

Estética del terror y lo siniestro en la literatura de Thomas Ligotti

Trabajo de Fin de Máster

Tutor: Antonio Molina Flores

Alumno: Fernando José Roldán Cadena

Máster en Filosofía y Cultura Moderna

Universidad de Sevilla

Curso: 2020/2021

RESUMEN

El objetivo del presente trabajo es realizar un análisis del terror literario contemporáneo, representado en la obra de Thomas Ligotti, como una forma de terror ontológico limítrofe al giro realista sucedido en los últimos tiempos en el campo filosófico. Con el fin de postular una definición operativa de la estética del terror, se realiza en la primera parte del trabajo un recorrido por la conformación de la negatividad estética iniciada por Kant en su analítica de lo sublime. La segunda parte del trabajo está dedicado al análisis del pensamiento y obra literaria de Thomas Ligotti, centrándonos en la influencia del pesimismo filosófico y sus posicionamientos antihumanistas.

Palabras clave: terror, siniestro, realismo, pesimismo.

ABSTRACT

This paper aims to analyze contemporary literary terror, represented in the works of Thomas Ligotti, as a form of ontological terror bound to the realist turn that has recently taken place in the philosophical scene. To postulate an operative definition of aesthetics of terror, the first part of the paper conducts a journey through the shaping of aesthetic negativity initiated by Kant in his analytic of the sublime. The second part of the paper is devoted to the analysis of Thomas Ligotti's thought and literary work, focusing on the influence of philosophical pessimism and his anti-humanist positions.

Keywords: Terror, sinister, realism, pessimism.

Índice

Introducción y objetivos.....	1
1. La quiebra de lo bello y el surgimiento de la estética de lo negativo.	2
1.1 El dominio de la Gran Teoría de la Belleza.....	2
1.2 Lo Sublime como quiebra de lo bello.....	4
1.2.1 Lo sublime en Edmund Burke.....	4
1.2.2 Lo sublime kantiano.	6
1.3 Karl Rosenkranz, lo feo y los nuevos horizontes de la negatividad.	8
2.Hacia una estética del terror y lo siniestro.	15
2.1 Lo siniestro romántico y lo siniestro psicoanalítico.....	15
2.2 Esbozo de una distinción estética de las categorías de terror y horror.	18
2.3 El espacio de lo monstruoso en la configuración del terror.....	22
2.4 Terror y anulación del sujeto. El fin del correlacionismo.....	25
3. Thomas Ligotti como paradigma del nuevo terror filosófico.....	29
3.1 La maldición de la conciencia: Ligotti y el pesimismo radical.....	29
3.2 Marionetas humanas: Lo siniestro como desvelamiento del ser autómeta... 	38
3.3 El terror ligottiano como terror ontológico.....	48
Conclusión.....	56
Bibliografía.....	58

Introducción y objetivos.

El objetivo principal del presente trabajo es realizar una aproximación filosófica a la obra de Thomas Ligotti, uno de los representantes insignes de la literatura de terror contemporáneo. Con el fin de dotar de fundamento teórico a nuestro tratamiento, dedicamos la primera parte del trabajo a realizar un recorrido por la constitución de la negatividad estética como resultado de la quiebra del dominio de la idea de belleza propiciada por la categoría de lo sublime desarrollada por Kant en la *Crítica del Juicio*. Este recorrido por la negatividad estética nos permitirá delimitar las categorías estéticas del terror y lo siniestro como categorías poseedoras de su autonomía y constitución estética propias. Para ello nos servimos de diferentes fuentes de la filosofía contemporánea, especialmente de los análisis estéticos realizados por Félix Duque y Ana Carrasco Conde, así como de las nuevas coordenadas abiertas tras el giro filosófico realista propiciado por Quentin Meillasoux.

Una vez delimitados los caracteres centrales de lo terrorífico y lo siniestro en el campo estético, dedicamos la segunda parte del trabajo a analizar la obra y el pensamiento de Thomas Ligotti a través de algunos de sus textos fundamentales. Para ello utilizamos dos tipos distintos de fuentes, en primer lugar, su ensayo *La conspiración contra la especie humana*, en donde Ligotti despliega las dimensiones de su pensamiento acerca de la existencia humana, lo terrorífico y lo siniestro en ligazón con los desarrollos de la tradición filosófica pesimista representada por las figuras de Arthur Schopenhauer, Philipp Mainländer y, especialmente, Peter Zapffe. El segundo tipo de fuente que utilizamos en esta parte del trabajo son sus relatos, recopilados en dos colecciones: *Noctuario* y *Grimscribe. Vida y obras*.

En los apartados que compone esta segunda parte del trabajo realizamos un análisis del pensamiento filosófico ligottiano y su proyección en su obra literaria. En cada uno de los apartados analizamos a su vez tres relatos, *La última fiesta de Arlequín*, *Demente velada de expiación* y *La sombra en el fondo del mundo*, textos sobre los cuales aplicamos el marco teórico que ha sido extraído con anterioridad en la primera sección de este ensayo, respetando siempre las propias estructuras y concreciones internas de estos textos al mismo tiempo que se intenta recalcar cómo la obra de Ligotti se constituye como paradigma principal del terror filosófico, al radicalizar en su obra literaria las estructuras estéticas sobre las cuales éste se articula.

1. La quiebra de lo bello y el surgimiento de la estética de lo negativo.

1.1 El dominio de la Gran Teoría de la Belleza.

Si existe un concepto estético que atravesase con fuerza toda la historia del arte este es el concepto de belleza. Lo bello ha sido durante siglos la base de la estética como disciplina, primero como núcleo ordenador del pensamiento estético y luego como gran crisis que era necesaria superar con el fin de expandir los límites de la práctica artística. Pero que hoy lo bello no constituya el concepto central de la estética no supone que éste haya quedado en el olvido, pues necesitamos de su referencia para explicar cómo se ha pasado de lo bello hacia una estética donde la negatividad de lo feo, lo siniestro y el terror se encuentran presentes.

El filósofo polaco Władysław Tatarkiewicz, en su obra *Historia de seis ideas*, denomina bajo el nombre de la Gran teoría la conceptualización de belleza que dominó occidente desde época griega hasta su crisis en el siglo XVIII. El fundamento sobre el cual se basa la Gran Teoría de la belleza es el de la proporción, siendo lo bello aquello que posee proporcionalidad entre sus partes, visión cuyo origen se encontraría en el pensamiento pitagórico pero que sería recogida por Platón y sus predecesores¹.

Pero la proporción de las partes y la simetría no son los únicos elementos que componen la Gran teoría de la belleza, pues su larga perduración como concepción viene acompañada de distintas ideas que, respetando el núcleo estético básico de la proporcionalidad, buscaban dotar de mayor amplitud la conceptualización de lo bello. Tatarkiewicz expone de manera breve algunas de las tesis complementarias que dotarían de mayor complejidad la Gran Teoría:

- La verdadera belleza sería conocida a través de la mente, siendo una belleza racional a la cual no se accedería por la vía de los sentidos².
- Lo bello estaría relacionado con lo numérico, influencia del pitagorismo filosófico. La proporcionalidad inherente a lo bello es de tipo matemático. Esta proporcionalidad matemática sería a su vez ley de la naturaleza³.

¹ Władysław Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 2001. 157-158.

² Ibid., 161.

³ Ibid., 161.

- En su vertiente platónica, la belleza adquiere un carácter metafísico, donde la verdadera belleza es aquella ligada al mundo de las ideas en contraste con la imperfección de lo sensible. El cristianismo heredaría esta perspectiva platónica, a la que le añadiría un cariz teológico dividido en dos vertientes: aquella que contempla el mundo como bello en tanto creación divina y quienes señalarán a Dios como lo único bello existente⁴.
- Visión objetivista de la belleza. Si la belleza se encuentra vinculada a la proporcionalidad, es porque existen proporciones que son bellas en sí mismas independientemente del gusto del sujeto. La belleza, a su vez, sería algo deseable, vinculado con el bien y la verdad⁵.

La crisis de la Gran teoría de la belleza comenzaría en el siglo XVII, con las críticas llevadas a cabo por los empiristas ingleses y el inicio del movimiento romántico. Tatarkiewicz señala cómo desde el romanticismo y el empirismo se comenzó a gestar una nueva idea de belleza opuesta a la proporcionalidad, mostrando como lo bello es aquello carente de regularidad y capaz de expresar las emociones del sujeto, alejándose por tanto de la visión objetivista inherente a la Gran Teoría⁶. Pero la crisis de la belleza no traería consigo únicamente su redefinición en tanto que concepto estético, sino que permitiría ampliar el pensamiento estético hacia nuevos horizontes alejados de lo bello, rescatándose lo sublime como conceptualización estética de primer orden capaz de rivalizar con lo bello⁷.

Eugenio Trías, en su obra *Lo bello y lo siniestro*, señala como el paso de lo bello a lo sublime es el paso de una estética de raigambre griega cimentada sobre la medida, la forma y la armonía a una estética donde prima la infinitud, donde lo sublime se encuentra ligado a todo aquello que la vieja estética de lo bello había denostado como negativo: lo amorfo, lo caótico, lo desmesurado⁸. La conceptualización de lo sublime rompía con la Gran Teoría de la belleza, poniendo en valor todo lo que ésta había negado a la vez que expandía el horizonte estético hacia parajes desconocidos e incluso inhóspitos. Es a través de las grietas que lo sublime abre en la Gran teoría de la belleza por donde comienzan a

⁴ Ibid., 161-162.

⁵ Ibid., 162-164

⁶ Ibid., 170.

⁷ Ibid., 173.

⁸ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Ariel, 2006. 31-32.

introducirse en lo estético nuevas nociones hasta ese entonces veladas como son el sentir del terror y la experiencia de lo siniestro.

1.2 Lo Sublime como quiebra de lo bello.

1.2.1 Lo sublime en Edmund Burke.

Una de las obras en donde se aprecia con mayor claridad la renovación abierta por lo sublime es en la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* de Edmund Burke. Considerada una obra menor o de juventud, en ella Burke realiza un análisis estético de profunda raigambre empirista, siguiendo con el rescate de la categoría de lo sublime comenzada por Joseph Addison. La importancia de esta obra radica, según nuestro propósito, en la ligazón establecida por Burke y la negatividad estética, más concretamente con el terror como sentir humano.

Lo sublime aparece para Burke como una experiencia estética que se produce mediante la exposición del hombre al dolor y al peligro, es decir, a un experimentar caracterizado como terrible:

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir⁹.

El hombre experimenta lo sublime como emoción más plena, como aquella que es el límite de lo que puede soportar debido a que incluye en su seno el afrontar al terror, pero un terror que pese a ser encarado no domina al hombre. Burke, al igual que posteriormente Kant en su *Crítica del Juicio*, establecerá los límites del terror en su relación a lo sublime, pues el terror desbocado y desmedido no puede producir de ninguna manera un placer estético; lo sublime requiere de una lejanía que permita al hombre, pese a experimentar el peligro, elevarse sobre éste mediante el goce estético¹⁰.

La radicalidad de lo sublime tendría su razón de ser en la capacidad de asombrar al sujeto, de someterlo a un cierto estado de horror que superaría las capacidades racionales de un individuo incapaz de sustraerse de la magnitud del objeto, siendo arrastrado por una

⁹ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 2001. 29.

¹⁰ *Ibid.*, 29.

fuerza incomparable¹¹. Burke continua su recorrido mostrando como el miedo, en tanto que padecimiento del dolor o conciencia de la muerte, anula la razón del sujeto, lanzando a éste al sentir de lo terrible¹². Otro elemento dentro de la configuración de lo terrorífico es la oscuridad, que amplifica el sentir del peligro mediante el ocultamiento y la ofuscación de nuestros sentidos, mientras que la claridad, en tanto que iluminación, desvanece todo efecto de espanto al clarificar las imágenes ante las que se encuentra el sujeto¹³.

La infinitud, en tanto que vastedad que aparecería al sujeto como carente de límites, es otra forma de manifestarse lo sublime a través del horror, pues como ya ha sido señalado el hombre aparecería desbordado en sus capacidades racionales ante esta magnitud¹⁴. No es que el hombre deba encontrarse ante una infinitud real, sino que la infinitud aparece como tal en tanto que supera las capacidades sensitivas del sujeto, apareciendo como infinitud ficticia gracias a un manifestarse de manera sucesiva y uniforme¹⁵.

En Burke, el despertar de lo sublime a través del terror es una experiencia siempre vinculada a lo sensible, a una excitación sensorial tan fuerte que supera los esquemas racionales del sujeto y lo absorbe. Todo aquello que produce una tensión tan elevada en las capacidades sensitivas del individuo es fuente de lo sublime, pues es en este desbordar donde el sujeto se encuentra superado y por ende cae presa del terror. El terror en lo sublime puede ser causado por una multiplicidad de situaciones, desde la oscuridad a la vastedad, pero siempre aparece como aprehensión del dolor y la muerte en el sujeto tras una tensión anormal de sus capacidades sensoriales. Sus indagaciones estéticas tendrán una gran influencia en el Kant precrítico, el cual defenderá en sus *Observaciones acerca de lo bello y lo sublime* un posicionamiento paralelo al de Burke. Solamente tras su despertar y alejamiento de la filosofía dogmática, Kant revolucionaría la estética con su *Crítica del Juicio*, una obra que constituye el pináculo de su sistema trascendental y el gran precedente de las nuevas formas de comprensión del arte encarnada por el Romanticismo.

¹¹ Ibid., 42.

¹² Ibid., 42.

¹³ Ibid., 43.

¹⁴ Ibid., 54.

¹⁵ Ibid., 55-56.

1.2.2 Lo sublime kantiano.

La *Crítica del Juicio* ocupa un papel fundamental dentro del sistema kantiano, erigiéndose como cierre del mismo al constituirse como nexo que une las dos críticas anteriores, la *Crítica de la Razón Pura* y la *Crítica de la Razón Práctica*. Como es bien sabido, Kant abordó en sus anteriores críticas los aspectos relativos al conocimiento teórico y la práctica, pero sin establecer la unión entre ambos campos. El lugar que ocupa la *Crítica del Juicio* es, como el propio Kant señala en su Introducción, el de ejercer de puente entre el entendimiento — que se ocupa de los conocimientos teóricos de la naturaleza— y la libertad como fundamento de la práctica basada en la razón, ya que entre ambas facultades se encuentra el juicio, el cual comparte con el entendimiento su carácter a priori y con la razón el afán de deseo ligado a la libertad.

La parte que más nos interesa a nosotros de la obra kantiana es la *Analítica de lo sublime*. Tras el tratamiento acerca de lo bello, Kant comienza su análisis de lo sublime señalando que, aunque lo sublime y lo bello tienen como coincidencia que ambos placen por sí mismos, se diferencian radicalmente en tanto que la belleza se encuentra unida a la forma del objeto, mientras que lo sublime carece de forma o es ilimitado¹⁶. Si la belleza es fruto del libre juego de la imaginación y se encuentra ligada al encanto, lo sublime acaece como un desbordar de las facultades del sujeto, que son suspendidas y atravesadas por un sentir serio alejado de todo encanto, constituyéndose como un goce negativo¹⁷.

La exposición kantiana de lo sublime como sentir provocado por el desborde de las capacidades del sujeto puede recordarnos a lo defendido por Burke en su *Indagación*, pero Kant rápidamente se desliga del empirismo de aquel al señalar que lo sublime no se encuentra en la naturaleza, no es un objeto externo, sino una disposición del espíritu que es despertada en la contemplación de la naturaleza uniforme¹⁸. Si en Burke lo sublime es producido por la excitación radical de los sentidos humanos producido por un objeto que aparece desmedido, en Kant lo sublime despierta en el sujeto en tanto que, ligado a las ideas de la razón, no a formas sensibles.

Kant realiza una diferenciación de dos modalidades de lo sublime: lo sublime matemático y lo sublime dinámico. Lo sublime matemático se encuentra relacionado con el tamaño, con lo poseedor de grandes dimensiones, siendo en palabras de Kant aquello que es

¹⁶ Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*. Madrid, Espasa-Calpe, 1990. 183.

¹⁷ *Ibid.*, 184.

