



Acta Literaria

ISSN: 0716-0909

Iguenant@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Monder, Samuel

La consumición del deseo. Acerca de las Noches lúgubres de José Cadalso

Acta Literaria, núm. 34, 2007

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23714389006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La consumición del deseo. Acerca de las *Noches lúgubres* de José Cadalso

The Consumption of Desire. On the *Noches lúgubres* by José Cadalso

Samuel Monder

University of North Carolina, Charlotte, Estados Unidos E-mail: samonder@email.uncc.edu

RESUMEN

De acuerdo con las *Noches lúgubres*, de José Cadalso, la satisfacción del deseo es una oscura empresa cercana al horror; su protagonista, Tediato, se propone desenterrar el cuerpo de su amada sólo para acostarse con ella y prender fuego a la casa. Tomando este proyecto al pie de la letra, vamos a explorar el lado oscuro del deseo siguiendo la lógica que sugieren dos campos asociativos: uno relacionado con el desentierro y otro con el incendio.

Keywords: Cadalso, deseo, horror, romanticismo, gótico.

ABSTRACT

According to *Noches lúgubres*, by José Cadalso, the fulfillment of desire is a gloomy enterprise surrounded by horror; its main character, Tediato, sets out to unbury the corpse of her lover just to lie in bed with her while burning down the house. Taking Tediato at his word, this paper will explore the dark side of desire as constructed by different associative fields: one related to the unburying of the body and the other to the torching of the house.

Palabras claves: Cadalso, desire, horror, romanticism, gothic.

Si fuesemos a contar la historia del deseo, deberíamos considerar que éste no es un objeto *natural*, es decir: un fenómeno que pueda ser observado, o analizado, bajo un microscopio. El deseo no es una entidad orgánica, sino textual, cuya estructura no debe ser entendida sobre la base de fórmulas químicas, cuestiones hormonales o intercambios neuronales, sino más bien en términos de fórmulas retóricas, cuestiones narrativas e intercambios verbales. Para decirlo brevemente: el deseo es algo que se articula en el discurso, algo que agota su

ser enteramente en el ámbito del lenguaje. Bajo esta perspectiva voy a examinar las *Noches lúgubres*, de José Cadalso. En particular, me interesa entender la lógica de ciertas narrativas en las que el deseo se encuentra muy cerca del horror.

Las *Noches lúgubres* presentan los elementos más básicos de algo que podríamos denominar deseo romántico, respecto del cual proporcionan una de sus versiones quizás más oníricas: en efecto, se trata de un texto que puede ser leído como una reiterada pesadilla que se interrumpe noche tras noche¹. Comencemos por señalar la doble estructura del deseo de Tediato, el protagonista de esta obra: Tediato pretende desenterrar el cadáver de su novia, acostarse con ella en su cama y prenderle fuego a la casa. Hay aquí dos campos de asociaciones que se organizan a partir de dos metáforas diferentes: la del desentierro del cuerpo y la del incendio.

¿Qué relación hay entre estos dos momentos? ¿Son etapas sucesivas del cumplimiento de un mismo propósito? ¿Persiguen fines diversos? ¿O son dos maneras de nombrar los desencuentros del deseo y sus objetos? El desentierro es algo que nunca alcanza a producirse, un deseo no consumado; el incendio de los cuerpos, sólo un comentario, o una explicación, de esta imposibilidad: *consumar es consumir*. Según esta lógica, la recuperación del cuerpo deseado es imposible; sólo podríamos recuperarlo para perderlo (y perdernos) definitivamente. La consumación del deseo involucra necesariamente la pérdida de lo deseado.

1.

El estilo nunca es inocente. Las *Noches* están estructuradas bajo la forma de un diálogo. Esto podría hacernos pensar en la existencia de dos voces; y sin embargo, sólo hay una: porque, la mayor parte del tiempo, tanto Lorenzo como los otros circunstanciales interlocutores de Tediato parecen prestar sus voces a un diálogo interior, y sus intervenciones sólo son títulos que articulan los fragmentos de un único discurso.

