en sol para iluminar el acto postrero. Porque gracias a esto, es decir, al *saber*, es decir, al *horror de despertar*, Marcher, elevado al rango de conciencia omnisciente, ve en su imagen, en la representación que es, la *crueledad* (o sea, la *verdad*) del destino que ineluctablemente halla su cumplimiento: “Vio la Jungla de su vida y vio la agazapada Bestia; entonces, mientras miraba, la advirtió cuando, como una perturbación del aire, se erguía, enorme y espantosa, en el salto que lo iba a destruir [*the leap that was to settle him*: se habla, pues, de reestructuración y acomodación de apariencias. “*Settle*” es un vocablo cuya traducción plurívoca remite a: colocar, acomodar, arreglar, poner orden; resolver, determinar, fijar; poner fin, conciliar; liquidar, saldar, cancelar deudas; apaciguarse, calmarse, sosegarse]. Sus ojos se oscurecieron: [la alucinación] estaba encima de él” (James, 1973: 80; 1993: 71).

“El cuervo” y su imaginaria se resquebrajan tan rápido como la superflua crítica borgeana frente a los comunes May Bartram y John Marcher; a través de cuyas personas y de su perecer, lo no existente se revela para –medio impotente entre dos clausuras, tentativa acallada en un paréntesis destructor– disgregarse y arrojar su plenitud siempre por venir al letargo de la Nada materna. En efecto, el ataque de la bestia implica el fin del relato. No hay rememoración razonada y proferida por parte de la conciencia que ha sufrido la experiencia de lo *Unheimliche* debido a que todo, gracias a esa experiencia, muere; es la mengua y el “demasiado tarde” de la literatura, del amor, del arrepentimiento, de la continuidad de la vida y de los emblemas. Su salto, porque se da en medio y a través de lo familiar, cotidiano y hogareño, es lo peor; carece de un “esto” que posea, a su vez, continuidad; no dispone de asignación conveniente, arrasa con todo, no hay marca, huella, código o palabra que lo soporte. He aquí la testificación última de la literatura, el único resultado valedero para la circularidad: el relato fenece con John Marcher y su sabiduría recientemente conquistada (la omnisciencia, la autoconciencia, la habilidad para decir qué es lo peor), además acepta su limitación en las puertas de lo innumerable. Vida, desde luego, pero como toda vida ha dejado germinar en sí a su contrario; literatura, pues, se embarranca en su imposibilidad, la frecuente y se relame en ella.

Es, en suma, la visitación de lo Fatal, el efecto que anula todo efecto, el clímax de un anticlímax (el clímax diferido, tardíamente reconocido, preso para siempre de la impuntualidad de lo pasado), el furor de una cópula que, consagrada a Tánatos antes que a Eros, se agota en orgasmos rebosantes de esterilidad. De *ello* apenas podemos decir que llega, que está llegando. Su manifestación es la frontera de lo

representable, de lo que puede ser señalado o querido. Presente continuo cuya vastedad es la del Todo (de allí que, propiamente, no haya “temáticas” que sean “literarias” *a priori*, por predestinación o por excelencia), no es difícil presentir que su inexorable triunfo logrará reinstaurar el reinado interrumpido de lo vacuo.

Como si volviera con una provisión de noticias luego de contemplar extáticamente durante horas la pátina de verdad que Bacon colocó sobre el *Inocencio X* de Velázquez, el narrador jamesiano, historiador y profeta, nos trae el estertor de todo el universo bajo la figura de la desintegración de la mónada (del personaje, y por ende de la obra-mónada: ésta es el despliegue del carácter de aquél). Instalado en el límite de lo que se agita *subspecie temporis* y del inminente arribo de una quietud helada, la suya es la crónica de la extinción y los primeros anuncios de aquello que se encuentra a sus anchas exclusivamente *subspecie aeternitatis*, cuando sólo restará dejar librado a su suerte a lo que desaparece sin redención.

Insensibles a la ficción del *Heimweg*, abandonamos la senda del invidente, borgeano y marcheriano pánico ante la complejidad de la vida, y nos ausentamos de la celebración juvenil del eterno retorno de las patrañas (ahora con el ropaje de la estólida exaltación del signifiante) para dejar que, despojados del gusto por lo extraordinario, nos consuma la luz morosa de un torrente vital que se niega y se anula a sí mismo, que quiere coronar con *muerte* cada una de sus *obras*. La *vida suicida* que se ahoga en la calma del Absoluto: la *literatura* de Henry James. Y una misma, única clase de amor, desde las ruinas de los símbolos de este mundo: *Liebe ist Heimweh*, dolor (*Weh*) por la lejanía (*Un*) de lo cercano (*Heim*).