¹⁸ *Ibid.*, 184-185.

absolutamente grande, grande por encima de toda comparación¹⁹. El carácter grandioso y absoluto de lo sublime matemático rompe con toda medida de magnitud, es imposible de comparar con algo fuera de sí, pues sólo a sí misma es igual²⁰. Esto hace que nada existente en la naturaleza pueda ser llamado sublime, ya que nada que sea objeto de los sentidos posee una grandiosidad tal que no pueda ser medida, produciéndose lo sublime matemático tras el fracaso de los sentidos de establecer magnitudes y por ende despertando en el sujeto nuevas disposiciones suprasensibles²¹.

Lo sublime aparece en el sujeto cuando la imaginación es violentada a causa de su imposibilidad de hacer frente a una naturaleza que se nos aparece como infinita, siendo necesario el rescate mediante el uso de la facultad de la razón²². Es en este quebranto de la imaginación donde se produce el placer estético de lo sublime, pues en la aparición de la razón el sujeto se eleva y reconoce su superioridad sobre lo sensible, sobre aquello que la imaginación no había podido someter mediante el uso de magnitudes²³.

Si lo sublime matemático se encuentra unido a la idea de infinitud, lo sublime dinámico se halla vinculado a la fuerza como facultad superior a grandes obstáculos. En lo sublime dinámico la naturaleza aparece como objeto que provoca temor por su superioridad²⁴. Lo sublime dinámico sitúa al sujeto ante un reconocimiento de su pequeñez, ante una naturaleza que acongoja debido a la superioridad de sus fuerzas. Pero el sentir del temor rompe la experiencia estética, ya que aquel que es dominado por el terror necesita escapar de la situación que lo somete²⁵. La verdadera experiencia estética de lo sublime se produce cuando el sujeto contempla un objeto terrorífico desde la lejanía, inserto en una seguridad que le proporciona placer en la contemplación de unas fuerzas superiores a él mismo:

Rocas audazmente colgadas y, por decirlo así, amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y con truenos, volcanes en todo su poder devastador, huracanes que van dejando tras de sí la desolación, el océano sin límites rugiendo de ira, una cascada profunda en un río poderoso, etc., reducen nuestra facultad de resistir a una insignificante pequeñez, comparada con su fuerza. Pero su aspecto es tanto más atractivo cuanto más temible, con tal de que

¹⁹ Ibid., 187-188.

²⁰ Ibid., 188-190.

²¹ Ibid., 190-191.

²² Ibid., 197.

²³ Ibid., 198-202.

²⁴ Ibid., 203.

²⁵ Ibid., 204.

nos encontremos nosotros en un lugar seguro, y llamemos gustosos sublimes esos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario y nos hacen descubrir en nosotros una facultad de resistencia de una especie totalmente distinta, que nos da valor para poder medirnos con el todo-poder aparente de la naturaleza²⁶.

Ante la fuerza superior de la naturaleza el sujeto se ve pequeño, pero despierta en él su condición de independencia con respecto de la naturaleza, elevándose sobre ésta y haciendo pequeño todo aquello que preocupa al hombre²⁷. Es por ello que el temor no tiene cabida, pues éste aniquila la experiencia estética e impide al hombre apreciar su superioridad frente a esa naturaleza que se nos aparece como sublime. Al igual que en lo respectivo a lo sublime matemático, la naturaleza ejercita la función de despertar en el sujeto de sus propias facultades, dando por ello a la toma de conciencia de la superioridad frente a una naturaleza que se nos aparecía como grandiosa o poderosa.

Aunque como hemos visto Kant define lo sublime como una experiencia negativa, ésta termina elevando al sujeto frente a aquellos objetos que en principio aparecían como terroríficos y superiores. El terror en Kant se encuentra clausurado, pues el experimentar el terror en toda su vastedad aniquila al sujeto y acaba con toda experiencia estética. Si lo sublime ejerce el dolor y expone al sujeto al temor es porque violenta la facultad de la imaginación, las capacidades sensibles del sujeto, con el fin de desencadenar en él la acción de la razón y con ello la elevación del sujeto ante aquello que aparecía como superior. En Kant la negatividad estética se encuentra limitada debido a que su desenvolvimiento constituye el fin de la experiencia estética. Pero este límite establecido por Kant, lejos de ser un cierre total, abre las posibilidades de nuevas experiencias más allá de los esquemas de lo bello y lo sublime.

1.3 Karl Rosenkranz, lo feo y los nuevos horizontes de la negatividad.

Una de las obras que abrirá nuevos horizontes en lo respectivo al surgimiento de la negatividad en el arte es la publicada por Karl Rosenkranz en 1853 bajo el título de *Estética de lo feo*, explorando aquellas dimensiones alejadas del dominio de lo bello que hasta ese entonces habían quedado rezagadas u olvidadas por el análisis estético. La tarea

²⁶ Ibid., 204.

²⁷ Ibid., 205.

a la que Rosenkranz se enfrenta es a la de dotar de estatus estético a la categoría de lo feo, la cual ha sido plasmada de manera fáctica en las distintas artes sin haber sido desplegada teóricamente en toda su amplitud y en la que, como una de sus formas, se encuentra el horror como experiencia estética.

Rosenkranz señala al idealismo alemán como aquel movimiento que por primera vez ha reconocido en lo feo un momento integrante de la estética, su lado negativo²⁸. La necesidad del abordamiento de lo feo queda fundamentada en base a su relación con la belleza, ya que lo feo posee existencia solamente en su relación con lo bello en tanto que negación de la misma²⁹. Es por ello que, en un primer momento, la aparición de lo feo en el arte se nos muestra como un suceso contradictorio, pues el arte constituye el reino en donde lo bello se manifiesta en toda su pureza, lo que supondría excluir del mismo toda concepción de la negatividad. En su propio desenvolvimiento la belleza no necesita de lo feo como requisito para alcanzar su total plenitud, pues lo bello es la expresión sensible de lo ideal y como tal es un absoluto³⁰. Lo feo como negatividad surge en correlación a lo bello en tanto que éste es fruto del desenvolvimiento de la idea a través de lo sensible, lo que abre las posibilidades por las cuales aparecen los excesos y contradicciones existentes en la naturaleza y posibilita que el arte se constituya no desde la unilateralidad, sino integrando de manera derivada la fealdad³¹, Rosenkranz niega toda autonomía de lo feo con respecto a lo bello, pero no por ello puede quedar expulsado de los dominios de lo estético³².

Esta inclusión de lo feo dentro de la ciencia estética permite el abordaje de las características que constituyen a la fealdad en su contraste con lo bello, pero también su relación con el gusto y el placer. Rosenkranz señala dos modalidades por las cuales lo feo produce placer en el sujeto; la primera de ellas se realiza en tanto que lo feo se manifiesta dentro de una totalidad artística en donde lo bello es superior, constituyendo la fealdad un momento secundario y relativo que es negado por la superioridad de la belleza³³. Pero el placer por lo feo también aparece en aquellas épocas decadentes en donde la belleza es

²⁸ Karl Rosenkranz, *Estética de lo feo*. Sevilla, Athenaica, 2015. 40-41.

²⁹ *Ibid.*, 43.

³⁰ *Ibid.*, 64.

³¹ *Ibid.*, 66-67.

³² *Ibid.*, 67.

³³ *Ibid.*, 76.

sustituida por la corrupción, donde lo feo ya no aparece como instante a superar por lo bello sino que obtiene su propio lugar como ideal³⁴.

Habiendo delimitado lo feo dentro de la ciencia estética y señalado cómo puede ser objeto de gusto, es necesario mostrar los caracteres que posibilitan la emergencia de lo feo en su relación con la belleza. Rosenkranz continua la tradición que liga a lo bello con la forma, con la limitación, lo que da lugar a que el primer aspecto característico de lo feo sea la negación de la misma. Pero no toda carencia de forma es fea en sí, la inexistencia de la forma trae consigo la fealdad cuando aquella, pese a su ausencia, se nos aparece como necesaria, cuando un contenido que debería poseer su delimitación concreta carece del mismo³⁵. La belleza reclama la unidad entre el contenido de la obra de arte y su forma adecuada, pudiendo mutar en fealdad si esta unidad se ve trocada en contradicción, si una forma imperfecta es incapaz de amoldarse al contenido de la obra artística³⁶.

Teniendo en cuenta la necesaria unidad de la forma y el contenido inherente a lo bello, Rosenkranz señala la necesidad de la corrección como elemento constitutivo de la belleza. La corrección en la obra de arte se fundamenta en la ligazón de la forma con los contenidos sensibles de la naturaleza, cuyo estudio posibilita y se impone como condición necesaria para el desarrollo ideal de lo bello³⁷. Si lo bello se aleja de la fidelidad de la naturaleza —algo que no debe ser confundido con la mera copia— caerá en lo feo a través de la incorrección³⁸.

Junto a la ausencia de forma y la incorrección, la deformidad es el tercer elemento constitutivo de lo feo dentro del análisis trazado por Rosenkranz, y es aquel sobre el cual se desarrollan los dos aspectos anteriores ya desarrollados. La deformidad posee su origen en la falta de libertad entendida como necesidad autodeterminada, siendo esta falta quien posibilita la aparición de lo incorrecto y lo uniforme como manifestaciones externas de la fealdad³⁹. El salto de la fealdad interior fundamentada en la falta de libertad a la fealdad exterior manifestada en la incorrección y la falta de forma es ejemplificado por Rosenkranz utilizando para ello el símil de la enfermedad que carcome por dentro y por fuera al afectado:

³⁴ Ibid., 76.

³⁵ Ibid., 78.

³⁶ Ibid., 78.

³⁷ Ibid., 79.

³⁸ Ibid., 79-80.

³⁹ Ibid., 83-84.

Consideremos por ejemplo al ser vivo en su estado de enfermedad: su posibilidad de enfermar es necesaria, pero no por ello es necesario que enferme realmente. La enfermedad le dificulta su libertad de movimiento y su desenvoltura, está por lo tanto vinculado a la enfermedad, cuyas consecuencias al fin, después de haberse introducido a escondidas en su interior, deben revelarse también en la deformidad y el afeamiento exteriores⁴⁰.

Una vez expuestas las determinaciones estéticas que hacen posible lo feo, Rosenkranz pasa a estudiar la multiplicidad de formas en las que la fealdad puede manifestarse en el arte, tales como la vulgaridad y la repugnancia, siendo esta última una de las formas en la que lo feo muestra sus aspectos más oscuros. Lo feo repugnante constituye la negación directa de lo bello placentero; mientras que la belleza placentera atrae al sujeto en su goce, lo feo repugnante repele por su carácter horrendo, destruyendo la forma artística a través de sus distintas manifestaciones: lo tosco, lo muerto y lo horrendo⁴¹.

Es esta faceta de lo feo la que más interesa a nuestro análisis, pues en ella encontramos retazos y momentos de la configuración horror como categoría estética. Rosenkranz se adentra en aquel lugar que constituía el límite de la experiencia estética kantiana, el horror como rotura absoluta de lo sublime. Como hemos visto, para Kant lo sublime necesita del peligro para despertar en el sujeto su elevación sobre éste y por ende la experiencia estética de lo sublime, pero esto solamente era posible si lo peligroso era contemplado desde la distancia y la integridad del sujeto. Un sujeto que se ve afectado por el peligro no puede experimentar lo sublime, pues la experiencia estética queda totalmente aniquilada por la caída del sujeto; cuando el peligro se hace efectivo no hay lugar para lo estético, acontece su total destrucción y atrapa al sujeto en el horror. Rosenkranz perpetúa el esquema kantiano, pero ya no hace del horror la limitación y el fin de la experiencia estética; al ser una de las formas del manifestar de lo feo el horror adquiere su espacio en lo estético como desgarrador toda forma de lo bello y lo sublime a través de sus tres formas: lo insulso en la idea, lo repugnante en lo sensible y lo malvado en lo ético⁴².

En tanto generalidad el horror ataca a toda noción de libertad y de razón; en su manifestación en lo insulso abre las puertas al absurdo negando toda causalidad mediante la contradicción que niega al sujeto mediante el predicado: lo blanco es negro, lo bueno es malo⁴³. Esta contradicción no es el paso de un momento a otro, sino una entrega total

⁴⁰ Ibid., 84.

⁴¹ Ibid., 261-266.

⁴² Ibid., 278.

⁴³ Ibid., 279-280.

a la distorsión, la destrucción de la armonía, la locura. La disonancia y la locura pueden ser manifestadas artísticamente si se muestra el proceso que lleva a la degeneración hacia estos estados, como un destino horrible que en sí solamente puede causar en el sujeto espanto y rechazo⁴⁴. El exceso del Romanticismo será, según Rosenkranz, su elevación de la locura como verdad del mundo⁴⁵.

En su aspecto sensible, el horror se manifiesta como nauseabundo, la corrupción física de lo bello⁴⁶. La corrupción es el elemento fundamental de lo nauseabundo, no se trata aquí de la muerte, sino de la putrefacción de aquello que ya se encontraba muerto: una descomposición que sacude y repugna al sujeto⁴⁷. Lo nauseabundo solamente puede aparecer en la obra de arte si es contrarrestado por la vida, tal y como sucede con el arte religioso que muestra la corrupción que deviene en resurrección⁴⁸.

Si la belleza se encuentra ligada éticamente a la bondad, el horror no puede más que estar sometido al mal. El mal es intrínsecamente feo, no de una fealdad superficial, sino ligado a aquellos parajes más oscuros de lo humano: lo espectral y lo diabólico. Lo espectral emerge contra la muerte, es su negación en tanto que retorno a la vida, hecho anómalo que solamente puede producir horror en el sujeto debido a la violación de la propia naturaleza y sus leyes⁴⁹. En su configuración de lo espectral, Rosenkranz recoge la herencia shakespeariana del *Hamlet*, en donde el padre de Hamlet vuelve al mundo terrenal reclamando justicia por su asesinato. El espectro aún en sí un componente terrorífico, pero también ético; las causas pendientes que atan al espectro a la vida terrena le impiden alcanzar la paz eterna, lo que le lleva a retornar al mundo de los hombres con el fin de expiar sus culpas por pecados pasados o en búsqueda de justicia y reparación personal⁵⁰. El espectro se encuentra vinculado a la vida temporal y su propia existencia es pura contradicción; por un lado, es una anomalía que causa pavor en el sujeto, pero por otro éste no puede más que compadecerse ante el afán de justicia que el espectro reclama, impronta ética que lo libera de lo feo⁵¹.

⁴⁴ Ibid., 283-284.

⁴⁵ Ibid., 285.

⁴⁶ Ibid., 289.

⁴⁷ Ibid., 289.

⁴⁸ Ibid., 292.

⁴⁹ Ibid., 309.

⁵⁰ Ibid., 313.

⁵¹ Ibid., 322.

En contrapartida, lo diabólico es el mal que se complace en sí, que hace de la negación del bien un fin absoluto promulgando y disfrutando con su destrucción⁵². La posesión demoniaca es una de las formas mediante las cuales se manifiesta lo diabólico a través de la permisividad de aquellos hombres que no excluyen de sí el mal a través de la libertad. La libertad es sacrificada en aras del egoísmo propio, una libertad subjetiva que en su engrandecimiento se proyecta como trastocamiento y aniquilación del ordenamiento del mundo⁵³. Es en lo satánico en donde con mayor visceralidad se alza esta rebeldía contra la libertad, el bien y el orden del mundo, el satánico desea la no libertad, el no hacer el bien es su voluntad, de él no emerge nada más que pura negación⁵⁴.

En la exposición de Rosenkranz podemos comprobar cómo el horror aparece situado como la radicalización de lo feo, la esfera en donde lo feo muestra sus aspectos más oscuros e incontrolables a través del absurdo, la corrupción y la negación del orden natural cimentado sobre la libertad y lo bello. Rosenkranz no se separa un ápice de la estética tradicional en su análisis del horror, dando consigo una descomposición en tres esferas: la intelectual, la sensible y la ética, el horror como inversión de lo bello, lo bueno y lo verdadero. La importancia de la exposición de Rosenkranz no radica en este atenerse a los marcos clásicos del estudio estético para establecer así una comparativa de lo feo horrible como negación de lo bello, pues no deja de respetar las coordenadas propias de la gran teoría de la belleza expuestas con anterioridad. La importancia del análisis de lo feo realizado por Rosenkranz es que permite ir más allá del posicionamiento secundario o momentáneo que lo negativo estético ocupaba en los planteamientos de lo sublime producidos por Burke y Kant. Rosenkranz remarca una y otra vez la ligazón de lo feo como negación-contrapartida de lo bello, pero a su vez dota a la negatividad de contenido estético, lo que le permite penetrar en una multiplicidad de facetas entre las cuales se encuentra el horror. En Burke, el horror y lo terrible aparece realmente indefinido, como una mezcla de sensaciones que tensan al sujeto a través de la apreciación empírica. En Kant, el aspecto terrorífico no es más que un momento posibilitador del sentimiento de lo sublime en el sujeto siempre que éste se encuentre alejado del peligro, es un horror domesticado sometido a la elevación del sujeto. Por el contrario, Rosenkranz dota de contenido estético a la negatividad, lo que le permite configurar, dentro de la categoría de lo feo y en su relación con lo bello, los caracteres propios de la experiencia de lo horrible,

⁵² Ibid., 329.