Pero esto no significa que estamos asistiendo a un continuo monólogo de Tediato. En realidad, no resulta tan fácil decir de dónde vienen las voces que escuchamos; porque aún Tediato, por momentos, parece ser el narrador impersonal de sus propias experiencias. Por ejemplo, escuchémoslo en la escena en la que termina siendo sorprendido por la Justicia con un cadáver tirado a sus pies:

Pero, ¿qué voces se oyen? Muere, muere, dice una de ellas. ¡Que me matan, que me matan!, dice otra voz. Hacia mí vienen corriendo varios hombres. ¿Qué haré? ¿Qué veo? El uno cae herido al parecer... los otros huyen retrocediendo por donde han venido. Hasta mis plantas viene batallando con las ansias de la muerte. ¿Quién eres? ¿Quién eres? ¿Quiénes son los que te siguen? ¿No respondes? El torrente de sangre que arroja por boca y por herida me mancha todo... Es muerto. Ha expirado asido a mi pierna. Siento pasos a este otro lado. Mucha gente llega (41-42)².

En medio de una pelea callejera, salpicado de sangre ajena, Tediato narra los sucesos en los que se ve envuelto, como si se tratase de la transmisión radiofónica de un asesinato³. Este desdoblamiento, que le permite a la vez dialogar con el moribundo y narrar para sí mismo sus experiencias, supone el dominio de una voz impersonal en la que puede dar cuenta de las diversas alternativas de su propia vida como si se tratase de hechos vividos por otra persona.

Proyectemos estas observaciones a la escena inicial, en donde encontramos a Tediato esperando a Lorenzo en medio de la oscuridad y los truenos. Desde luego, los fenómenos atmosféricos son un espejo del corazón de Tediato; pero, al mismo tiempo, la impersonalidad de la vida emocional de éste no deja de recordarnos los reportes meteorológicos. Las pasiones son sencillamente cosas que ocurren en el interior del sujeto como truenos y relámpagos. Sólo que en nuestra interioridad no hay refugio alguno donde correr a protegerse de estos fenómenos naturales. Estas cosas sencillamente *nos* ocurren, y sólo somos asombrados espectadores de nuestras propias emociones.

En otras palabras, ahí donde está nuestro deseo, no estamos nosotros; el deseo siempre es de *otro*. No es extraño entonces que el deseo romántico se encuentre vinculado a cierta idea de *destino*: no a la íntima convicción de que lo que nos pasa debe suceder, sino a su variación más débil, su *vía negativa*: no podemos evitar que nos pase lo que nos pasa. Por cierto, no está escrito que mañana deba llover; pero no está en nosotros evitarlo, si el cielo así lo dispone.

Tenemos entonces una voz que suena en la oscuridad; una voz que da cuenta de los fenómenos atmosféricos de una noche de tormenta. Sabemos que está oscuro, tan oscuro que Tediato debe tomar de la mano a Lorenzo para conducirlo a la cripta; y éste se da cuenta que aquél llora, porque siente su mano mojada; y aunque se oyen claramente las voces de los asesinos, no entendemos lo que está ocurriendo hasta que nos encontramos con un cadáver tirado a nuestros pies; y resplandecen unos ojos en el templo, y no nos damos cuenta de que son los ojos de un perro; y chocamos contra un bulto y no sabemos que es un niño. En un universo tan oscuro tropezamos todo el tiempo con objetos. Y sólo sabemos de ellos porque el destino (que es ciego) los ha puesto ahí adelante.

Ahora bien, notemos que existe una tensión entre este universo onírico de objetos burbujeantes y de identidades confusas (*¿es Lorenzo el que ahí viene?, ¿es ése un perro o un fantasma?, ¿y aquéllo un bulto o un niño?*) y la concepción mecanicista a la que es adepto Tediato. Observemos, por ejemplo, cómo se mueven los frágiles engranajes de la maquinaria corporal:

¡Tal es el efecto del pesar! Semejante al que produce la alegría... o destruye nuestra débil máquina en el momento en que la hiere, o la debilita para siempre al herirnos en un instante (65).

En cuanto tiene la menor oportunidad, Tediato hace gala de proljas explicaciones acerca del funcionamiento del universo: pensemos en su discurso acerca de la naturaleza de las sombras, cuando consigue calmar al aterrorizado Lorenzo, señalándole que éstas "nacen de la postura de nuestros cuerpos respecto de aquella lámpara" (11).

En efecto, la fe de Tediato en la razón es a prueba de fantasmas. En la escena del encuentro con el perro, declara: "¿qué es la razón humana, si no sirve para vencer a todos los objetos, y aun a sus mismas flaquezas?" (20). Claro que hasta que su razón descubre la

tranquilizadora verdad (a saber: que el bulto que en la oscuridad respiraba agitadamente a su lado era el mastín de Lorenzo) Tediato no puede evitar representarse un desfile de monstruos, ni terminar desmayado. Lo que sí puede hacer es evitar creer en ellos al despertarse por la mañana.