3. TERCER TERCIO. EPÍLOGO EN EL CIELO: PEOR (MEJOR)

¿Derrotistas? Nada de eso. Si lo fuéramos, ¿Cómo podríamos concluir citando estas graciosas y esperanzadoras palabras de El Bardo, cuya verdad fundamental cimentó, de acuerdo con el adagio de Cioran el presente *paper*?: “Aún puedo estar peor: lo peor no ha llegado mientras podamos decir: ‘lo peor es esto’”(Shakespeare, 1995: 996; la traducción propia) (“¿La Verdad? Se halla en Shakespeare –un filósofo no podría apropiársela sin estallar con su sistema” –Cioran, 1993: 138–).

No obstante, el sosiego dura poco por razones basadas en James, quien, inmutable ante nuestras súplicas, garrapatea:

Ya llegará, ya llegará: siempre llega. Dejemos que surja de un estado de saturación –que la vida misma me lo entregue. Es una agradecida angustia, algo que había esperado con un largo y pronunciado dolor. ¿Pero por qué escribo sobre lo que es improferible y abismal?, ¿Por qué cae la pluma de mi mano al abordar la infinita tragedia y la piedad del pasado todo? Pobre

pluma desamparada: al enfrentarse con lo inefable, con el frío rostro de Medusa de la vida, de todo lo *vivido* en todos los aspectos, sí, cae. ¡Basta, basta!” (James, 1989: 204, 279; modificado),

para luego arrojar, hastiado, unos útiles de escritura que ya no pueden extraer secretos de la nada blanca de la página de lo Real. Es entonces cuando un suabo flemático, reacio a mostrar, a diferencia de cierto amigo de botánicas e ilusas rondas, su formación a la vista del público, justifica la progresión última de la *Summa* que es su vida mejor y provoca el éxtasis de la única mujer que supo entusiasmarlo (“el Viejo” fue su apodo mucho antes del schopenhaueriano “Calibán intelectual”) (la que lo aísla de la hedionda vida real, con su sordidez burocrática y el potaje no menos hediondo de la matrona –icriatura ésta de un candor adánico, a juzgar por la calidad de lo versos que conquistaron su corazón!–), hasta traspasar las fronteras del amor y de los sexos para ser, a fuerza de travestismo epistémico, *ella*, porque, tras empuñar una pluma más tosca y pesada que la del *inglés* con plena conciencia de la inexistencia de límites o de abismos (*Abgründe*) que escapen a su auscultación en tanto los examine durante los míseros ratos de ocio de un puesto insoportable en el rectorado de un *Gymnasium* olvidado por Dios al que ya se cree perdidamente encastrado; escribe, apenas notorio entre el mobiliario que, disperso a su alrededor y sin chances de trasiego, se lamenta como él por el himeneo irrevocable del lugar con la cosa:

La apariencia no es la nada, sino reflexión, relación a lo Absoluto; o sea es apariencia por cuanto lo Absoluto aparece en ella. Esta exposición positiva retiene, por ende, todavía lo finito a salvo del peligro de su desaparecer, y lo considera como una expresión y una imagen [*Ausdruck und Abbild*] de lo Absoluto. Pero la transparencia [*Durchsichtigkeit*] de lo finito, que deja vislumbrar a través de sí sólo lo Absoluto, termina en una desaparición total; en efecto, no hay nada en lo finito que pueda conservarle una diferencia frente a lo Absoluto; lo finito es un medio [*Medium*], que queda absorbido por lo que aparece a través de él.

“La exposición [*Auslegung*] de lo Absoluto” (Hegel, 1993 b: 192; 1969b: 190) ...y estalla.

Auslegen: interpretar; hacer manifiesto.

Auslegung: traducción, interpretación; acto de poner a la vista algo, sacándolo de lo oculto_φ

REFERENCIAS

Adorno, Theodor Wiesengrund (2003). "La posición del narrador en la novela contemporánea". En: *Notas sobre literatura*, Madrid: Akal, pp.42-48.

Albérès, René-Marill (1962). *Histoire du Roman Moderne*, Paris: Albin Michel.

Albizu, Edgardo (2000). *Verdades del arte*, Buenos Aires: UNSAM.

Auerbach, Erich (2006). *Mimesis*, México: F.C.E.

Auerbach, Jonathan (1989). *The Romance of Failure. First-Person Fictions of Poe, Hawthorne and James*, Oxford: Oxford University Press.