⁵³ Ibid., 330.

⁵⁴ Ibid., 335-336.

por qué lo horrible constituye el aspecto más radical de lo feo estético y cómo éste se manifiesta sobre la producción artística. El siguiente momento nos abre la tarea de estudiar cuándo se cierra la total independencia estética del horror, y cómo éste, al no poder ser ya negado por la filosofía, impone su dominio sobre el reino de lo bello en el arte.

2.Hacia una estética del terror y lo siniestro.

2.1 Lo siniestro romántico y lo siniestro psicoanalítico.

A lo largo de estas páginas hemos intentado configurar un trazado capaz de mostrar la genealogía de la negatividad estética a partir de la rotura que lo sublime abre en la gran teoría de la belleza. La experiencia estética de lo sublime solamente puede acontecer a través de la superación de un momento de terror, momento que es caracterizado en Burke como excitación extrema de los sentidos y en Kant como exposición del sujeto a un peligro que, desde un plano seguro, permite al sujeto elevarse sobre una naturaleza que había violentado la facultad de la imaginación. Más allá de esta caracterización de lo negativo como momento en lo sublime, hemos visto como Rosenkranz dota de estatus estético a la negatividad a través de la categoría de lo feo, cuya una de sus manifestaciones más radicales es el horror. La cuestión a la que nos enfrentamos ahora es delimitar el terror no ya como momento negativo dentro de lo sublime ni como manifestación de lo feo como opuesto a lo bello, sino en tanto que categoría con un estatus estético propio. Pero el abordaje de lo terrorífico nos obliga a dar antes un pequeño rodeo, fijar nuestra atención en otra de las manifestaciones de la negatividad estética que con frecuencia son confundidas con el propio terror o que siempre aparece como un fenómeno ligado a este: lo siniestro.

Retornemos de nuevo a la categoría de lo sublime. Hemos señalado cómo la importancia de lo sublime radica en la expansión de una experiencia estética que ya no puede quedar reducida a una idea de belleza fundamentada en la proporción y la armonía. Lo sublime, en tanto que experiencia negativa que necesita de un violentar del sujeto, introduce consciente o inconscientemente formas que hasta ese entonces habían sido ocultadas a causa de la idolatría de la belleza. Y aunque Burke y Kant establezcan limitaciones ante aquello que aparece como peligroso y la reduzcan a un momento dentro de lo sublime, no por ello dejan de mostrar su rostro, de manifestarse. Eugenio Trías posa su atención en esta expresión de la negatividad estética en lo sublime, mostrando cómo la apertura estética realizada por Kant en la *Crítica del Juicio* posibilitará el desenvolvimiento del Romanticismo, movimiento artístico sobre el cual se desarrolla la concepción de lo siniestro⁵⁵.

⁵⁵ Eugenio Trías, *Lo bello*. 42.

Sigmund Freud recogerá este hilo romántico y analizará con detenimiento dicha categoría estética en su obra *Lo siniestro* de 1919. Freud muestra lo siniestro como una de las manifestaciones de la estética negativa, más concretamente como una experiencia angustiosa y terrorífica alejada del sentir positivo constituido por la belleza⁵⁶. Para penetrar en el ser de la experiencia de lo siniestro, Freud hará uso de la descomposición lingüística del propio término a partir de su original en alemán, *unheimlich*, el cual hace referencia a aquello que al no ser familiar se nos muestra como terrorífico⁵⁷. Su contrario, *heimlich*, se encontraría en un primer instante ligado a lo familiar, lo hogareño, pero en el avanzar de su indagación Freud mostrará la inexistencia de un significado unívoco, descubriendo cómo lo *heimlich*, aquello que en un primer momento era familiar, deviene en lo oculto, algo que no ha sido revelado. Lo que antes aparecía como una relación de oposición entre lo *heimlich* y lo *unheimlich* se vuelve unidad. Es aquí donde Freud rescata a Schelling, quien en su *Philosophie der Mythologie* nos habla del devenir de lo *unheimlich* como «todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz»⁵⁸.

Una vez analizada la ambigüedad terminológica de lo *unheimlich*, Freud encontrará en el relato *El hombre de arena* del escritor romántico E.T.A Hoffmann el manifestar operativo de lo siniestro en la obra de arte. El relato de E.T.A Hoffmann permite a Freud dar cuenta de la multiplicidad de formas o vías por las cuales puede aparecer lo siniestro como experiencia estética: lo siniestro puede aparecer en la confusión en torno a si un objeto es animado o inerte⁵⁹, pero también puede manifestarse en el doble, el conocimiento de un alguien que es tan semejante que llega a confundirse con nosotros o alguien familiar⁶⁰. Junto al doble se encuentra la repetición, que, aunque pueda aparecer como mera casualidad, estremece al sujeto cuando esta se sucede de manera constante en un corto periodo de tiempo, dotando de un carácter siniestro y fatal algo que en principio aparecía como banal⁶¹. Lo siniestro también puede emerger en la realización de deseos ocultos, el escalofrío que se sucede tras el cumplimiento de un deseo que busca dañar al otro⁶². Lo siniestro se vuelve efectivo cuando el deseo deja de ser fantasía para tornar en real. En

⁵⁶ Sigmund Freud, “Lo ominoso”, en *Obras Completas Vol. XVII*. Amorrortu Editores: Buenos Aires, 1988. 217-251.

⁵⁷ *Ibid.*, 220.

⁵⁸ *Ibid.*, 225.

⁵⁹ *Ibid.*, 233.

⁶⁰ *Ibid.*, 234.

⁶¹ *Ibid.*, 236-238.

⁶² *Ibid.*, 239.

palabras de Eugenio Trías, lo siniestro se configura como lo fantástico encarnado, aquello que del deseo troca en realidad⁶³.

Freud finaliza su exposición retornando a la dicotomía de lo familiar y lo inhóspito, La condición de lo siniestro sería resultado del retornar de un algo que había sido reprimido o superado por el sujeto, el cumplimiento de una serie de creencias que parecían superadas⁶⁴. En la creación artística —concretamente la literaria— el autor puede expandir lo siniestro que se manifiesta en la vivencia real al retorcer el mundo que consideramos cotidiano, sintiéndose lo ominoso a través de formas inexistentes en la realidad⁶⁵.

Eugenio Trías utiliza el marco freudiano para mostrar cómo lo bello deviene en siniestro, cómo la idea de belleza oculta la estética de la negatividad. Trías identifica lo bello como lo familiar, aquello que se encuentra en el ámbito de lo conocido, pero lo bello siempre oculta un reverso reprimido que oculta lo siniestro⁶⁶. Para Trías lo siniestro se establece como condición y límite de la belleza porque todo lo bello oculta tras sí lo ominoso, pero éste no puede aparecer en su cruda plenitud, pues tal aparecer destruiría la experiencia estética⁶⁷. La obra de arte se conforma como lo siniestro velado, pues la belleza carece de fuerza si es arrancada de su profundidad inhóspita; la belleza esconde todo aquello que es reprimido por el hombre y que al mostrarse se muestra en toda la amplitud destructora: la mutilación, el miedo a la castración, el asco, el terror. Lo bello es el velo que cubre el caos⁶⁸.

Mauricio Mancilla Muñoz, en su texto *Lo siniestro como motivo romántico*, sostiene la posibilidad de hablar de una poética de lo siniestro basada en la indeterminación. Siguiendo las tesis de Roman Ingarden, la indeterminación en la obra de arte es aquel espacio que permite el libre juego de la interpretación del receptor, un elemento que es desarrollado en profundidad por la literatura romántica y que permitiría abrir al lector a la experiencia de lo siniestro a través de la ambigüedad y la desorientación, desdibujando las fronteras de lo real y lo ficticio⁶⁹.

⁶³ Eugenio Trías, *Lo bello*, 45.

⁶⁴ Freud, *Lo ominoso*, 247-248.

⁶⁵ *Ibid.*, 249-250.

⁶⁶ *Ibid.*, 49.

⁶⁷ *Ibid.*, 50-51.

⁶⁸ *Ibid.*, 51-52.

⁶⁹ Mauricio Mancilla Muñoz, “Lo siniestro como motivo romántico” en *La filosofía, el Terror y lo Siniestro*, Vicente Serrano y Antonio Castilla (eds). Pozuelo de Alarcón, Plaza y Valdés, 2017. 53-71.

La reivindicación de lo indeterminado como elemento fundamental en la experiencia de lo siniestro permite a Mancilla Muñoz rescatar las aportaciones de Ernst Jentsch, las cuales habían sido alabadas por Freud pero consideradas incompletas y parciales. Para Jentsch, lo siniestro provoca un estado de incertidumbre que resulta imposible de asimilar intelectivamente, lanzando con ello al sujeto hacia lo extraño⁷⁰. Si bien Freud expandió los horizontes de lo siniestro hacia aquello que es reprimido por el sujeto, la importancia del análisis de Jentsch radica en cómo la indeterminación articula una nueva obra artística —la romántica— que es resultado de la crisis abierta por Kant en sus *Críticas*⁷¹. La prosa romántica albergará en su seno toda una serie de elementos poéticos que permitiría al escritor causar esta sensación de indeterminación, la desorientación del lector a través de imágenes y figuras que al desdibujar las fronteras de la ficción y la realidad permitirían el emerger de lo siniestro, culminando en la inconclusión y la incertidumbre que esta deja tras sí⁷².

2.2 Esbozo de una distinción estética de las categorías de terror y horror.

Finalizado el rodeo que nos ha llevado por los dominios de lo siniestro, volvemos ahora a encarar el problema de la definición del terror. El primer hecho con el que nos encontramos es que la indagación de la configuración estética del terror no sólo nos debe llevar a una definición que nos sirva como cierre o delimitación categorial, sino que esta misma definición trae consigo la problemática de las diferencias existentes entre el terror y otras categorías de la negatividad que son frecuentemente confundidas con éste. Hemos delimitado la categoría de lo siniestro, mostrando para ello su raíz romántica que desemboca en el análisis psicoanalítico de Freud, pero todavía no hemos abordado la distinción principal que nos dará la clave de la delimitación de lo terrorífico, esto es, la distinción entre el terror y el horror.

Esta ambigüedad existente en torno a las categorías de lo terrorífico y el horror es latente a lo largo de la genealogía trazada a lo largo de estas páginas. Burke utiliza el término de terror de manera indistinta con el objeto de referenciar todo aquello que aparece como negativo, especialmente el dolor y el peligro. Kant también identifica lo estético negativo con lo temible, lo peligroso, aquello a lo que el sujeto se expone desde la distancia, pues

⁷⁰ Ibid., 63.

⁷¹ Ibid., 67.

⁷² Ibid., 68-69.

toda exposición real a lo terrible aniquila por completo la experiencia estética de lo sublime. Por su parte Rosenkranz no realiza mención alguna de lo terrorífico, pero sí del horror, el cual aparece como radicalización de lo feo a través de la trinidad de lo insulso, lo repugnante y lo malvado. Si abandonamos el campo de la filosofía y nos acercamos a las lindes de la creación artística vemos cómo los términos se confunden aún más, siendo utilizados de manera indistinguible y omniabarcante en el ámbito literario con el fin de designar tradiciones como la novela gótica, ciertas ramas de la literatura romántica y las nuevas obras escritas a lo largo del siglo XX y XXI⁷³.

Con el fin de delimitar terror como categoría es necesario repensar cómo ha abordado la filosofía esta problemática, o si realmente la filosofía se ha decidido realmente a abordarla en algún momento de su historia. Esta labor es la que intenta llevar a cabo Antonio Castilla Cerezo en su obra *La condición sombría*, la cual rastrea la relación existente entre el terror y la filosofía, dando cuenta consigo de la existencia de una problemática que había pasado desapercibida: La incapacidad de definir el terror es el reflejo de la incapacidad de la filosofía de dar cuenta del terror como realidad misma. La filosofía premoderna habría eludido la cuestión de qué es el terror, ha hecho impensable el propio terror mediante el despliegue de distintos mecanismos: hacer del terror una insuficiencia, borrándolo dentro del plano de los afectos del hombre (Spinoza y Descartes) o bloqueándolo al asimilar terror con miedo y temor (Aristóteles)⁷⁴. La anulación de lo racional como carácter fundamental constitutivo del terror explicaría el bloqueo absoluto que la filosofía premoderna habría dispuesto con el fin de encarar lo terrorífico, su total evitación como problema a tratar⁷⁵. En contrapartida, la razón moderna comenzará, en alguna de sus manifestaciones, a enfrentar la problemática del terror no sólo como anulación de la razón, sino como brecha, un abismo que en su experimentar destruye el

⁷³ Ejemplo de esta confusión la encontramos en la web de Wikipedia, en donde terror y horror aparecen como meros sinónimos que pueden ser utilizables para definir a cierto género literario, aunque dentro de la entrada se especifiquen los intentos por delimitar ambas categorías: «La literatura de horror es un género de ficción literario que pretende o tiene la capacidad de asustar, causar miedo o aterrorizar sus lectores o espectadores en inducir sentimientos de horror y terror».

https://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_de_terror

⁷⁴ Antonio Castilla Cerezo, *La condición sombría. Filosofía y terror*. Madrid, Plaza y Valdés, 2015. 45-53.

⁷⁵ *Ibid.*, 184.

pensamiento al ser un algo impensable, pero que en su desaparición pone en marcha el despliegue del pensamiento mismo⁷⁶.

Esta oposición al tratamiento del terror por parte de la filosofía habría propiciado falsas definiciones, formas de no abordar verdaderamente la esencia de la cuestión del terror mediante la subsunción de éste en otros fenómenos. Para Castilla Cerezo, un ejemplo clásico de falsa definición es aquella que liga al terror con el miedo en su expresión más extrema, exacerbación que llevaría a la anulación del raciocinio⁷⁷. Este tipo de definiciones consistirían en un rodeo en donde el terror es remitido a su causa, sin explicación verdadera de su origen, del cómo puede producirse una experiencia tan honda y radical⁷⁸. Esta falsa definición hace del terror una mera diferencia de grado que nos remite a un sentir derivado, el miedo, pero no a una explicación propia de lo terrorífico.

Una definición operativa de la categoría del terror es elaborada por Félix Duque su obra *Terror tras la Posmodernidad*. Duque no sólo organiza una definición de la categoría del terror, sino que busca deslindar a éste del horror, contraponiendo ambas experiencias como opuestas e inconfundibles. Duque nos da una definición tajante de lo que es el terror estético, el cual se constituye como un «sentimiento angustioso surgido de la combinación, inesperada y súbita, de lo sublime y lo siniestro»⁷⁹. Lo terrorífico supone una conmoción que anula la capacidad racional del sujeto al borrar las fronteras que separan a éste del mundo, que aparece como una esfera que ya no es manipulable por la praxis humana⁸⁰. Duque nos remite a la angustia heideggeriana como elemento nuclear de lo terrorífico; el terror no se encuentra ligado al miedo ya que el miedo siempre delimita un objeto concreto, una cotidianeidad inserta en el carácter praxeológico del sujeto, su ser a la mano⁸¹. Frente al temor, la angustia emerge como resultado no de la relación con una cosa u otra, sino producto de la indeterminación, de la pérdida de significatividad de un mundo que se vuelve ajeno, que deviene en un Otro irrepresentable e indomable⁸².

Este carácter angustioso abre el camino a la combinatoria de las experiencias de lo sublime y lo siniestro dentro del terror, pero si el terror se caracteriza por anular la

⁷⁶ Ibid., 188.

⁷⁷ Ibid., 183.