Ahora podemos hacer jugar al mismo tiempo nuestras observaciones acerca del universo impersonal y la concepción mecanicista de Tediato. El universo es impersonal porque es un mecanismo. Y esto es así tanto de día como de noche. Entonces, ¿cuál es la diferencia entre el terror nocturno de Tediato y su angustia diurna?

En la oscuridad no vemos de qué modo se conectan las cosas; sólo tropezamos con fragmentos de la gran maquinaria universal; en cambio, a la luz de la razón podemos conectar la lámpara con las sombras, y el perro con el bulto de respiración agitada.

Permanezcamos unos momentos a plena luz del sol. Este es el paradigma de la angustia. Las prolijas explicaciones de Tediato y su credo iluminista en el poder desmistificador de la razón (proclamado mientras tiembla frente a un pobre perro que está más asustado que él) nos dejan ante un universo absolutamente racional. Y ésta es una luz que los ojos de Tediato no soportan. El universo se revela como un simple mecanismo (similar, probablemente, a un aparato descompuesto) cuyos resortes, cables sueltos y engranajes quedan al descubierto.

No debemos confundirnos y pensar que la oscuridad es el símbolo del horror. Por el contrario, es la sustancia natural en la que se mueve Tediato. Como veremos, es la luz (aun la mínima luz de un relámpago) lo que le infunde pánico. Esta sospecha se confirma en el siguiente pasaje:

Aun la noche, cuya tardanza me hacía tan insufrible la presencia del sol, es menos gustosa, porque en algo se parece al día. No está tan oscura como yo quisiera. ¡La luna! ¡Ah luna, escóndete! (37-38).

Esto no quita que la noche sea, al mismo tiempo, "madre de delitos, destructora de la hermosura, imagen del caos de que salimos" (41). Pero lo horroroso se asocia con la posibilidad de ver algo a la luz de un relámpago; en este sentido, la completa oscuridad es mucho más tranquilizadora que la luz de un sol de mediodía.

La luz de la razón revela, o produce, un vacío de sentido. Y notemos que un universo carente de sentido es quizás peor que uno poblado de fantasmas. Pero esto no es todo. Porque en un universo mecánico la razón tiene una función meramente instrumental. No habiendo un fin último que oriente su marcha, la razón sólo puede juzgar el mejor medio para conseguir la satisfacción de los intereses del día.

Tediato no es ajeno a esta lógica. Probar que no hay fantasmas es útil, pero no es una verdad que posea gran valor intrínseco. Es útil porque de ese modo el violador de tumbas puede contar con la ayuda del sepulturero:

Desengañado [Lorenzo] de las visiones y fantasmas, duendes, espíritus y sombras, me ayudará con firmeza a levantar la losa: haré el robo... (41).

Observemos que la razón del iluminismo está siempre ligada a una razón instrumental. Y sólo podemos ser absolutamente bondadosos si nos apartamos de esta lógica. Las discusiones con Lorenzo están siempre vinculadas a esta problemática. Ya sea para defender un aséptico mecanicismo que limpie el mundo de todo espectro que pueda perturbar la marcha de su proyecto, o para ilustrar a su amigo enterrador acerca de los vicios que el uso de la razón instrumental le propicia a los desprevenidos. En la sección siguiente nos ocuparemos de desarrollar las consecuencias morales de este planteo, y veremos de qué modo brillan monedas de oro a la luz de la razón.

2.

Tediato es, claramente, un moralista. En este sentido, presentar sus reflexiones bajo la forma de diálogo lo sitúa dentro de una tradición dentro de la cual Sócrates es, junto con algunos otros suicidas famosos, un respetable antecesor⁴. Aunque sospecho en este texto la influencia de autores como Séneca y Cicerón, no voy a desviarme especulando sobre las fuentes romanas de la filosofía moral de Tediato. Baste mencionar que, en algunos momentos, éste parece impartir algunas lecciones básicas de estoicismo, aunque nunca logra el control sobre las pasiones que predicaran los filósofos antiguos. Ciertamente, su fracaso con el estoicismo lo convierte en un triste maestro del nihilismo. Pero lo que me interesa señalar es, en cambio, que en la tradición del diálogo, ahí donde hay un maestro, hay un amable discípulo. Y el discípulo sólo suele servir de excusa para la más prolífica exposición de las ideas más equivocadas. Ahora bien, el discípulo de Tediato no es un diestro sofista, sino un mediocre sepulturero a quien éste soborna para que lo ayude a violar la tumba de su amada. Y este discípulo, Lorenzo, es el portavoz de una moral de mercaderes: la justificación última de toda acción tiene que ver con la ganancia que ésta procura.