Bal, Mieke (1998). *Teoría de la narrativa*, Madrid: Cátedra.

Baudelaire, Charles (1988). *Edgar Allan Poe*, Madrid: Visor-La balsa de la Medusa.

Blanchot, Maurice (1969). *El libro que vendrá*, Caracas: Monte Avila.

Blanchot, Maurice (1988). *L'Espace Littéraire*, Paris: Gallimard.

Borges, Jorge Luis (1950). "Prólogo". En: James, Henry (1950). *La humillación de los Northmore*, Buenos Aires: Emecé.

Borges, Jorge Luis y Zamborain, Esther (1998). *Introducción a la literatura norteamericana*, Madrid: Alianza.

Bosanquet, Bernard (1911). *Logic or The Morphology of Knowledge*, Vol.1, Oxford: Clarendon.

Bosanquet, Bernard (1961). *A History of Aesthetic*, New York: Meridian.

Bradbury, Nicola (1979). *Henry James: The Later Novels*, Oxford: Clarendon.

Bradley, Francis (1935). *Ethical Studies*, Oxford: Clarendon.

Cioran, Emil (1990). *Del inconveniente de haber nacido*, Buenos Aires: Taurus.

Cioran, Emil (1993). *Silogismos de la amargura*, Barcelona: Tusquets.

Cioran, Emil (2005). *Desgarradura*, Buenos Aires: Tusquets.

Cozarinsky, Edgardo (1964). *El laberinto de la apariencia. Estudios sobre Henry James*, Buenos Aires: Losada.

Dante (1956). *Obras Completas*, Madrid: B.A.C.

Derrida, Jacques (1989). "Fuerza y significación". En: *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, pp. 9-46.

Derrida, Jacques (2001). *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*, México: Siglo XXI.

Ducrot, Oswald, Todorov & Tzvetan (1972). *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris: Seuil.

Duque, Felix (1998). *Historia de la filosofía moderna. La era de la crítica*, Madrid: Akal.

Edel, Leon (1979). *Henry James*, New York: Avon.

Eliot, Thomas Stearns (1941). *Selected Essays*, London: Faber and Faber.

Eliot, Thomas Stearns (1967). *Criticar al crítico y otros escritos*, Madrid: Alianza.

Eliot, Thomas Stearns (1999). *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona: Tusquets.

Elliot, Emory (ed) (1991). *Historia de la literatura norteamericana*, Madrid: Cátedra.

Flaubert, Gustave (1965). "Un Coeur simple". En: *Trois Contes*, Paris: Garnier-Flammarion.

Fisher, Benjamin Franklin (2008). *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*, Cambridge: Cambridge University Press.

Forster, Edward (1979). *Aspects of the Novel*, Middlesex: Penguin.

Frank, Frederick & Magistrale, Anthony (1997). *The Poe Encyclopedia*, Westport-London: Greenwood Press.

Freud, Sigmund (1991). "Lo ominoso". En: *Obras completas*, tomo 17, Buenos Aires: Amorrortu.

Grimm, Jacob & Grimm, Wolhelm (1877). *Deutscher Wörterbuch, vierten Bandes, zweite Abtheilung*, Leipzig: Hirzel.

Günderrode, Karoline von (1995). "Poesía". En: Bermúdez-Cañete, Federico; Trancón y Widemann, Esther (eds.). *Antología de románticas alemanas*, Madrid: Cátedra.

Hayes, Kevin (ed.) (2002). *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge: Cambridge University Press.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1955). *Ästhetik*, Berlin: Auflau.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1969a). *Wissenschaft der Logik I*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1969b). *Wissenschaft der Logik II*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1989). *Lecciones sobre la estética*, Madrid: Akal.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1993a). *Ciencia de la lógica I*, Buenos Aires: Solar.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1993b). *Ciencia de la lógica II*, Buenos Aires: Solar.

Heidegger, Martin (1967). *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer.

Heidegger, Martin (1999). *El ser y el tiempo*, México: F.C.E.

Heidegger, Martin (2006). *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*, Madrid: Alianza.

Izzo, Carlo (1971). *La literatura norteamericana*, Buenos Aires: Losada.

James, Henry (1934). *The Art of the Novel. Critical Prefaces*, New York: Charles Scribner's Sons.

James, Henry (1966). *The Golden Bowl*, Middlesex: Penguin.

James, Henry (1973). *La bestia en la jungla*, Caracas: Monte Ávila.

James, Henry (1984). *Literary Criticism: Volume II*, New York: The Library of America.