⁷⁸ Ibid., 184.

⁷⁹ Félix Duque, *Terror tras la posmodernidad*, Madrid, Abada editores, 2004, 15.

⁸⁰ Ibid., 15.

⁸¹ Ibid., 17.

⁸² Ibid., 18-19.

capacidad del sujeto sobre el mundo lo sublime kantiano, como experiencia que eleva al sujeto frente a la naturaleza, no puede dar cuenta de ningún experimentar verdaderamente terrorífico⁸³. Lo sublime kantiano es una forma domesticada de lo sublime, producto directo de la ideología ilustrada que configura al hombre como un ser capaz de dominar y someter a la naturaleza mediante la técnica⁸⁴. Duque rescata para su delimitación del terror lo sublime desarrollado por Adorno y Lyotard, en donde el arte abstracto abre una rebelión con lo técnico que revela un carácter inhumano, irreductible al afán de sometimiento de los hombres⁸⁵.

Si lo sublime muestra el carácter inhumano del terror, lo siniestro nos muestra su lado inhóspito. Lo siniestro desvela los aspectos más oscuros del deseo, un deseo que buscando evitar el dolor descubre cómo éste individúa y distingue, posibilitando reconocer lo Otro, y con ello, el yo⁸⁶. La unión de lo sublime con lo siniestro, en tanto que unión de lo inhumano con lo inhóspito, hace del mundo algo irrepresentable, inasumible para el sujeto, lo inmundo.

Delimitada la esencia de la experiencia estética del terror, Duque pasa a abordar el horror como contraposición de lo terrorífico. La confusión entre el terror y el horror estriba en asimilar al primero con el dolor y el sufrimiento en vez de a la angustia. Es el horror el que se alimenta del sufrimiento, más concretamente en sus aspectos más viscerales: el asco y la repugnancia que trae consigo la corrupción de lo bello⁸⁷. Si el terror rompe el dominio del sujeto sobre el mundo, el horror, paradójicamente, refuerza al hombre, pues basta con contextualizar mediante el uso del juicio a la experiencia repugnante del horror para que este sea domesticado por el sujeto, trayendo consigo el reforzamiento del último⁸⁸.

La definición propuesta por Duque permite alejar la experiencia del terror a una mera exacerbación del miedo, a un aumento gradual y cuantitativo de un sentimiento. El terror trasciende la esfera del miedo porque remite a lo indeterminado, otro que rompe los esquemas del sujeto en su relación con el mundo, su capacidad de dominio sobre el objeto. En contrapartida, el horror sí remitiría a un objeto delimitado, más concretamente a la

⁸³ Ibid., 20-21

⁸⁴ Ibid., 21-22.

⁸⁵ Ibid., 23.

⁸⁶ Ibid., 26.

⁸⁷ Ibid., 28.

⁸⁸ Ibid., 28-29.

corrupción de algo bello, causando repugnancia, pero a la vez permitiendo al sujeto controlar la situación. La propuesta de Duque recoge hasta cierto punto algunas tesis de Rosenkranz, siendo fiel concepción de lo horrendo sensible como corrupción de lo bello que deviene en nauseabundo. De la misma manera, la definición del terror manejada por Duque mantiene tenues lazos con otras de las facetas del horror descritas por Rosenkranz, ya que como hemos visto, el horror en la disonancia, la locura y lo espectral se caracterizaría por la destrucción de las leyes de la naturaleza en su relación con el sujeto. Junto a estas semejanzas, la virtud de la definición propuesta por Duque radica en el alejamiento de lo terrorífico con respecto del miedo, y su vinculación al carácter inhóspito de lo siniestro, ampliando los límites del terror más allá de la exacerbación del miedo con la que tradicionalmente ha sido asociado.

2.3 El espacio de lo monstruoso en la configuración del terror.

La definición propuesta por Félix Duque nos sirve como guía en la profundización de la delimitación del terror con respecto al horror. La clara división entre terror y horror propuesta por Duque trae consigo una tesis radical que impone un corte o deslindamiento dentro de todo el campo artístico: el grueso de la producción artística denominada genéricamente como bajo el término de terror no se encontraría realmente insertada dentro de dichas coordenadas, sino del horror en tanto que exacerbación de lo repugnante. Un ejemplo paradigmático de la ligazón existente entre el horror y lo repugnante lo encontramos en el cine, en donde subgéneros como el *gore* o el *slasher* buscan sacudir al sujeto utilizando para ello un agente concreto, el monstruo, que encarna en su figura una doble vía hacia la repugnancia: el propio carácter nauseabundo del monstruo, que provoca rechazo inmediato por parte del sujeto, y una violencia extrema que se despliega en forma de desmembraciones, torturas, mutilaciones con el objeto de provocar un impacto visual a través de la visceralidad y el asco.

El monstruo no es característico únicamente del género del horror, pero sí posee dentro de éste una especificidad que lo diferencia con respecto a su aparición en otro tipo de relatos tales como los mitológicos, pues su aparición en la obra de horror aparece ante el sujeto como un ser innatural, ajeno al mundo propio del hombre, causando por ello

repugnancia y estupor⁸⁹. En los relatos fantásticos, el mundo no supone ningún tipo de choque con respecto al sujeto, ya que el monstruo se constituye como una figura acorde a las leyes de la naturaleza del mundo fantástico, una criatura más. Ejemplo de este papel es el de las hadas y otros seres tan frecuentes en los relatos fantásticos y mitológicos.

Noël Carroll esboza algunos lineamientos acerca de la composición del monstruo propio del relato de horror, una combinatoria orientada a conseguir crear en el sujeto esa sensación de miedo y repugnancia señaladas. Un primer aspecto, ligado al propio ser biológico del monstruo es la fusión de distintos elementos corporales, estructuras tradicionalmente opuestas dentro del mundo humano: garras, hombres reptiles, brujas-gato, etc⁹⁰. Otros elementos propios del monstruo de horror son su tamaño excesivo y colosal, su identificación con distintas fobias humanas (monstruos reptantes o asimilados a insectos y animales tales como arañas), o su masificación numérica, apareciendo como un ejército que se lanza contra el hombre⁹¹. Esta combinatoria de facultades es la que permite al monstruo causar estupor al sujeto, al receptor de la obra artística; el monstruo constituye una violación de la naturaleza, una anomalía que repugna en su enfrentamiento con el hombre. En palabras de Carroll, los monstruos constituyen «abortos metafísicos y, en consecuencia, provocan repugnancia a los personajes de ficción, y, a su vez, se supone que provocan una respuesta congruente en el público»⁹².

¿Cuál es el papel del monstruo dentro del terror? Quizás esta pregunta sea difícil de responder si aceptamos los marcos elaborados por Carroll en su afán por situar al monstruo como agente que, destruyendo la naturalidad del mundo, repugna y horroriza al hombre. Si como hemos dicho con anterioridad, el terror se caracteriza por el descentramiento del sujeto en un mundo que pasa a ser incapaz de ser asido por el hombre, el monstruo no puede ser una cosa procuradora de miedo y asco, sino un elemento capaz de provocar esta rotura. Carroll, en su obra, realiza un recorrido a través de los distintos tipos de monstruos que habitan el relato de horror, mencionando entre ellos aquellos que constituyen la mitología cósmica elaborada por H.P. Lovecraft en el ciclo de Cthulhu. Pero lejos de sustentar las tesis de Carroll, la obra de Lovecraft se caracteriza por un afán

⁸⁹ Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005, 24-26. Como apunte señalar que el título original de la obra es *Philosophy of Horror*; que el término horror haya sido sustituido en castellano por el de terror muestra con claridad la confusión entre ambas categorías que ha sido expuesta por nosotros unas páginas más atrás.

⁹⁰ *Ibid.*, 52-53.

⁹¹ *Ibid.*, 54-55.

⁹² *Ibid.*, 59.

de superar el estrecho marco del miedo y la repugnancia en la obra de arte. El miedo en Lovecraft es, ante todo, miedo a lo desconocido, y sus monstruos no son seres que se limiten a un carácter nauseabundo. Lo característico de la mitología lovecraftiana es su remitir a lo desconocido no como meramente sobrenatural, sino como lo no-humano y, ante todo, lo pre-humano. *La llamada de Cthulhu* posibilita la superación del horror como nauseabundo a través de monstruos cuya razón de ser es el de constituir una realidad ontológica independiente y anterior al hombre, criaturas que habitaban la tierra antes de la existencia del mundo humano y que en contacto con el hombre provocan en este la destrucción de su realidad humana. El único lazo que une a la humanidad con Cthulhu es la existencia de un culto perdido, secreto, abominable, una religión ancestral que habría sobrevivido difusamente a lo largo de toda la era humana y cuya finalidad radicaría en el despertar de la bestia, su retorno al mundo y con ello el fin humano. Cuando al fin del relato Cthulhu emerge provoca en los humanos que contemplan su regreso no asco ni repugnancia, sino locura y terror al contemplar un ser ajeno a sus realidades, incapaz de ser explicado por el marco racional del hombre y que emerge como una ancestralidad que destruye el mundo de nuestra especie. El monstruo lovecraftiano, por su carácter cósmico y ancestral, queda configurado como lo impensable, aquello que no puede ser racionalizado y que por ende arroja al sujeto de su posición de poder, provocando su descentramiento en el mundo.

El monstruo lovecraftiano nos permite ir más allá del carácter nauseabundo propio del horror convencional gracias a su configuración como realidad ontológica y ajena al hombre, pero también es posible encontrar en el terror una superación de lo monstruoso gracias a su relación con lo siniestro, en donde el elemento fundamental causante de terror en el sujeto ya no sería la presencia del monstruo sino el carácter inhóspito de la propia realidad. Vicente Serrano ha estudiado el proceso por el cual, a partir del siglo XX, la literatura abandona o desplaza la figura del monstruo como elemento, buscando a partir de ahora desentrañar lo monstruoso de la propia realidad⁹³. *La Metamorfosis* de Kafka marcaría el punto de ruptura en esta transformación literaria, no necesitando de las viejas figuras monstruosas tales como el vampiro, el lobo o el autómatas, pues el monstruo ya no es otro sino uno mismo en su despertar⁹⁴. El propio Kafka ahondará más en el carácter siniestro, desechando en su totalidad al monstruo y vinculando a la propia realidad con lo

⁹³ Vicente Serrano Marín, *Soñando Monstruos: Terror y delirio en la Modernidad*, Madrid, Plaza y Valdés, 2010, 113.

⁹⁴ *Ibid.*, 113-114.

inhóspito; ya no es la figura monstruosa la causante de terror sino nuestra cotidianeidad, nuestro ámbito de familiaridad que deviene en ajeno, ausente⁹⁵.

2.4 Terror y anulación del sujeto. El fin del correlacionismo.

El situar la figura del monstruo en lo terrorífico y su significación nos permite retomar el problema acerca de qué es lo que posibilita que el terror, en tanto que experiencia estética vinculada a lo siniestro, produzca el descentramiento del sujeto en el mundo. La mención al monstruo lovecraftiano no es casual, pues como hemos señalado, este remite no al miedo humano ni a una existencia espiritual o diabólica, sino a la pervivencia de lo ancestral, de una anterioridad a lo humano que al manifestarse rompe el mundo que conocemos. El monstruo lovecraftiano nos permite reintroducir de nuevo aquello que caracteriza el género de terror, la problemática de cómo el terror anula la relación del sujeto con el mundo.

Volvamos a la diferencia entre miedo y terror. Hemos señalado con anterioridad que el terror no puede ser caracterizado como un miedo extremo, un mero aumento gradual de un temor que no es explicado. Ana Carrasco Conde, en su texto *Espacios del terror: la casa, el psiquiátrico y el bosque*, explora la relación del miedo y el terror a través de algo tan cotidiano y común como el miedo a la oscuridad, tema de la obra *La casa de hojas* de Mark Z. Danielwelski. La condición sombría se asocia comúnmente a lo terrorífico, pero la verdadera posibilidad del terror no se haya nunca en la propia oscuridad, sino en aquello que yace oculto y se revela ante el sujeto, la toma de conciencia de una amenaza que, en lo más recóndito de la oscuridad, solamente aparecía como potencia, pero no en acto; no es el mero miedo a la oscuridad, sino la angustia del sentirse desbordados dentro de ellas, de ver cómo nuestros marcos de referencialidad se difuminan y pierden en la hondura de una tiniebla sin fin⁹⁶.

La oscuridad por sí misma no asusta, lo terrorífico es aquello que emerge de ella. Al igual que Duque, Carrasco Conde hace uso de la filosofía heideggeriana para mostrar qué es aquello que produce el terror; a través del *Ereignis*, se nos revela aquello que no puede ser pensado, seres indeterminados que el lenguaje humano no puede clasificar,

⁹⁵ Ibid., 114.

⁹⁶ Ana Carrasco Conde, "Espacios del terror: la casa, el psiquiátrico y el bosque", en *La filosofía, el Terror y lo Siniestro*, Vicente Serrano y Antonio Castilla (eds). Pozuelo de Alarcón, Plaza y Valdés, 2017, 103-106.

incategorizables, lo monstruoso, lo que desgarrar nuestro mundo y se apropia de nosotros⁹⁷.

Necro-ontología es el término que Carrasco Conde utiliza para designar el evento terrorífico, esta anulación del mundo que acontece al sujeto cuando lo terrorífico se manifiesta y violenta la capacidad racional del hombre⁹⁸. El aparecer de lo terrorífico desmorona el mundo humano, ya no es amenaza potencial sino efectiva, el sujeto se encuentra inmerso en unas coordenadas que no son suyas, desorientado, sometido a la angustia del saberse perdido; el mundo ha dejado de ser mundo para nosotros, la familiaridad y la cotidianeidad han dejado de existir, el terror, en su descentrar al sujeto del mundo, lo arroja a través de la angustia como mediación hacia lo siniestro en el devenir inhóspito de la realidad que habitamos⁹⁹.

¿Qué es lo que verdaderamente muestra el terror en cuanto experiencia estética? La posibilidad de existir de un mundo no humano, donde el sujeto perdido, incapaz de desplegar su praxis o de someterlo a racionalización. En palabras de Eugene Thacker, el terror supera las limitaciones de la propia filosofía al poder abordar aquello que es impensable para el sujeto;

El aislamiento de aquellos momentos en los que la filosofía revela sus propias limitaciones y restricciones, aquellos momentos en los que misteriosamente el pensamiento se enfrenta a su propia posibilidad. Significa, pues, el pensamiento de lo impensable, que la filosofía no puede expresar más que por un lenguaje no filosófico; y es precisamente el género del terror sobrenatural uno de los lugares privilegiados donde encontrar este pensamiento paradójico de lo impensable¹⁰⁰

El terror abriría una brecha en el dominio antropocéntrico de la filosofía, en aquello que desde Kant ha sido impensable, a saber: que toda relación de conocimiento es la establecida entre el sujeto y un mundo para nosotros, que todo en sí es incognoscible. Quentin Meillassoux ha denominado bajo el nombre de correlacionismo todos los posicionamientos que, a partir de la filosofía kantiana, niegan la posibilidad del desligamiento de la subjetividad con respecto a una objetividad independiente¹⁰¹. El

⁹⁷ Ibid., 109-110.

⁹⁸ Ibid., 113.

⁹⁹ Ibid., 113-116.

¹⁰⁰ Eugene Thacker, *En el polvo de este planeta. El horror de la filosofía*, Madrid, Materia Oscura editorial, 2015, 12.

¹⁰¹ Quentin Meillassoux, *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*, Buenos Aires, Caja Negra editora, 2015, 26-29.

correlacionismo remarcaría la imposibilidad del pensar un en sí, ya que el propio pensamiento de una realidad independientemente del sujeto constituye así mismo un pensamiento, lo que indica claramente el círculo paradójico en el que se incurre cuando se intenta defender la existencia de propiedades objetivas insertas en el mundo.

Para Meillasoux es posible rebasar el círculo correlacional gracias a la existencia de artefactos pretéritos a toda existencia humana y vital, el archifósil. Los archifósiles serían materiales indicadores de realidades prehumanas, restos que mostrarían los procesos de formación del universo y del mundo¹⁰². El correlacionista solamente podría solventar la existencia del archifósil mediante dos vías: el requerimiento de un testigo ancestral (Dios) presente con anterioridad al existir humano o la necesidad de ligar la existencia de esta realidad al hombre, su emergencia en una fecha concreta antes que el hombre *para el hombre*¹⁰³. El correlacionista remitirá a todo tipo de subterfugios para aceptar al archifósil como una realidad independiente y anterior al sujeto, que no necesita de éste y que permanece ajeno al nosotros, la posibilidad de la existencia de un ser que puede ser no dado, que no necesita de ser manifestado al sujeto.