Desde el primer intercambio de palabras, Lorenzo tiende a asegurarse que hay dinero de por medio (6); esa es, desde luego, la única razón para salir de su casa en medio de una noche de tormenta a violar sepulturas. Pero, habiendo ya percibido su pago, no deja de interesarse en las posibles ganancias que esta aventura nocturna podría procurar a su patrón. En suma, en su doble carácter de enterrador y hombre de negocios, Lorenzo ilustra el horror de la lógica instrumental. Lo vemos aplastando cráneos y revisando desesperado las vestiduras de los muertos en busca de oro y alhajas (10). Y sus comentarios sirven de ocasión para que Tediato se convierta en crítico social, pasando a hablar de la descomposición de los cadáveres a la corrupción del cuerpo social, y haciéndonos sospechar que se trata de un mismo tema.

Desde luego, Lorenzo es también el vocero de la superstición, y de la moral convencional: si no es dinero lo que busca Tediato, ¿qué puede llevarlo al cementerio a esas horas de la noche? La lógica de Lorenzo sigue siendo impecable. Ahora bien, si no hay una razón legítima, debe tratarse de una pasión muy fuerte, como por ejemplo: el amor al padre, o a la madre; y si no es por los padres que se hacen locuras de ese tipo, entonces será por un hijo, un hermano o un amigo. ¿Y una amante? Lorenzo no parece pensar en eso ni por un minuto. El erotismo del acto de Tediato está más allá de la última frontera de la lógica instrumental.

Desde luego, Tediato es el último ser bondadoso que queda en el mundo. Al menos, éste es el modo en que se presenta a sí mismo. La opinión que posee de sus valores morales queda clara en párrafos como éstos:

... no insultes un alma que tengo más noble... un corazón más puro... sí, más puro, más digna habitación del Ser Supremo que el mismo templo en que yo quería... Ya nada quiero... (44).

[Compañeros] Jamás los tuve; ni en la maldad, porque jamás fui malo; ni en la bondad, porque ¡ninguno me ha igualado en lo bueno! Por eso soy el más infeliz de los hombres (44).

El primero de estos párrafos muestra que el desafío a la institución religiosa tiene como base la superioridad moral de un alma noble; profanar una tumba, en consecuencia, es sólo corregir un malentendido: su corazón es el único templo donde yace enterrada su amada. Ahora bien, el segundo párrafo es notable, porque vemos que la infelicidad de Tediato no se agota, ni se origina, en la muerte del ser querido. Es su bondad lo que lo ha separado del mundo. Desde luego, la amada muerta supo ser otra burbuja de bondad en un mundo perverso:

Sin duda... el dinero... ¡ay, dinero, lo que puedes! Un pecho solo te ha resistido... ya no existe... ya tu dominio es absoluto... ya no existe el solo pecho que se te ha resistido (5).

Porque [el dinero] fomenta las pasiones, engendra nuevos vicios, y a fuerza de multiplicar delitos, invierte todo el orden de la naturaleza; y lo bueno se sustrae a su dominio, sin el fin dichoso... con él no pudieron arrancarme mi dicha. ¡Ay!, vamos (15).

Se hace explícito ahora un tema central: el dinero. Este es el símbolo perfecto de la lógica instrumental, su consecuencia más evidente. Ahora bien, estos comentarios acerca de que "ya no existe el solo pecho que te ha resistido", dejan ver una historia que queda en la oscuridad, pero que podríamos quizás reconstruir de la siguiente manera: alguien trató de impedir la unión de la desdichada pareja ofreciéndole a ella dinero para que se apartara de él. Claro que ésta es una mera conjectura, pero da cuenta de la relación entre las proposiciones de los dos párrafos recién citados.