James, Henry (1986). "The Art of Fiction". En: Veeder, William; Griffin, Susan (eds). *The Art of Criticism. Henry James on the Theory and Practice of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press.

- James, Henry (1989). *Cuadernos de notas (1878-1911)*, Barcelona: Península.
- James, Henry (1993). *The Beast in the Jungle and Other Stories*, New York: Dover.
- James, Henry (1996a). *Complete Stories, 1898-1910*, New York: The Library of America.
- James, Henry (1996b). *Los papeles de Aspern*, Buenos Aires: Losada.
- James, Henry (1998). *La copa dorada*, Barcelona: Alba.
- James, Henry (2003). *Prefacios a la Edición de Nueva York*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Kant, Immanuel (1956). *Kritik der Reinen Vernunft*, Hamburg: Meiner.
- Kventsel, Anna (2007). *Decadence in the Late Novels of Henry James*, Hampshire-New York: Palgrave-McMillan.
- Leyte, Arturo (1998). *Las épocas de Schelling*, Madrid: Akal.
- Lodge, David (2004). *La conciencia y la novela*, Barcelona: Península.
- Lovecraft, Howard Philips (1992). *El horror en la literatura*, Madrid: Alianza.
- Marchese, Angelo (1978). *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano: Mondadori.
- Meissner, Collin (1999). *Henry James and the Language of Experience*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Milton, John (1996). *Paradise Lost*, London: Penguin.
- Nussbaum, Martha (1992). *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, New York: Oxford University Press.
- Platón (2000). "Filebo". En: *Diálogos*, vol.6, Madrid: Gredos.
- Poe, Edgar Allan (1952). *Tales, Poems, Essays*, London: Collins.
- Poe, Edgar Allan (1973). *Ensayos y críticas*, Madrid: Alianza.
- Poe, Edgar Allan (1984). *Essays and Reviews*, New York: The Library of America.
- Pound, Ezra (1918). "A Brief Note". En: Edel, Leon (ed) (1963). *Henry James. A Collection of Critical Essays*, New Jersey: Prentice hall.

Pound, Ezra (2003). *Personae. Los poemas breves. / Personae. The shorter Poems*, Madrid: Hiperión.

Proust, Marcel (1971). *Jean Santeuil*, Vol.2, Madrid: Alianza.

Proust, Marcel (1998). *En busca del tiempo perdido*, Vol.3, Madrid: Alianza.

Rodríguez, Juan (2002). *Idea estética y negatividad sensible. La fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*, Barcelona: Suplementos Er.

Rousset, Jean (1967). *Forme et Signification*, Paris: Corti.

Royce, Josiah (1959). *The World and the Individual*, vol.1, New York: Dover.

Sanders, Daniel (1876). *Wörterbuch der Deutschen Sprache*, erster Band, Leipzig: Wigand.

Schelling, Friedrich (1857). *Sämmtliche Werke*, zweite Abtheilung, zweiter Band, Augsburg-Stuttgart: Cotta.

Schelling, Friedrich (1859). *Sämmtliche Werke*, erste Abtheilung, vierter Band, Augsburg-Stuttgart: Cotta.

Schelling, Friedrich (1861). *Sämmtliche Werke*, erste Abtheilung, achter Band, Augsburg-Stuttgart: Cotta.

Schelling, Friedrich (1989). *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*, Barcelona: Anthropos.

Schelling, Friedrich (1996). *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Madrid: Alianza.

Schelling, Friedrich (1999). *Filosofía del arte*, Madrid: Tecnos.

Schelling, Friedrich (2002). *Las edades del mundo*, Madrid: Akal.

Shakespeare, William (1995). "King Lear". En: *The Complete Works*, London: Leopard.

Smit, David (1988). *The Language of a Master. Theories of Style and the Late Writing of Henry James*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.

Szondi, Peter (1992). *Poética y filosofía de la historia I*, Madrid: Visor- La balsa de la Medusa.

Szondi, Peter (2005). *Poética y filosofía de la historia II*, Madrid: Visor-La balsa de la Medusa.

Todorov, Tzvetan (ed) (1999). *Teoría literaria de los formalistas rusos*, México: Siglo XXI.

Vines, Lois (1999). *Poe Abroad: Influence, Reputation. Affinities*, Iowa City: University of Iowa Press.

Walker, Ian (1986). *Edgar Allan Poe: the Critical Heritage*, London-New York: Routledge.

Werner, James (2004). *American Flaneur. The Cosmic Physiognomy of Edgar Allan Poe*, New York: Routledge.