Si tal y como hemos desarrollado a lo largo de estas páginas el terror posibilita la emergencia de un mundo ajeno al sujeto, donde éste se muestra impotente de asir una realidad que se manifiesta como lo otro, con leyes propias e incapaz de ser manipulada, podemos afirmar que el terror permite una salida del círculo correlacional a través de la experiencia estética. Aunque la experiencia del terror traiga consigo el sometimiento a la angustia, esta se realiza debido a la pérdida a través de lo indeterminado, del desplazamiento de un sujeto que deja de ser el centro para perderse en realidades ajenas a éste, no ya prehumanas sino marcadamente inhumanas. Y aunque Meillasoux señala en su texto que el archifósil es una materialidad ajena a la vida (no solamente humana), monstruos como los desarrollados por Lovecraft realizan la misma función de artefactos ancestrales que permiten el mostrar realidades anteriores a la existencia del hombre, realidades que el sujeto no puede subsumir con facilidad dentro del círculo correlacional. El monstruo lovecraftiano se configura como un archifósil en tanto que su ser es la de una materialidad ajena a toda vida insertada en el horizonte conocido por el hombre que, en su aparición, permite emerger estas realidades independientes a toda existencia humana.

¹⁰² Ibid., 36-37.

¹⁰³ Ibid., 38-42.

Es por ello que el descentramiento del sujeto constituye el núcleo del relato de terror, en tanto que el terror abre la posibilidad de pensar aquello que desde la revolución kantiana ha sido negado, la posibilidad de un mundo no humano, ajeno al sujeto. La relación del hombre con el mundo a través de su praxis, a través del pensamiento, es la relación con un mundo para nosotros, una realidad humanizada en la que se enclavan nuestros horizontes de significatividad; frente a este mundo para nosotros se encontraría el mundo en sí, el mundo que permanece dado, inaccesible hasta que es sometido por el poder del hombre. Lo que el terror permitiría es revelar la existencia de otro mundo, el mundo sin nosotros, un mundo en donde todo lo humano es substraído no en una relación de oposición, sino de indiferencia; el terror no trata de un miedo inserto dentro de unos límites de significatividad conocidos y que por ello puede ser anulado si nuestra racionalidad reconoce su contexto, sino del emerger de una realidad desconocida que siempre permanece ajena al afán expansivo de la racionalidad sujeto¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Eugene Thacker, *En el polvo*, 15-18.

3. Thomas Ligotti como paradigma del nuevo terror filosófico.

3.1 La maldición de la conciencia: Ligotti y el pesimismo radical.

Thomas Ligotti es una de las figuras fundamentales del terror contemporáneo. Reconocido a la par que alejado del ruido mediático y la vanidad del autoensalzamiento, Ligotti es un artesano que no esconde las raíces de su obra, su deuda eterna con la revolución literaria traída por Edgar Allan Poe y H.P. Lovecraft y el odio hacia el terror tipo *best-seller*, más decantado hacia la venta masiva a través del horror repugnante que en la exploración poética de lo siniestro, la elaboración de una palabra que busca ahondar en el ser descarnado del mundo.

Siguiendo la mencionada senda de Poe y Lovecraft, Ligotti ha cultivado con ahínco el relato de terror, desde los largos cuentos de regusto tradicional a las carillas feroces, cortantes, unos pocos párrafos mortíferos que bastan para desgarrar la seguridad hogareña y cómoda del lector que se acerca a sus páginas. Pero Ligotti no ha limitado su obra al relato, pues cuando la “ficción” ha mostrado sus costuras y márgenes no ha dudado en abandonarlo para buscar mejores medios sobre los cuales proyectar su concepción del mundo. Este es el nacimiento de *La conspiración contra la especie humana*.

Como señala Eugene Thacker, *La conspiración contra la especie humana* no es un libro académico más, no se atiene a ninguna de las reglas convencionales y escleróticas del *paper* o los ensayos típicos producidos en masa por los académicos¹⁰⁵. *La conspiración* constituye en prosa una fundamentación de aquellos componentes revelados anteriormente en la obra de Ligotti, especialmente la concepción descarnada y radicalmente pesimista de la existencia del ser humano. No es un tratado teórico, sino un artefacto que en el profundizar en su objeto termina confluyendo y confundiéndose con éste, la cima de la creación literaria ligottiana¹⁰⁶.

La conspiración no constituye un punto y aparte, sino que en ella podemos contemplar nítidamente el ordenamiento de las ideas que configuran los mundos desplegados por Ligotti en su obra de ficción. El pesimismo filosófico es el núcleo que articula la pluralidad de ideas expuestas en *La conspiración*, transitando por las sendas abiertas por el pensamiento de Schopenhauer, Mainländer, Nietzsche o Zapffe sin caer en la mera

¹⁰⁵ Eugene Thacker, *Tentáculos más largos que la noche*, Materia Oscura Editorial, 2019, 152.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 153.

enumeración doxográfica, sino articulando la tradición a través de uno de los problemas fundamentales de la filosofía: el problema de la conciencia.

Ligotti asume, frente a toda concepción que hace de la conciencia una facultad valiosa y distintiva, un don digno de aprecio que configura al hombre como lo que es, la noción de la conciencia como maldición acuñada por el filósofo noruego Peter Wessel Zapffe, el cual concibe la conciencia como una falla en la vida, un arma de doble filo que al mismo tiempo que dota de una inteligencia superior al ser humano lo separa y enfrenta al mundo natural¹⁰⁷. La conciencia, ligada al desarrollo cerebral humano, posibilita el reconocimiento propio, el yo; una herramienta que permitía imponer el afán de supervivencia de la especie humana en su complejo proceso evolutivo. Lo problemático de la conciencia para Zapffe radica en que dicha constitución como sujeto viene acompañado de manera indisoluble del conocimiento del sufrimiento¹⁰⁸. La conciencia trae consigo el saber del sufrimiento, el pensar una finitud que nos resulta asfixiante e insalvable en su ligazón con la muerte; la vida solamente es posible si se consigue cegar este exceso de conciencia, si el hombre es capaz de, en un claro ejercicio de autoengaño, continuar obviando que el sufrimiento es la esencia de la existencia y que nada puede escapar a éste.

Ligotti expone cuáles son los mecanismos que, según Zapffe, el hombre tiene a su disposición con el fin de anular a la conciencia y por ende poder vivir sin abismarse en el reconocimiento de una vida absurda y condenada: aislamiento y reducción de los hechos terribles de la vida a locura; anclaje en verdades ideológicas como Dios, familia o patria; distracción de la conciencia a través de diversos medios de consumo y, por último, la sublimación de los aspectos más terroríficos de la existencia a través de la creación artística y la reflexión filosófica, que permite mostrar estos aspectos desde la lejanía, desnaturalizándolos a través de su conversión en productos del entretenimiento¹⁰⁹. Todos estos mecanismos permiten soportar una vida que quedaría totalmente rota si la conciencia operase en toda su plenitud, pues es el propio don humano lo que anega nuestra vida al ser capaz de reconocer su absurdo, nuestro paso como cuerpos de carne y vísceras que fabrican sentidos artificiales que se superpongan sobre la verdad insalvable de nuestra pequeñez.

¹⁰⁷ Thomas Ligotti, *La conspiración contra la especie humana*, Madrid, Valdemar, 2015, 32.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 34-37.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 41-42.

La única alternativa coherente que Ligotti y Zapffe pueden ofrecer al hombre es la aceptación voluntaria de su propio exterminio, la planificación consciente del fin de la especie como vía que elimine de una vez por todas la hermandad de sufrimiento en la que se encuentra inmersa la humanidad, la paradoja del ser seres conscientes que necesitan de la inconsciencia para sobrevivir¹¹⁰. Es aquí en donde radica la gran maldición que asola a la especie humana, que nuestra propia existencia solamente puede sucederse mediante el oscurecimiento de nuestro más valioso atributo, la conciencia, pues su despliegue total descubre a cada paso todos los horrores inherentes a la vida. Solamente podemos existir a condición de negarnos constantemente, de ocultarnos ante lo que somos.

El apoyo de Ligotti a la filosofía de Zapffe puede ser considerado como una defensa a ultranza de un pesimismo fuerte, que no busca ningún tipo de redención más allá del propio fin de la especie. Para Ligotti no existen gradaciones posibles dentro del pensamiento pesimista, toda moderación no es más que la aceptación de un optimismo solapado, visión que ha sido, bajo distintas modulaciones, matices y formas, la visión del mundo predominante a lo largo de todo el desenvolvimiento histórico-cultural humano:

Las personas son o pesimistas u optimistas. «Se inclinan» forzosamente hacia un lado u otro, y no hay ningún terreno común entre ellos. Para los pesimistas, la vida es algo que no debería ser, lo que significa que lo que creen que *debería ser* es la ausencia de la vida, la nada, el no ser, el vacío de lo increado. Quienquiera que salga en defensa de la vida como algo que irrefutablemente debería ser —quien afirme que *no* estaríamos mejor como nonatos, extintos o ganduleando eternamente en la no existencia— es un optimista. Es todo o nada; uno está dentro o está fuera, hablando en abstracto. Hablando prácticamente, hemos sido una raza de optimistas desde el nacimiento de la consciencia humana y nos inclinamos como locos hacia el polo favorable¹¹¹.

En su claro posicionamiento en defensa de un pesimismo fuerte, Ligotti aborda de manera crítica y mordaz la existencia de los «pesimistas» heroicos, aquellos que reconociendo la hiriente realidad de la existencia orientan la vida humana hacia el reconocimiento de que, a pesar de todo, merece la pena el estar vivos. Miguel de Unamuno y Albert Camus son los dos prototipos de «pesimistas» heroicos descritos por Ligotti en su ensayo, dos figuras que encarnan dos maneras distintas de enfrentar la vida. Unamuno aborda a través de la lucha la quiebra existente entre el carácter racional del hombre, que reconoce la finitud

¹¹⁰ Ibid., 39.

¹¹¹ Ibid., 61.

humana, y la irracionalidad, que nos lanza hacia el encuentro de un horizonte de trascendencia que nos salve de nuestra limitación mortal. Camus, por el contrario, reconoce en *El mito de Sísifo* la absurdidad de la vida del hombre, que gasta su existencia en intentar asir un fin a todas luces inalcanzable pero que al mismo tiempo halla en el afán de alcanzar dicha meta el único sentido posible de la vida. Ambas formas de «pesimismo» heroico son, para Ligotti, huidas ante esa verdad que constituye el reconocimiento de la banalidad del existir humano, intentos fallidos de reconciliar la vida con la tragedia y el horror que nos destroza a cada paso¹¹².

Si se reconoce el axioma pesimista de que la conciencia es para el hombre una maldición, una realidad que al mismo tiempo que constituye el carácter esencial del ser humano lo somete al conocimiento del terror y el sufrimiento, no puede existir más salida que la aceptación de la necesidad del fin de la especie como única solución capaz de acabar de una vez por todas con todos los males que le hombre arrastra a lo largo de su existencia. Aceptar la posibilidad de luchar no es más que una huida, una forma más de recreamiento en una vida que se reconoce como fatal pero que no se está dispuesto a abandonar. La única solución, tal y como sostiene Zapffe, es el fin de la especie a través del antinatalismo:

La conciencia es un lastre existencial, como piensa todo pesimista: una metedura de pata de la ciega naturaleza, según Zapffe, que ha arrastrado a la humanidad a un agujero negro de lógica. Para salir adelante en esta vida debemos fingir que no somos lo que somos: seres contradictorios cuya pervivencia sólo empeora nuestro aprieto como mutantes que encarnan la lógica retorcida de una paradoja. Para corregir esta metedura de pata deberíamos desistir de procrear. ¿Qué podría ser más juicioso o urgente, existencialmente hablando, que nuestra desaparición autoprogramada?¹¹³.

¿Cómo podría llevarse a cabo este proceso de extinción de la especie humana? Ligotti reconoce cómo Zapffe era plenamente consciente de que su propuesta no podía ser tomada en serio por sus semejantes y que éstos se opondrían resueltamente a su proposición. Es por ello necesario el surgimiento de una nueva humanidad conocedora de que el mejor destino posible para la humanidad es su propio fin, una transmutación de valores que alejase a los seres humanos del optimismo y los mecanismos represores de la conciencia para así abrazar la necesidad de planificar el fin de lo humano. Debido a que

¹¹² Ibid., 61-64.

¹¹³ Ibid., 66.

todo afán de prosperar quedaría desterrado en esta nueva sociedad orientada a su fin, la riqueza dejaría de ser privada para pasar a manos de una colectividad organizada en torno a la tarea de alcanzar la autoextinción¹¹⁴.

Este esbozo nos permite vislumbrar cómo la idea ligottiana de antinatalismo no se estructura en torno una imagen sádica y violenta del fin de la especie humana, sino que adquiere incluso caracteres beneficiosos en lo respectivo a la satisfacción de las propias necesidades del hombre. El antinatalismo ligottiano parece una inversión negra del ideal socialista; si en el comunismo el hecho esencial lo constituye el inicio de una nueva historia humana en donde la sociedad emancipada rige sus fuerzas de manera consciente y por ende satisface de manera racional todas sus necesidades, en el socialismo ligottiano el verdadero objetivo no es el inicio de la verdadera historia humana sino su fin, el cierre final de la existencia que clausura todo ese devenir en el sufrimiento que ha constituido el recorrer de la humanidad por el mundo:

La filosofía antinatalista está basada en el principio de que el sufrimiento humano, por no hablar del sufrimiento soportado por las criaturas de especies superiores, hace que la vida sea una mala inversión. Y puesto que cada individuo que existe lo hace sólo a expensas de otros individuos al acaparar recursos para sí mismo, negando así a miles de millones de personas necesidades básicas como la alimentación y el refugio, contribuyendo, en consecuencia, al sufrimiento de otros que pasan hambre y mueren congelados y desnudos en medio de la intemperie, lo único decente sería eliminarse a uno mismo de esta miserable ecuación¹¹⁵.

En *La conspiración* encontramos el tratamiento más “sistemático” de las ideas pesimistas y antinatalistas defendidas por Ligotti, pero éstas ya habían sido la temática de *La última fiesta de Arlequín*, relato presente en una recopilación mayor bajo el título de *Grimscribe* publicada en 1991. La historia de *La última fiesta de Arlequín* es contada por un narrador en primera persona que encarna al protagonista, un antropólogo de nombre desconocido especializado en la figura del payaso como elemento cultural, que rememora la realización de una de sus últimas investigaciones. Auspiciado por un colega, viaja a la ciudad de Mirocaw, en donde todos los años se realiza un festival de invierno en donde

¹¹⁴ Ibid., 103.

¹¹⁵ The Teeming Brain, “An interview with Thomas Ligotti”, <https://www.teemingbrain.com/interviews/interview-with-thomas-ligotti-2/>, consultado el 16/10/2021 a las 20:02.

los payasos parecen cobrar una importancia significativa. Los habitantes de Mirocaw no dan mucha información al respecto más allá de señalar la existencia de disfraces y cómo se conmemora a la Reina del Invierno, lo que causa en nuestro protagonista la impresión de que realmente los payasos no son más que una opción más dentro de la misma festividad. Esto es así hasta que descubre un artículo publicado por el doctor Thoss, viejo profesor en Cambridge y maestro de nuestro protagonista, acerca de la mencionada festividad de invierno. El artículo, repleto de vaguedades propiciadas por un lenguaje oscuro y poético, hace mención al poema *El gusano vencedor* de Edgar Allan Poe y cómo la festividad de Mirocaw pareciera tener cierta relación con el culto de las saturnales romanas, mencionando cómo estas festividades paganas habían dado lugar al surgimiento de cultos gnósticos en donde el hombre, creado por una serie de ángeles cuyo origen radicaba en un Supremo Desconocido, había sido en sus orígenes un animal imperfecto, nauseabundo, gusanos que se arrastraban por tierra. Estos datos no convencen al protagonista, que ve en ellos información difusa y una simple hipótesis de conexión de las fiestas de Mirocaw con los festejos de fertilidad tan comunes en otros lugares.