Lo cierto es que lo bueno es definido en términos de una postura frente al dinero, a saber: como aquello que se "sustrae a su dominio". Como ya señalamos, el dinero es un símbolo del interés egoísta. El dinero, dice Lorenzo, "es tan útil en el mundo..." (14). Claro que la posición de Lorenzo es muy diferente de la de los utilitaristas británicos: no hay consideración alguna por el interés público. Y Tediato advierte que la mezquina realidad del interés personal se refleja y multiplica sobre la bruñida superficie de cada moneda.

El interés personal destruye todos los lazos sociales, comenzando por los familiares. Si revisamos la lista de pecados que Tediato atribuye a cada uno de los candidatos que Lorenzo le propone a la hora de conjeturar quién ha de merecer su simpatía *post mortem*, encontraremos que padres, madres, hermanos, hijos y amigos poseen una característica común: sólo piensan en sí mismos. Baste un pequeño muestrario: los padres "... nos educan para que les sirvamos" (22), las madres "... nos sacrifican a sus intereses" (23), en cuanto a los hermanos, se odian como fieras a causa de la "... igual esperanza de gozar de un bien de dudoso derecho"; y con respecto a los hijos, luego de pasar éstos por diferentes perversiones, se convierten en adultos y, entonces, "... ya no se mira al hombre como hermano de los otros, sino como a un ente supernumerario en el mundo". (25) Los amigos no escapan a esta fatalidad; de hecho, la amistad no existe: "Todos quieren parecer amigos: nadie lo es" (27). Y como consecuencia: "Su falta es el origen de todas las turbulencias de la sociedad" (27).

La bondad es, entonces, aquello que escapa a la lógica cuyo estandarte es el dinero. La persona bondadosa queda marginada debido al metódico proceso de destrucción de todo lazo social que se desencadena cuando se reemplazan todas las mediaciones sociales (comenzando por las familiares) por relaciones en las que media el dinero como símbolo del interés. Ahora bien, si tenemos en cuenta que el amor puro que vive Tediato se postula como el único rincón del universo que este proceso no ha alcanzado a contaminar, podemos pensar que la bondad absoluta que proclama éste es sólo un sinónimo de su amor desmedido.

Ahora bien, 'corrupción' es el término que vincula las obras del dinero con los efectos de la muerte; de modo que el acto de incinerar un cadáver pone de manifiesto el propósito de evitar este destino. En efecto, el fuego que consume el cuerpo evita su corrupción. Sin embargo, nos queda la sospecha de que este acto participe, a pesar de Tediato, de una lógica del *consumo* propia de la circulación de capital: porque, después de todo, lo que se contrapone a la corrupción propia de la acumulación de dinero es una purificadora consumición de objetos.

Si esto es así, podemos pensar que los efectos del deseo sobre el cuerpo social no son del todo contrarios a los de la razón instrumental. Quizás la indefinida acumulación que la razón estimula es sólo una cara de la moneda; la otra es el infinito consumo que supone desear objetos irrecuperables. Esta cuestión vincula la oscura tarea del desenterrador, con los luminosos monumentos públicos que cubren las tumbas.

3.

La luz del sol ilumina un universo vacío de sentido, habitado por seres miserables que sólo piensan en su propio lucro. Este es un espectáculo triste, pero no horroroso. El horror es lo que ocurre de noche, tenuemente iluminado por relámpagos, o por una oscilante vela encendida en la oscuridad de una cripta.

Volvamos al comienzo del texto. Tenemos un sujeto perdido en un universo mecánico, frío y oscuro. Las voces que se escuchan se confunden entre truenos y gemidos que vienen de la cárcel. Notemos que la sensación de infinito espanto que intenta transmitir el monólogo incial no se deriva tanto de la oscuridad como del efecto de los truenos y relámpagos:

La luz de esos relámpagos... ¡qué horrorosa! Ya truena. Cada trueno es mayor que el que le antecede, y parece producir otro más cruel (4).

El sonido del trueno turba el sueño, y entonces:

El lecho conyugal, teatro de delicias; la cuna en la que se cría la esperanza de las casas; la descansada cama de los ancianos venerables; todo se inunda de llanto... (4).

Y por si aún no estamos lo suficientemente impresionados, luego aparecerá un monstruoso verdugo que, dando cuenta a la Justicia de sus oscuras habilidades para hacer temblar a los villanos más atroces, nos hace saber que en la cárcel su voz resuena como "el trueno entre montes" (48).