El relato continua profundizando en las indagaciones sobre Mirocaw y su festividad, descubriendo extraños sucesos como la periódica desaparición de alguno de sus habitantes y la existencia de una enorme separación entre estos: los habitantes del centro de Mirocaw eran hombres y mujeres comunes, pero la población que habitaba en los suburbios se encontraba marcada por una especie de frialdad inhumana, seres silenciosos, de rostro pálido y hueco, que se desplazaban lentamente por la ciudad, casi reptantes, siendo evitados por el resto. En el comenzar de la fiesta, nuestro protagonista consigue al fin conocer qué papel desempeña la figura del payaso en la misma, pero es justo en este momento cuando tropieza ante una nueva dificultad con el descubrimiento de una dualidad dentro del festejo, la coexistencia de dos tipos de payasos, unos que eran molestados por los habitantes en lo que parecía ser un ritual basado en la burla y otros que parecen pasar enteramente desapercibidos. Estos últimos son payasos pobremente vestidos, sucios, portadores de un semblante oscuro y lánguido, parecido al de aquellos habitantes de los suburbios que tan solitariamente viven con respecto al resto de la comunidad. Estos payasos pasean por las populosas calles sin ser molestados, como seres fantasmales, invisibles para los vecinos de la ciudad, que levemente evitan todo contacto con ellos. Dentro del gran festival se oculta un festejo distinto, minoritario y casi prohibido que parece oponerse a la normalidad de la celebración, si el gran festival de la

ciudad se constituye en torno a la conmemoración de la fertilidad, este pareciera erigirse como su contrario, un ritual silencioso de antifertilidad.

Con el fin de penetrar en los misterios de esta celebración oculta dentro del festival, el protagonista se dispone a infiltrarse dentro del grupo de payasos deambulantes y conocer así cuál es su origen. Ataviado con ropajes sucios y destantalados, el antropólogo se sumerge en un trabajo de campo basado en el imitar el comportamiento perdido y solitario de estos individuos, infiltrándose en su anárquico grupo mediante la imitación de su desconocido deambular, paseando silenciosamente entre las multitudes celebrantes, ajeno a toda vida operativa a su alrededor. Lentamente va cayendo en su estado de aletargamiento, o mejor dicho, fantasmagoría, contemplando cómo se ha vuelto invisible ante las multitudes, cómo éstas le evitan en el tacto y la mirada, alcanzando un estado de total indiferencia que es descrito en el relato como «una forma flotante vacía, que veía sin ser visto y andaba sin la interferencia de aquellas criaturas más corpóreas que compartían mi mundo»¹¹⁶

Este estado de aislamiento queda roto cuando descubre una camioneta encargada de recoger a estos oscuros payasos, por lo que se dispone a ser recogido por la misma con el fin de descubrir finalmente el origen de esta cofradía de la tristeza. El protagonista, junto al resto de la comitiva, es llevado a las afueras de la ciudad, sobre la cual ya había caído la gélida noche del solsticio, culminación de la festividad de invierno. Allí, en las afueras, son dirigidos hacia un paraje desconocido, inhóspito, sobre el cual se abría una honda abertura en el suelo. Uno a uno, la comitiva se desliza por el hueco, cayendo en la oscuridad de una intrincada red de galerías subterráneas cuyo final se proyecta sobre una gran cámara, caverna circular que conecta todas las cavidades laberínticas que comunican con el exterior. Es en este momento cuando el relato alcanza su punto álgido y cuando nuestro protagonista comprende qué es lo que va a suceder, pues en el centro de la cámara se erige un altar, y en él, presidiendo la mortífera ceremonia, aparece el viejo profesor Thoss como sumo sacerdote. Era el comienzo del verdadero culto de invierno, la enferma celebración de la vida no vivida:

Todos los congregados, que habían permanecido mudos hasta este momento, rompieron en el más horrendo cántico agudo que pudiera ser imaginado. Era un coro de tristeza, lamentos y mortificación [...] Estaban cantando al «no nacido en el paraíso», a las «vidas

¹¹⁶ Thomas Ligotti, “La última fiesta de Arlequín” en *Grimscribe*, Madrid, Valdemar, 2015, 49-50.

puras no vividas». Entonaban un canto fúnebre por la existencia, por todas sus formas vitales y estaciones. Su ideal de vida era una media existencia melancólica consagrada a las diversas formas de muerte y disolución. Un mar de rostros exangües se agitaba y gritaba a su aversión a ser lo que eran¹¹⁷.

El relato alcanza su punto álgido con el inicio de la gran transformación. Tras el fin del canto colectivo, Thoss comienza a dirigir el culto y, acto seguido, algunos de los congregados comienzan a caer repentinamente al suelo, transformándose en horrendos gusanos que se revuelven a lo largo de la caverna. Las transformaciones se vuelven cada vez más abundantes, y los monstruosos gusanos se disponen a asaltar el altar, sobre el cual se descubre la figura de la Reina de Invierno, terrible ofrenda dispuesta a ser sacrificada. Nuestro protagonista no puede contemplar la culminación de tal nauseabundo ritual, huyendo hacia las galerías con el fin de salir hacia la superficie, siendo perseguido por el resto de la congregación hasta que repentinamente ceden en su hostigamiento. El relato finaliza al día siguiente, cuando una vez finalizada la festividad de invierno el protagonista abandona Mirocaw conociendo los rumores acerca de una nueva desaparición en la ciudad. Mientras abandona Mirocaw, el protagonista no puede más que recordar las últimas palabras de Thoss en la caverna, aquellas que hicieron cesar la persecución de los abominables seres y que le permitieron huir, ahora ya con una vida rota para siempre:

Recuerdo la orden que dio a los otros mientras yo yacía impotente en el túnel. Podrían haberme apresado, pero Thoss, mi viejo maestro, los llamó. Su voz retumbó por aquella caverna, y ahora reverbera en la cámara psíquica de mi memoria. —Él es uno de nosotros—dijo. *Siempre* ha sido uno de nosotros. Le he visto, doctor Thoss, a través de la nieve al otro lado de mi ventana. Pronto celebraré, a solas, esta última fiesta que matará sus palabras, sólo para demostrar lo bien que he aprendido su verdad¹¹⁸.

La última fiesta de Arlequín es un relato que conecta directamente con los temas centrales tratados en *La conspiración*, la concepción pesimista del hombre y la adopción del antinatalismo como forma de vida frente a la perpetuación de la especie y, por ende, de toda existencia humana. La influencia de H.P. Lovecraft se hace patente en la configuración del relato mediante la introducción del protagonista en un mundo hostil, ajeno, que parece rechazarlo a cada paso, recurso utilizado ampliamente por el escritor

¹¹⁷ Ibid., 54-55.

¹¹⁸ Ibid., 60-61.

americano en obras como *La sombra sobre Innsmouth*. Mirocaw es una ciudad inhóspita y fría, poblada por habitantes que desde un primer momento muestran su desdén a la hora de colaborar con el protagonista en un asunto tan aparentemente banal como es la investigación acerca de una festividad invernal, tal y como le sucede al protagonista cuando intenta sonsacar información al recepcionista del hotel donde se aloja. «Mirocaw posee una frialdad dentro de su frío»¹¹⁹ son las palabras con las que el protagonista describe en su diario el ambiente gélido y yermo que atraviesa la ciudad.

Otro elemento importante dentro del relato y que estructura el desarrollo temático del mismo es la coexistencia contradictoria de dualidades que se van descubriendo y desarrollando a lo largo de toda la trama. La primera de ellas enfrenta a los propios habitantes de Mirocaw, aquellos que habitan el centro frente a los que habitan los suburbios, que aparece constituido en el relato como una ciudad dentro de la ciudad, un lugar descuidado y cerrado que no suele ser visitado por los habitantes del centro. Los habitantes de los suburbios contrastan ampliamente con aquellos que viven en el centro; son descritos como vagabundos, de mirada perdida y vacía, seres que se desplazaban de manera errante y reptante, más gusanos que humanos. Los habitantes del centro conocen bien la existencia de estos seres, pero en su entrecruzamiento evitan todo contacto físico con ellos, no existe confusión entre ambos grupos humanos sino una total evasión.

La dualidad existente en la población de Mirocaw se proyecta sobre el festival local y, especialmente, sobre la figura del payaso como motivo del mismo. Mientras que los payasos normales participan alegremente del festival, siendo objeto de bromas y burlas que parecen tener su contexto dentro de la propia celebración, los payasos oscuros son evitados, deambulan por las calles de la ciudad sin ser molestados, como presencias invisibles, pero a su vez reconocidas como malditas. Cuando en una de las escenas el protagonista, con el fin de comprender el significado de la figura del payaso dentro del festival sacude a uno de estos payasos vagabundos, descubre para su asombro un total silencio a su alrededor, pues lejos de ser aupado por el resto de celebrantes ve cómo su gesto es ignorado y evitado, como si hubiese quebrantado una ley oculta que no debía ser rota.

Este conjunto de dualidades tiene su culminación en el propio sentido de la festividad de Mirocaw, que posee en su seno su propia negación. Si la celebración general se manifiesta

¹¹⁹ Ibid., 35

como la consagración de la vida, el cambio de estación y la fertilidad, nos encontramos con que estos payasos oscuros, estos seres que son evitados por todos, son miembros de un culto subterráneo, un culto antinatalista cuyo objeto de adoración no es simplemente la muerte, sino la no-vida, el deseo de no haber sido nunca. El momento en el que el protagonista se une a la comitiva de payasos grises, imitando su vagabundear errático y solitario es descrito como el ser una flotante presencia, pero también como una liberación del peso de la vida. Aquellos pertenecientes al culto son seres plenamente conscientes de la pertenencia a la hermandad del sufrimiento, de la aversión al ser lo que se es; son la contraposición a la celebración general de la vida, contrapartida oscura, negada constantemente pero real y unida a la propia existencia, el ciclo de la vida que sólo a través de la muerte puede ser regenerado.

El momento de la transformación de los payasos en gusanos es el momento de mayor tensión del relato. El hombre deviene en gusano, monstruo que se alimenta de la vida perdida. Superado por el nauseabundo espectáculo del ver devorada a la joven que ese año había sido elegida Reina de Invierno, el protagonista se lanza a la huida. Es en este momento en donde se produce la rotura, donde el sujeto es arrancado de todo ser racional para abismarse en un terror que lo sobrepasa hasta alcanzar su destrucción, la pérdida del propio ser del protagonista. Tal y como rezan las últimas palabras de Thoss, ahora era consciente de que siempre fue uno de ellos, Inserto en la comunidad del sufrimiento, es incapaz de retornar a la vida anterior. Solamente queda celebrar la última fiesta, *su* fiesta, aquella donde finalmente clausure su participación en la celebración del arlequín: el suicidio.

3.2 Marionetas humanas: Lo siniestro como desvelamiento del ser autómatas.

Thomas Ligotti abre *Nocturno*, una de sus recopilaciones de relatos, con unas páginas dedicadas a reflexionar acerca de la experiencia de lo extraño en la vida humana y su papel dentro de la literatura. Ligotti comienza de manera lapidaria, señalando cómo la experiencia de lo extraño es una realidad que todo ser humano ha sentido a lo largo de su existencia, un hecho que desde los primeros años de vida aborda al hombre en cualquier momento de su cotidianidad, en el sufrimiento de cualquier pesadilla, de cualquier enfermedad¹²⁰. Lo extraño se encuentra ligado íntimamente al hombre, forma parte de su

¹²⁰ Thomas Ligotti, *Nocturno*, Madrid, Valdemar, 2012, 25.

existencia y a lo largo de ésta se manifiesta bajo una pluralidad de formas, bajo otros rostros, nombres y facetas que pueden ser reconocidos por los demás o solamente por nosotros mismos; lo extraño puede emerger en cualquier momento y lugar, es un fenómeno abrupto que nos acontece sin previo aviso y que transforma por unos instantes la realidad en la que nos encontramos inmersos:

La experiencia de lo extraño es tan frecuente que queda profundamente asumida, de manera que permanece invisible en la trastienda de la vida de una persona, e incluso más alejada del mundo en su conjunto. Pero siempre está ahí, esperando a ser invocada en aquellos momentos especiales que le son propios. Estos momentos son en su mayor parte bastante breves y relativamente escasos: la intensa extrañeza de un sueño se desvanece al despertar y es frecuentemente olvidada por completo; los retorcidos pensamientos de un delirio pronto se enderezan tras recuperarnos de la enfermedad; incluso un encuentro de primera mano y en plena vigilia con lo extraordinario puede llegar a perder esa terrorífica extrañeza que inicialmente poseía y finalmente confinarse en aquellas trastiendas, aquellas salas de espera de lo extraño¹²¹.

Que la experiencia de lo extraño se constituya como uno de los fenómenos propios de la vida humana es lo que posibilita que ésta pueda ser recreado —o sublimado— a través de la producción artística, es el fundamento ficcional del relato de terror. El relato de terror es el reflejo artístico de la experiencia de lo extraño, un reflejo que no se limita a plasmar a la manera de copia o imagen dicha experiencia sino a organizarla y expandirla; en circunstancias propicias el relato de terror posee la capacidad de sumergir al lector en su mundo, enclaustrarlo dentro de los márgenes de dicha experiencia de lo extraño gracias a la estructuración interna del relato, la construcción de una ficción a través de los mecanismos literarios habituales —argumento con inicio, nudo y desenlace, personajes protagonistas y antagonistas y su enfrentamiento, etc.—, pero ante todo por su propia esencia temática. Para Ligotti, uno de los caracteres primordiales de los cuales emerge la experiencia de lo extraño es su carácter fatalista, el descubrimiento de que aquello que provoca lo extraño no es fruto de una contingencia, sino un suceso necesario, como un destino funesto que se ciñe al sujeto sin que éste pueda escapar de él. Este determinismo grotesco que despliega lo extraño es denominado por Ligotti con el nombre de irrealidad macabra, la terrible certeza de un final que se nos precipita insalvable:

¹²¹ Ibid., 25-26.

Irrealidad macabra: «macabra» a causa de ese esqueleto del destino, que señala con su dedo desnudo hacia el funesto final; «irreal» por las extraordinarias vestiduras de ese destino, un atuendo ondeante de misterio que jamás revelará su secreto. El doble sentido de irrealidad macabra logra su más desgarradora intensidad en el enigma situado en el centro de todo gran relato extraño. Y es esta cualidad la que determina el centro de atención de la apreciación subjetiva de lo extraño en ficción»¹²².

El enigma que nuclea el relato de lo extraño es lo que separa a éste de otro tipo de producciones literarias en donde el determinismo es plenamente conocido en su totalidad¹²³. Para que la experiencia de lo extraño sea posible, es necesaria la existencia de este elemento enigmático, oscuridades capaces de sembrar la duda, el desamparo y la incertidumbre, una apertura a lo desconocido que estructura todo desarrollo posterior. Esta caracterización de lo extraño esbozada por Ligotti nos permite enlazar nuevamente con una de las consideraciones de la naturaleza de lo siniestro teorizadas por Ernst Jentsch, en donde la incertidumbre abre zanjas de ambigüedad que no pueden ser asimiladas por el sujeto, una desorientación que posibilita el emerger de lo extraño y, con ello, lo siniestro.

Esta idea de lo enigmático como elemento capaz de crear la incertidumbre dentro del relato no es el único elemento que Ligotti recoge de la influencia de Jentsch. En *La Conspiración*, Ligotti reflexiona en varios apartados acerca de la naturaleza de lo siniestro y su manifestar en la vida humana, cómo lo siniestro viene siempre acompañado ante cierta extrañeza producida por un cambio que, a priori, parece erróneo para nosotros. Recordemos por un instante las palabras de Schelling — aquello que estando destinado a permanecer oculto emerge a la luz— y cómo el análisis freudiano aborda lo siniestro desde la dialéctica de lo familiar y lo inhóspito, *heimlich* y *unheimlich*, cómo en ciertas circunstancias aquello que es familiar y conocido deviene en ajeno, en extraño. Ligotti recoge esta transmutación, el trocar que se produce en la cotidianeidad, donde un objeto conocido deviene en otra cosa, cómo lo siniestro puede manifestarse en cualquier momento:

Los objetos cotidianos parecen cuidadosamente propensos a ser percibidos como siniestros, porque los vemos cada día y «sabemos» cómo deberían ser y no deberían ser.

¹²² Ibid., 27-31.

¹²³ Ibid., 32.

Un día esos zapatos en el suelo de tu armario pueden atraer tu mirada de un modo en que nunca lo habían hecho. De alguna manera se han convertido en algo abstraído de tu mundo, apariencias que no puedes situar, trozos de materia sin cualidad ni significado fijo. Te sientes confuso mientras los miras. ¿Qué son? ¿Cuál es su naturaleza? ¿Por qué debería haber algo en vez de nada? Pero antes de que tu consciencia pueda hacer más preguntas la retraes para que tu calzado vuelva a parecer familiar y no siniestro en su ser. Eliges unos zapatos para llevar ese día y te sientas a ponértelos. Es entonces cuando te fijas en los calcetines que llevas y piensas los pies que ocultan... y en el resto del cuerpo al que están unidos esos pies ocultos... y en el universo en el que ese cuerpo vaga de un lado a otro en compañía de tantas formas siniestras. «¿Y ahora qué?», parece decir una voz desde el otro lado del ser. Y qué ocurrirá si te mirases a ti mismo —el objeto más cotidiano que hay— y te sintieses incapaz de asignar una cualidad y un significado a lo que se ve o a lo que lo ve. Y ahora qué, en efecto¹²⁴.

Nos hemos permitido reproducir en su totalidad este fragmento porque en él encontramos la modulación de lo siniestro que opera en el pensamiento y obra de Ligotti, el paso de lo siniestro objetual a lo siniestro humano. Lo siniestro deja de darse en la relación del sujeto con los entes externos a él para dar lugar a la propia estructura del sujeto, ya no es solamente que el sujeto experimente lo siniestro en su relación con los objetos de su cotidianeidad, sino que éste mismo deviene en siniestro. Ligotti rescata el análisis psicológico de Jentsch, el cual fundamenta lo siniestro a través de los caracteres de la naturaleza animada del sujeto: ciertas enfermedades tales como la epilepsia provocan una reacción siniestra en tanto que parecen no ser resultado de una reacción con respecto al ambiente, sino del desencadenamiento de mecanismos ocultos dentro de la psique individual¹²⁵. El reconocimiento de la existencia de mecanismos da lugar a la experiencia de lo siniestro en tanto que aniquila todo afán de libre albedrío en el sujeto, éste descubre que su libertad es una irrealidad, que el ser humano es en realidad un ser maquínico totalmente determinado. El terror sobrenatural ha utilizado figuras como las del vampiro y el zombi para mostrar el funcionamiento de estas existencias mecánicas cuya única finalidad es la supervivencia a toda costa, pero lo verdaderamente importante no es el miedo que estos monstruos pueden suscitar, sino la comprensión que el ser humano

¹²⁴ Ligotti, *La conspiración*, 111.

¹²⁵ *Ibid.*, 113.

realiza de éstos, el descubrimiento de que la amenaza siniestra no es solamente el exterior monstruoso, sino la propia interioridad humana configurada como proceso mecánico¹²⁶.

Esta concepción maquínica de la naturaleza humana abre una nueva dimensión dentro del pesimismo ligottiano. Ya no basta con la necesidad de cegar una conciencia que a cada paso nos muestra inmersos en una hermandad de sufrimiento de la cual no podemos escapar, sino que esta propia conciencia también destruye toda concepción de libertad, de libre albedrío y autodeterminación; somos mecanismos determinados, que solamente pueden ser cambiados no a través de la actividad libre del sujeto sino solamente a través de esta comprensión de nuestro funcionamiento como mecanismos internos y sus relaciones de causalidad.

El determinismo pesimista de Ligotti desbanca al hombre como sujeto entendido como aquel que determina a si mismo a través de su propia autorrealización; el hombre en el fondo no es más que una marioneta, humana, pero marioneta al fin y al cabo. Al igual que las figuras ya mencionadas del vampiro o el zombi, la marioneta remite a formas humanas por su aspecto y rasgos, pero es a su vez un autómatas cuya existencia se fundamenta no en la libre determinación sino en procesos mecánicos, controlados. El carácter siniestro que despierta la marioneta no remite solamente a su semejanza con el hombre hasta tal punto de que puedan ser confundidos —tal y como sucede en el cuento de E.T.A Hoffmann glosado por Freud en su análisis— sino en el descubrir en la marioneta un reflejo de nosotros, un conocimiento oscuro que solamente puede ser alcanzado por mediación de lo siniestro mismo al traspasar las capas ilusorias que el hombre construye sobre su propia existencia, un conocimiento que no queremos enfrentar y del cual huimos cada vez que nos acecha, el descubrirnos en la paradoja de ser marionetas humanas, conscientes:

Como efigies de nosotros mismos, las marionetas no están en el mundo en pie de igualdad con nosotros. Son actores en un mundo suyo propio, que existe dentro del nuestro y se refleja en él. ¿Qué vemos en ese reflejo? Sólo lo que queremos ver, lo que podemos soportar ver. Mediante la profiláctica del autoengaño mantenemos oculto lo que no queremos dejar entrar en nuestra cabeza, como si fuéramos a revelarnos a nosotros mismos un *secreto demasiado terrible para saberlo*¹²⁷.

¹²⁶ Ibid., 114-117.

¹²⁷ Ibid., 24.

Lo siniestro revela el carácter mecánico del hombre, rasga su consideración de sujeto autodeterminado con capacidad de decidir, obrar y actuar en el mundo conforme a sus fines. Que lo siniestro revele el carácter mecánico del hombre no puede dar lugar más que a la caída en el terror absoluto, en el derrumbe de la realidad que el ser humano ha creído construir conforme a su deseo —la humanización del mundo— hasta su realización como algo totalmente ajeno y enfrentado a éste. Por eso Ligotti remarca una y otra vez junto a Zapffe cómo la vida humana se constituye como una terrible paradoja, pues la conciencia, que nos hace creernos libres y capaces de elevarnos sobre todo desencadenamiento causal, es en su despliegue absoluto aquello que termina dejando ver las monstruosidades que nos acechan, entre ellas, el comprender nuestra verdadera esencia como marionetas conscientes.

La marioneta como reflejo o verdadero ser de lo humano se constituirá uno de los motivos recurrentes desplegados a lo largo de toda la obra literaria de Ligotti, temática predilecta abordada en multitud de relatos y pequeños textos. Nosotros vamos a destacar en estas páginas el relato *Demente velada de expiación*, perteneciente a la ya citada colección *Nocturno*. Este relato gira alrededor de la figura del doctor Haxhausen, un reconocido científico que, tras un año desaparecido inmerso en sus secretas investigaciones, retorna a la esfera pública con el fin de anunciar sus nuevos descubrimientos. Con el fin de promocionar sus investigaciones, el doctor Haxhausen se embarca en una gira en la que recorre multitud de pueblos y ciudades en donde pone en práctica sus experimentos, minando rápidamente su vieja fama como científico prestigioso y ganando con ello fama de enloquecido.

¿Cuál es el gran descubrimiento que el doctor Haxhausen anuncia con tanto entusiasmo al mundo? Haxhausen afirma haber tenido una revelación del Creador, revelación que le ha descubierto el verdadero sentido de la existencia humana. Nos cuenta la historia de la leyenda de un hechicero —leyenda con fuertes reminiscencias del *Frankenstein* de Shelley— cuyo fin era crear el hombre perfecto, una criatura capaz de vivir para la eternidad, acumulando conocimiento y poniendo éstos al servicio de la especie humana. Conociendo los planes del hechicero, el Omnipotente acechó en sueños a este nuevo ser, que escuchó «una voz que lo maldecía por ser una blasfemia y una abominación»¹²⁸. La

¹²⁸ Thomas Ligotti, “Demente velada de expiación”, en *Nocturno*, Madrid, Valdemar, 2012, 183.

voz le pidió a la criatura que se acercase allí donde el hechicero trabajaba. Ésta, obedeciéndole, marchó a buscar a su amo, al cual encontró inerte, enganchado en la pared, convertido en muerta marioneta. Incapaz de superar tan traumática visión, la criatura consumó su propia muerte ahorcándose, poniendo fin así a los intentos de crear nueva vida sin la voluntad de Dios.

Haxhausen se dispone a continuación explicar el verdadero sentido y significado de la leyenda. El pecado del hechicero, y con ello el gran error que persigue la humanidad, es el afán de alcanzar la perfección, un don que no puede estar presente en el mundo creado por Dios. El hechicero había «violado una ley misteriosa, había transgredido una verdad secreta», pues «se olvidó de proporcionar corrupción a su creación, no simplemente como posibilidad sino como destino final [...] el hechicero se desvió del propio plan del Creador»¹²⁹. Haxhausen descubrió las verdaderas escrituras subyacentes a la creación divina; entendió que el mundo no está orientado hacia el bien, hacia la perfección, sino que solamente avanza con miras a su fin, la destrucción, contra todo aquello que pudiese perpetuar una mejor existencia. Todo intento de un paraíso pasado o futuro no es más que una vana ilusión, una fantasía, «prácticas excusas para nuestro verdadero destino...la desintegración»¹³⁰.

La segunda parte de la exposición del doctor Haxhausen está dedicada a explicar la teoría que él ha descubierto a través del desciframiento de los planes divinos, teoría que es la base sustentadora de su práctica científica y la experimentación que va a llevar a cabo. Haxhausen nos cuenta cómo fue el propio creador quien le contactó, cómo escuchó sus palabras a través de la voz de un maniquí. La divinidad habita en los lugares ruinosos, en los restos destrozados de viejas ciudades, edificios y monumentos reducidos a escombros, en la frialdad invernal que hiela la noche. Al buscar la perfección la especie humana se ha alejado de los designios del creador, cuyo verdadero placer es hallado en la contemplación de la destrucción: «el gusto del Creador por lo irreal precisa que en primer lugar exista algo que luego se marchite hasta convertirse en ruinas, hasta fracasar gloriosamente»¹³¹. La voluntad del Creador siempre fue ver cómo su obra se sumergía progresivamente en la decrepitud, el lento abandonar de la vida, lo yermo. La gigantesca

¹²⁹ Ibid., 184.

¹³⁰ Ibid., 185.

¹³¹ Ibid., 190.

tarea que el Creador ha puesto sobre los hombros de Haxhausen es acelerar el fin, ser el enviado a la humanidad que haga llegar los diseños divinos.

Es en este instante del relato cuando Haxhausen descubre su gran creación, mostrando al público un escenario repleto de personas y marionetas abigarradas y confundidas. En el mismo escenario se encuentra también una tétrica máquina, un cañón que apunta a este grupo compuesto por humanos y autómatas. Es el gran momento de la exhibición; Haxhausen activa su instrumento, el cual lanza un cañón de luz opalescente que atraviesa al ya citado grupo, convirtiendo en marionetas a todas las personas presentes en el escenario mientras el público se debate entre el terror y la sorpresa. Haxhausen desactiva seguidamente su máquina, con la consiguiente nueva transformación de los autómatas en hombre, finalizando así el espectáculo del doctor.

Haxhausen es rápidamente repudiado por la comunidad científica, perdiendo su reputación anterior y adquiriendo fama de ser un viejo chiflado. En una de sus últimas actuaciones, el público, desesperado al ver que el espectáculo se demoraba más de lo normal, descorre el telón y descubre al doctor Haxhausen ahorcado sobre su propia máquina. Es en este instante cuando el relato, en su final, culmina en su giro siniestro. El narrador nos cuenta cómo la muerte de Haxhausen fue eclipsada por otro suceso, dirigiéndose a nosotros en primera persona, mostrándonos el verdadero final:

Por supuesto, damas y caballeros, ustedes saben lo que ocurrió. Puedo ver en sus cerosos rostros, que recuerdan muy bien cómo los colores aparecieron en el cielo de esa noche [...] lo quisieran o no, sus corazones habían oído la voz de la criatura que consideraban loca. Pero no la escucharon; nunca lo han hecho. ¿Por qué alentaron ustedes esta transgresión de la ley divina? ¿Y por qué todavía miran fijamente con expresión de odio de madera desde los confines de la tierra? [...] Ah, benditos muñecos, recibid Mi oración, y enseñadme a hacerme a Mí mismo a *vuestra* imagen y semejanza¹³².

En *Demente velada de expiación* nos encontramos con algunos de los elementos que hemos expuesto a lo largo de este capítulo en torno a la construcción de lo siniestro, más concretamente el carácter determinista y la marioneta como reflejo humano. El mundo que se desenvuelve en la historia es un mundo inserto dentro de la determinación divina, el Creador es la gran causa que pone en marcha sus mecanismos y los orienta de manera fatalista hacia un fin concreto, un *thelos* que no puede ser modificado en ningún momento

¹³² Ibid., 196.

por el ser humano, ya sea de manera consciente o inconsciente. El discurso del doctor Haxhausen es muy revelador al respecto: el ser humano cree en la posibilidad del progreso, un avance acumulativo hacia el bien que el mismo es capaz de organizar mediante el uso de sus habilidades. La leyenda del hechicero se encuentra inmersa en esta concepción optimista y progresista de la historia humana, su tarea no es más que el ayudar al bienestar de la especie mediante la construcción de una criatura capaz acumular saberes y experiencias que podrán ser puestas al servicio del ser humano. Al igual que el joven doctor Frankenstein en la novela de Shelley, el hechicero personifica literariamente el afán de progreso científico ligado a la satisfacción de las necesidades humanas, el hombre capaz de comprender las leyes del mundo y someterlas gracias a su propia inteligencia proyectada sobre la construcción tecno-científica. Lo que el hechicero no podía saber es que el plan divino, la estructura del universo organizada por el Creador, no se encontraba articulada dentro de un afán progresivo, sino ligada a la decadencia y la muerte. No es el paso de las formas inferiores a superiores de la materia, de lo inorgánico a lo orgánico y de ahí a nuevas cotas de vida el elemento constitutivo de la historia del universo, sino su opuesto, una finalidad constituida en un fin en tanto que desaparición.

El gran descubrimiento del doctor Haxhausen radica en la comprensión de la verdadera estructura del ser, cómo cada avance era revertido y reorganizado para constituir un peldaño más hacia la extinción. La realidad del hombre no es pues la de un ser autodeterminado, causa de sí y capaz de dirigir de manera consciente sus propios fines, sino la de una criatura que se encuentra totalmente determinada sin saberlo, que cree construir un mundo de vitalidad y progreso cuya verdadera esencia radica en ser «una intrincada fachada para ocultar nuestros traumas de inmortalidad, una falsa máscara que esconde los sufrimientos de la especie humana»¹³³. Haxhausen comprendió esta determinación total del hombre, que «había fuerzas superiores que actuaban contra nosotros y, al mismo tiempo, a través de nosotros»¹³⁴.

El plan divino le es descubierto a Haxhausen por la voz del mismísimo Creador, voz susurrante que se desliza a través de los huecos de un maniquí. La divinidad solamente se manifiesta en lugares ruinosos, decadentes, espacios que por su propio carácter estéril no pueden ser más que marcos para lo inhabitable, contra la vida. Aquí no se trata de la exaltación romántica de las ruinas, del encontrar belleza en éstas, sino de su comprensión

¹³³ Ibid., 185.

¹³⁴ Ibid., 185.

como lugares inhóspitos que se expanden hasta captar la totalidad del mundo como negación de la vida humana.

Si el mundo deviene en ruinas, el hombre, enteramente determinado, deviene finalmente en maniquí. La máquina transformadora del doctor Haxhause posibilita el paso evolutivo final, es el peldaño que posibilita el salto cualitativo que culmine los planes de la divinidad, la conversión de lo real en irreal. En el relato, la maquinaria construida por el doctor Haxhausen convierte a los hombres en muñecos, marionetas inanimadas de madera y cera. Pero no podemos quedarnos simplemente en el aspecto literario de esta macabra transformación; la maquinaria del doctor Haxhausen representa el pensamiento ligottiano de la comprensión del hombre como marioneta humana, el desvelamiento de la mentira de la libertad en el descubrimiento de nuestro ser determinado, del hombre como mecanismo sometido a causas a las que no puede escapar y que lo configuran en toda su esencia. Como hemos señalado con anterioridad, el carácter siniestro de la marioneta no queda limitado a la confusión que se establece mediante el parecido del autómatas con el hombre, sino en cómo lo siniestro radica en el reconocimiento de cómo el hombre no es más que un tipo más de marioneta, marioneta consciente y maldita, pues desea ser lo que no es al mismo tiempo que es lo que no quiere ser.