¿Qué es un trueno? Ruido. Si volvemos al primer monólogo de Tediato, constatamos que su discurso se encuentra rodeado de ruidos inarticulados: truenos y gemidos. El ruido se encuentra en la periferia del discurso, siendo aquello que no puede ser articulado por el

lenguaje, aquello que necesariamente, entonces, queda excluido del discurso, pero también aquello que, sin embargo, desde el más allá de los límites del sentido, insistentemente, se alza en contra de nuestro discurso, lo desestabiliza y lo amenaza.

Lo aterrador es la conjunción del trueno y el relámpago: la posibilidad de *ver*, en ese mismo instante, la verdad inarticulable que el trueno proclama. Lo que deseo sugerir es que el terror tiene que ver con un particular juego de luz sobre la oscuridad de un trueno. Así, terror y deseo viven vidas paralelas: aquello que no termina de articularse en el lenguaje (y cuyo rostro creemos intuir a la luz de los relámpagos) coincide con lo que no termina nunca de desenterrarse.

Notemos que Lorenzo no deja de temblar todo el camino hasta que Tediato logra disuadirlo, precariamente, por cierto, de la existencia de espectros. ¿Un enterrador temblando de miedo? Al respecto, podemos aceptar que los truenos y la penumbra lo aterrnan: quizás su negocio con los muertos transcurra más plácidamente durante el día; pero existe una diferencia mucho más evidente entre las condiciones bajo las cuales Lorenzo usualmente aplasta cráneos y fractura huesos en busca de oro (9-10), y la naturaleza de la operación para la que ha sido contratado esta vez, a saber: ahora no se trata de enterrar, sino de desenterrar.

En el temblor de Lorenzo se cruzan dos sistemas de representación del horror: la lúgubre luz de la vela que está por apagarse, y el infinito intento de desenterrar un cadáver. Desenterrar aquello que yace enterrado bajo el templo. Eso es algo que nunca ocurrirá. Y al mismo tiempo es algo que nunca dejará de ocurrir. Como advertimos, las *Noches* son una pesadilla recurrente. ¿Una pesadilla de Tediato? ¿O de Cadalso, que sueña que Tediato tiene una pesadilla? Poco importa. Lo cierto es que esta tumba nunca terminará de abrirse.

La estructura fragmentada de la obra es una invitación a seguir soñando. Por cierto, una manera de hacerlo es imaginar a Tediato volviendo noche tras noche al templo, sólo para ser sorprendido por el alba sin haber podido nunca levantar la piedra del sepulcro. Pero también podemos soñar que despertamos y entendemos nuestro sueño. En este caso, deberemos preguntarnos por su significado.

Pensemos en la actividad de desenterrar. Lo primero que debemos hacer no es preguntarnos qué hay bajo la losa, sino qué hay sobre ella. ¿Qué es lo que se ha construido sobre aquello que yace enterrado? Deseo argumentar que la respuesta es doble, y apunta a la religión y a la sociedad civil.

El primer punto tiene que ver con el hecho de que la amada de Tediato está enterrada bajo un templo; el segundo, se relaciona con el hecho de que Tediato es confundido por la Justicia (que, como sabemos, es ciega), y encerrado (o enterrado) en una cárcel. El paralelismo entre la cárcel y el cementerio es insinuado desde el primer parlamento de Tediato, en el que éste menciona, entre truenos y relámpagos, los gemidos que se escuchan de la cárcel vecina, y que reemplazan con alguna ventaja los desprestigiados aullidos de los fantasmas. Pero luego esta relación es subrayada de una manera que no deja dudas. Dice Tediato:

[La cárcel] Sepulcro de vivos, morada del horror, triste descanso en el camino del suplicio, depósito de malhechores, abre tus puertas: recibe a este infeliz (47).

El ingreso de Tediato a la cárcel puede leerse como su descenso a la tumba. Y no es el primer descenso. Recordemos que ya antes hay un brusco descenso en el que cae desmayado en un sepulcro, de donde es rescatado a la mañana siguiente por un grupo de fieles que llega al templo en procesión religiosa, acudiendo "a dar al Creador las alabanzas, y cantar los himnos acostumbrados" (21).

La procesión de fieles ante quienes se levanta de la tumba Tediato sólo subraya la alusión bíblica de este acto que simboliza la muerte y resurrección del último corazón bondadoso. De modo que, el hecho de que ahora sea enterrado en una celda oscura (de la cual, en una nueva alusión, habrá de salir a la tercera noche), puede ser entendido como un nuevo episodio de este continuo descenso al sepulcro. Al igual que el acto de recuperación del cadáver de la amada, este descenso nunca termina de ocurrir y, por lo tanto, nunca deja de ocurrir. Sospechamos la inminencia de una suerte de *Redención* que este incumplimiento anuncia y posterga indefinidamente.

Podemos preguntarnos si Tediato, al pasar de un sepulcro a otro, no actúa como mediador entre la sociedad civil y la Iglesia; si estetizar el amor y la muerte no son los únicos recursos posibles para arrancar estos objetos de la exclusiva supervisión de la religión; si no es éste, después de todo, el resultado final de la violación del templo.

La estética concurre ahí donde el horror y el deseo coinciden. Y también tiene que ver con los efectos de la luz de un relámpago sobre el inarticulable trasfondo de un trueno. De acuerdo con cierta concepción, el hecho estético consiste en el sublime intento de representar aquello que no puede ser representado; ahora bien, si no me equivoco, en las *Noches lúgubres*, el horror es el resultado de sobrepasar ese intento y desafiar hasta sus últimas consecuencias esa irrepresentabilidad: nos horrorizamos de sólo imaginar que realmente podemos llegar a ver la monstruosa cara de lo irrepresentable.

Consideremos la escena en la que, luego de arduos esfuerzos, Lorenzo y Tediato logran remover por algunos instantes la losa del sepulcro. Tediato resulta asaltado de inmediato por los gusanos:

¡Ay, qué veo! Todo mi pie derecho está cubierto de ellos. ¡Cuánta miseria me anuncian! En éstos, ¡ay!, ¡en éstos se ha convertido tu carne! ¡De tus hermosos ojos se han engendrado estos vivientes asquerosos! ¡Tu pelo, que en lo más fuerte de mi pasión llamé mil veces, no sólo más rubio, sino más precioso que el oro, ha producido esta podre! ¡Tus blancas manos, tus labios amorosos, se han vuelto materia y corrupción! (31-32).

"¡Ay, qué veo!", exclama Tediato. ¿Qué es lo que ve? Esa es la clave del texto que acabamos de citar. Ve gusanos, claro. Pero los gusanos son más que gusanos. Los gusanos *son*, al mismo tiempo, el cuerpo irrecuperable de su amada. En éstos, nos dice Tediato, se ha convertido su carne. Y sin embargo, los gusanos no son el cadáver, que nunca llegará a verse, porque los gusanos lo sustituyen y lo desplazan. Los gusanos sólo *anuncian* la miseria que no habrá de mostrarse a plena luz. Recordemos que la cripta está en penumbras, y que la pesada losa se abre por apenas unos instantes antes de volver a caer para siempre.

La tumba que se abre y se cierra en un parpadear de ojos recuerda la luz del relámpago en la oscuridad de la noche. Llegamos a ver algo, pero muy poco. Y no sabemos si lo que hemos visto es lo que parece ser. La visión del horror es la ceguera del entendimiento. Notemos el

pie derecho de Tediato cubierto de gusanos. Esta es otra manifestación del fenómeno que ya mencionamos: la oscuridad anula la distancia con los objetos. Necesitamos tocar para entender. Porque el universo en penumbras es sólo un conjunto de sombras y bultos que se agitan a nuestro alrededor. Y nunca sabemos lo que nos será dado ver a la luz del próximo relámpago.

4.

En las *Noches lúgubres*, el horror es el puntual cumplimiento de un deseo. Lo horroroso consiste en recuperar lo que el deseo se empeña en consumir. Al mismo tiempo, la posibilidad de desear se encuentra fundada en la irrecuperabilidad del objeto del deseo.

Quizás las instituciones sociales que se construyen sobre estos objetos enterrados necesitan nutrirse de deseos inagotables: deseos que al consumir sus objetos giran eternamente sobre sí mismos; y sólo son la incesante repetición de una pérdida irrecuperable⁵.

NOTAS

1 Al hablar de romanticismo, en este contexto, sólo me refiero a un determinado *pathos* que, si bien me parece distintamente moderno, podría muy bien ser compartido por diferentes corrientes estéticas en épocas diversas. En otras palabras, esto no implica toma de posición alguna en la polémica cuyo eje es la apropiada periodización de la obra de Cadalso, y cuyos protagonistas principales son, por un lado, Nigel Glendinning (véase su prólogo a la edición de las *Noches* citada más abajo) quien reivindica esta obra para la tradición neoclásica y Russell Sebold, por el otro, que sostiene que esta obra es un ejemplo de pre-romanticismo (véase su trabajo *Cadalso: El primer romántico europeo de España*. Madrid: Gredos, 1974). Michael Ugarte ofrece una muy breve síntesis de este debate, así también como buenas razones para dejarlo de lado (véase Ugarte, Michael. "Textual Limits: Jose Cadalso's *Noches lúgubres*". *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*. Vol. 12 No. 1 (Spring 1989)).

2 Los números entre paréntesis remiten a la edición de Nigel Glendinning: Cadalso, José. *Noches lúgubres*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961.

3 Discutiendo el medio más apropiado para representar esta obra, un crítico afirma muy seriamente: "El mejor medio actual de ofrecer una obra tan peculiar como las *Noches* es su radiodifusión...". Véase Lama, Miguel Angel. "Las *Noches lúgubres* de Cadalso, o el teatro a oscuras". *Hispanic Review*. Vol. 61 No. 1 (Winter 1993), p. 1.

4 Para un estudio del diálogo como género en el siglo XVIII y, más específicamente, la relación de las *Noches* con los diálogos de Platón, véase Torre Villalba, Antonio de la. "Un diálogo del siglo XVIII: las *Noches lúgubres*". *Revista de Literatura*. Vol. 60 No 120 (Julio-Dic. 1998).

5 ¿Qué es lo que, irrecuperable, yace enterrado? Intentar desenterrar este secreto de entre las páginas de las *Noches* no es una operación muy diferente de la que se propone Tediato. Sin embargo, sin ánimo de transformar a Freud en nuestro Lorenzo, podemos usar los picos y las palas del psicoanálisis para, aunque sea, remover un poco la tierra. Notemos que el concepto psicoanalítico de *repetición* (*wiederholung* es la palabra que usa Freud) está vinculado a la pérdida de un objeto, y nada tiene que ver con el simple hábito, u otras conductas estereotípicas. Jacques-Alain Miller lo explica con claridad: "La repetición se conecta siempre con un objeto perdido –es un intento de reencontrar el objeto y, sin

embargo, de este modo, perderlo. Y ¿qué es ese objeto perdido? En la teoría analítica se ilustra por medio de la madre, como objeto primario fundamental que, a través de la operación del Nombre-del-Padre, es siempre prohibido y perdido. Lacan dice que la madre es el *Ding* fundamental, la cosa siempre perdida que la repetición siempre trata de recuperar y sin embargo pierde". Véase Miller, Jaques-Alain. "Context and Concepts". Feldstein, Richard. Finf, Bruce. Jaanus, Maire. (Eds.) *Reading Seminar XI. Lacan Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Albany: SUNY, 1995. Para un sugestivo estudio de la estructura de la repetición en las *Noches*, véase Pope, Randolph. "Intrusos en el templo. Profanando tumbas en las *Noches lúgubres*". *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*. Vol. 21 No. 1 (Spring 1998).

REFERENCIAS

- Cadalso, José. 1961. *Noches lúgubres*. Nigel Glendinning, ed. Madrid: Espasa-Calpe.
- Lama, Miguel Angel. 1993. Las *Noches lúgubres* de Cadalso, o el teatro a oscuras. *Hispanic Review*. Vol. 61 No. 1 (Winter).
- Miller, Jaques-Alain. 1995. Context and Concepts. Feldstein, Richard. Finf, Bruce. Jaanus, Maire. (Eds.) *Reading Seminar XI. Lacan Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Albany: SUNY.
- Pope, Randolph. 1998. Intrusos en el templo. Profanando tumbas en las *Noches lúgubres*. *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*. Vol. 21 No. 1 (Spring).
- Sebold, Russell P. 1974. *Cadalso: El primer romántico europeo de España*. Madrid: Gredos.
- Torre Villalba, Antonio de la. 1998. Un diálogo del siglo XVIII: las *Noches lúgubres*. *Revista de Literatura*. Vol. 60 No 120 (Julio-Dic.).
- Ugarte, Michael. 1989. Textual Limits: José Cadalso´s *Noches lúgubres*. *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*. Vol. 12 No. 1 (Spring).

Recibido: 15-03-2007. Aceptado: 23-04-2007.