El final del relato nos lleva a una situación de indeterminación que no es explicada por el final mismo. Sabemos que Haxhausen es encontrado muerto, pero no sabemos si, como en la leyenda narrada al comienzo, es obra del Creador como castigo por intentar contradecir sus planes o un suicidio acometido por el propio doctor. La voz del narrador nos introduce aún más en este misterio final de la historia, pues hace mención a *su* sacrificio. ¿Es la voz del narrador la voz de Haxhausen? Lo que el final sí queda desvelado con total claridad es el cumplimiento del siniestro destino acaecido a la humanidad, su transformación final en marioneta, el cumplimiento de la voluntad del Creador. La voz del narrador nos interpela, revelando nuestro ser como autómatas, una verdad que huimos pero que permanece siempre presente como el foso sobre el cual se yergue toda nuestra realidad.

No queremos terminar esta sección sin realizar un breve comentario a las reflexiones en torno al relato realizadas por Antonio Cerezo Castilla en su obra *La condición sombría*. Castilla Cerezo resalta ante todo el papel de Dios en el relato de Ligotti, figura que configura la totalidad de la estructura temática del mismo. A diferencia de otras obras de terror —Castilla Cerezo piensa ante todo en *Frankenstein*— el mal no recae sobre los

personajes humanos, sino en Dios como elemento determinante de las actuaciones que llevan a cabo el resto de figuras; la relación de determinismo/fatalismo presente en el relato se articula en torno a esta relación Dios-criaturas, es éste el que ordena la voluntad y los cauces sobre los cuales se desarrolla la voluntad humana al incidir de manera directa en los planes científicos, sea contra el afán progresista del hechicero, sea a favor de Haxhausen, su mano derecha en la tierra¹³⁵. Nuestro problema con la interpretación de Castilla Cerezo es que parece desconocer el pensamiento ligottiano, por lo cual no deja de atribuir un sentido moral a la figura del Creador presente en el relato sin entender que ésta no es más que una transfiguración literaria de la concepción pesimista de la existencia que alimenta toda la obra del autor, concepción que no depende de un Dios para ser explicada sino que radica en las propias estructuras de lo humano tal y como hemos desarrollado con anterioridad. El mal que encarna el Creador en el relato, al igual que el mal que configura la ambientación tétrica y la profundidad del carácter inhóspito que Ligotti construye en sus obras no se sustenta sobre ningún carácter moral, sino que posee su fundamento en el pesimismo cosmovisivo. Si existe algún Dios al que pueda asemejarse el Creador de *Demente velada de expiación* es al Dios del pesimismo cosmológico de Mainländer, un Dios que en su perfección conoce la existencia como sufrimiento, y que por tanto se proyecta en su propia creación no como mera reproducción, sino en tanto que desaparición en la nueva pluralidad surgida de su ser, una pluralidad que en su avance terminaría pereciendo para dejar tras de sí la absoluta nada; un Dios que comprendiendo su existencia en el sufrimiento planifica su destrucción, de la misma manera que el hombre nuevo de Zapffe, al comprender el carácter terrible de su existencia como un animal que descubre el terror a través de la conciencia, organiza a través de la antinatalidad su exterminio de la especie.

3.3 El terror ligottiano como terror ontológico.

Realicemos una breve recapitulación en cuento a las conclusiones a las que llegamos en la primera parte del trabajo con respecto a la esencia de la experiencia estética de lo terrorífico. Allí vimos como lo sublime, especialmente lo sublime kantiano, rompía con el predominio estético de la idea de belleza en cuanto a unidad de armonía y forma, lo bello en su ligazón con lo bueno y lo verdadero. Lo sublime habría una nueva dimensión

¹³⁵ Castilla Cerezo, *La condición sombría*, 271-272.

estética a través de su dimensión matemática y dinámica —la infinitud como magnitud y la fuerza, respectivamente—, la cual se enfrentaba al sujeto como un experimentar desbordante e inasimilable. El sujeto es violentado en su incapacidad de estructurar la infinitud a la que se encuentra, la imaginación es incapaz de dar cuenta de ello y se ve desbordada, necesitando del actuar de la razón como facultad que permite al sujeto reconocer la aparente superioridad de lo natural y elevarse sobre ésta. En este proceso lo sublime kantiano se constituye como nacimiento de la negatividad estética en tanto que introduce la experiencia del terror; lo sublime solamente es posible cuando el sujeto se enfrenta desde la distancia a algo que lo aterroriza lo suficiente como para quebrar sus facultades, pero sin atraparlo completamente, pues la experiencia real del terror destruye toda experiencia de lo estético. Se trata así de un terror domesticado, sometido al propio afán del sujeto por elevarse frente aquello que le provoca temor, dando cuenta así de lo sublime no como algo perteneciente a la naturaleza en sí sino solamente en lo respectivo al sujeto que redescubre sus capacidades superiores en el proceso de la experiencia estética.

Frente a esta concepción domesticada del terror, nosotros hemos acogido una idea del terror como descentramiento del sujeto, siguiendo para ello los lineamientos iniciados por autores como Félix Duque, Ana Carrasco Conde o Eugene Thacker. A diferencia de la visión kantiana, el terror como experiencia estética no puede consistir en la elevación del sujeto sino en su descentramiento con respecto al mundo, la destrucción de todas las capacidades del sujeto en cuanto a categorización, estructuración y sometimiento de lo real. Lo característico de la experiencia estética del terror es que ésta, en su ligazón con lo siniestro, convierte el mundo de la cotidianeidad del sujeto en inhóspito, deviniendo en un Otro que no se puede asir. El terror no es simplemente miedo, pues el miedo remite a horizontes de significatividad controlados y conocidos por el yo; el terror es angustia al conocerse atrapado dentro de unas coordenadas que no son nuestras, sobre las cuales carecemos de poder de actuación.

Esta concepción del terror nos remite hacia un giro ontológico —la *nigro-ontología* en palabras de Ana Carrasco Conde— que pone sus acentos no en el sujeto y su capacidad de conocer, sino en el más allá, en toda la crudeza de la cosa en sí. Lo característico del terror es que éste ha explorado por la vía del arte aquel horizonte que la filosofía postkantiana ha intentado siempre clausurar, la existencia no solamente del mundo en sí, sino del mundo sin nosotros, aquel que no obedece a ninguna de nuestras reglas y que es

indiferente a nuestra existencia. Se nos podrá achacar, en una transfiguración del argumento berkeleyano — pensar una realidad independiente del sujeto sigue siendo un pensamiento—, que la experiencia del terror sigue siendo eso, una experiencia, y que por tanto no puede ser desligada del sujeto y sus facultades, de remite siempre a éste. Pero esta tesis solamente deja entrever la incompreensión del terror estético, pues es precisamente el reconocimiento de un mundo que se vuelve ajeno lo que provoca al sujeto terror, el intentar proyectar fallidamente sus fuerzas sobre un algo que aparece ajeno, que ya no está determinado ni por las intuiciones puras ni por la praxis, en donde el sujeto queda descentrado, sometido. Kant comprendió de manera nítida que el violentar del sujeto rompe toda experiencia estética, que el sujeto no puede soportar el terror ya que éste destruye al sujeto, retorciendo y rompiendo todas sus reglas. Es en su dominio absoluto donde reside la radicalidad de la experiencia de lo terrorífico, experiencia ante las cuales las facultades del hombre solamente pueden quedar desechas, como el desmoronar de un imperio de cenizas.

Es por ello que podemos afirmar la primacía ontológica del terror, primacía que nos permite comprender cómo la filosofía dominada por las cuestiones gnoseológicas había eludido una y otra vez el tratamiento del problema del terror, derivando su análisis en el tratamiento de pseudoproblemas y dando lugar a falsas explicaciones. No nos extraña pues que la naturaleza del terror haya cobrado una gran importancia tras el giro realista de la filosofía contemporánea, y que haya sido a través de este giro realista desde donde se ha realizado un proceso de iluminación de aquellos hundimientos en donde se abismaba la filosofía cuando bordeaba la problemática terrorífica¹³⁶. Hemos mencionado en estas páginas el tratamiento del *archifósil* realizado por Quentin Meillasoux, el cual se articula como realidad existente independiente de todo desarrollo biológico e irreductible a la existencia del hombre como sujeto cognoscente que permite acceder al mundo sin nosotros, mundo que es precisamente aquel que es explorado por las distintas dimensiones del terror, los cuales cuentan con sus propios *archifósiles* que desbordan la comprensión del sujeto cuando éste logra el conocer de su existencia.

¹³⁶ Esta es la labor realizada por Eugene Thacker, cuyas obras hemos citado a lo largo del presente trabajo por ser un estudio de referencia en la cuestión. Para nuestra desgracia, los trabajos de Thacker en cuanto a la reconstrucción de lo terrible en la tradición filosófica desbordan las dimensiones y temáticas que nosotros tratamos en estas páginas.

«Algo terrible en su ser hace aparición y reclama su lugar como copartícipe en nuestra realidad, o lo que creemos que es nuestra realidad y solo nuestra¹³⁷», así resume Ligotti en *La conspiración* la esencia del terror y su carácter ontológico, el emerger de lo desconocido como rotura del mundo *aparentemente* humano. Si hay algo característico en la obra de Ligotti y que hemos intentado resaltar es la configuración absolutamente inhóspita al sujeto humano de los mundos construidos en los distintos relatos del autor. Desde la propia descripción física y sensible del entorno hasta los personajes que operan dentro de éste, todo articula un ambiente hostil, asfixiante, en donde el hombre se encuentra acosado y contempla cómo su actuar es contrastado una y otra vez por fuerzas que desconoce. El hombre, que en un primer momento aparece como sujeto autónomo, libre, elector de su propio actuar, descubre progresivamente que todo en su ser es determinado, que se encamina de manera fatal hacia un fin no elegido, del cual no puede escapar y ante el cual toda lucha es inútil; el mundo no solamente le aparece como un entorno hostil, sino como un hábitat que, lejos de ser dominado por el sujeto, es quien domina y dirige a éste.

El mundo ligottiano es una realidad abiertamente adversa para el hombre que también se muestra como extraña, en cualquier momento lo cotidiano puede tornar en desconocido. Este momento de extrañez, el volverse ajeno de aquello que es conocido y que forma parte de nuestros esquemas referenciales es la manifestación de lo siniestro, revelando una naturaleza que permanecía oculta a nuestra vista pero que en su aparecer nos abre las dimensiones de lo terrorífico. En Ligotti lo siniestro no se establece solamente como el relacionar del sujeto y el mundo, sino también del sujeto consigo mismo; cuando todo deviene en extraño el sujeto comienza a mirar introspectivamente su Yo, poniendo en duda todo aquello que creía estable y esencial en su ser. El conocimiento que se produce a través de lo siniestro es el descubrimiento del Yo como mecanismo determinado desde fuera, como cosa que cree ser libre. En el pensamiento de Ligotti la marioneta no es simplemente una metáfora, sino el verdadero carácter de lo humano; la conciencia se descubre como un don maldito que nos permite comprender nuestro ser real, este ser determinado que opera gracias a mecanismos ocultos y no gracias a su propia libertad. La comprensión de la realidad humana, la imposibilidad de todo progreso que subsane la vida de sufrimiento en la que estamos inmersos, trae consigo la necesidad de adormecer y cegar nuestra propia conciencia, de fabricar fantasías que permitan eludir el carácter

¹³⁷ Ligotti, *La conspiración*, 73.

siniestro y terrorífico de nuestro existir. Ligotti, consciente de ello, elige la sublimación por la vía del arte como forma de soportar la realidad y su devenir constante en anti-humano.

Como finalización de nuestra exposición, nos gustaría realizar un breve análisis de *La sombra en el fondo del mundo*, uno de los relatos de Ligotti que capta con mayor riqueza este carácter ontológico del terror que hemos defendido a lo largo de estas páginas. El relato nos lleva hacia una aldea sin nombre, pequeño pueblo rural cuyos habitantes descubren una prolongación antinatural del otoño y su manifestar estacional. En uno de los campos de las afueras de la aldea, algunos habitantes afirman haber visto una noche retorcerse de forma extraña uno de los espantapájaros protectores de la cosecha, como si hubiese sido sacudido por un viento no existente. Cuando al día siguiente varios aldeanos van al lugar a investigar la situación, comienzan a destrozar el espantapájaros, descubriendo debajo de su cuerpo de paja la existencia de una forma viscosa que conformaba un cuerpo humano, una densidad negra que brotaba desde la tierra y emitía un lejano zumbido. El tacto de aquella cosa era liviano, casi intangible, pero su visión era la de una masa oscura lentamente movediza, serpenteante. Imposible de ser arrancado de la tierra, los aldeanos comienzan a cavar en tierra, intentando encontrar el origen de aquel ser, sin hallar nunca el lugar o poso de donde había emergido. En plena noche, movidos por extraños sueños, los habitantes se vuelven a congregarse en el lugar, descubriendo la marcha de aquel ser a través de la tierra.

Los habitantes descubren también una conexión en sus sueños, pesadillas colectivas compartidas por todos los aldeanos; sueños en donde la estación otoñal se convertía en un espacio marchito, degradado, con rostros nauseabundos que aparecían en la superficie de la tierra. Estos rostros y señales atravesaron las pesadillas para aparecer a lo largo del pueblo, en las casas de sus habitantes y en las hojas y cortezas de los árboles, como señales que anticipan un mal presagio. Todas estas señales habían sido intuitas por uno de los ancianos del pueblo, el señor Marble, el cual parecía tener una conexión más estrecha con la presencia.

Todo cambió cuando en una de las noches se produjo una gran alucinación, un festival de luces multicolores emitidas por los árboles y hojas que debían haber caído con el fin del otoño. Los habitantes del pueblo contemplaban el espectáculo nocturno desde sus casas cuando apareció de la nada el señor Marble, poseído por aquel extraño ser negro, dispuesto a comenzar el sacrificio final. Tambaleándose, luchando contra la presencia que

dominaba su cuerpo, el señor Mearble se perdió en las profundidades del bosque. El relato concluye a la mañana siguiente, cuando los habitantes del lugar encuentran el cadáver del señor Marble, repleto de sangre negra y con un brazo mutilado del cual emanaba una substancia negra, la misma substancia que la de la presencia.

Este relato, aparentemente más sencillo que los que hemos tratado anteriormente, combina en su seno buena parte de los caracteres configuradores del terror, especialmente la comprensión del mundo o la realidad como algo ajeno, que termina siendo desconocido para el sujeto que se encuentra inmerso en ella. El pueblo en donde se sucede el relato es un lugar tomado por una presencia desconocida, algo que sumerge la aldea en un estado de parálisis, en un otoño eterno donde todo se encuentra moribundo, pero que no termina de perecer. A su vez, los habitantes de la aldea son víctimas de un conjunto de alucinaciones y sueños colectivos fruto de este dominio antinatural sobre el lugar; estos sueños son descritos como «incursiones en las entrañas de la estación que los había inspirado¹³⁸», un ser absorbido por la descomposición, por un devenir malvado de la propia tierra que habitamos.

El monstruo que aparece en el relato, más que un monstruo, es un ente incapaz de ser descrito más allá de su negrura; una masa o cosa de una densidad intangible, una oscura viscosidad que no responde a las leyes físicas del mundo, pues es una masa que al tacto aparece tan liviana como el aire, una presencia que brota directamente de la tierra, como algo que dormita hasta que es el momento de emerger. No tiene forma más que la forma que pueda asumir al incorporarse a la vida ajena, una presencia que aparece incapaz de ser categorizada desde el marco humano:

Algo se movía entre sombras, una presencia que estaba *en* el mundo de las formas sólidas pero que no era *de* ese mundo. Y tampoco pertenecía a ningún mundo que pudiera ser nombrado, a menos que perteneciera a ese reino que nos sugiere una noche de otoño cuando los campos se extienden confusos bajo la luz de la luna y algún espíritu salvaje penetra en las cosas, una gran aberración que brota de un abismo de sombras húmedas y fértiles, un ser maligno aullante y de ojos hundidos que se alza para presentarse al frío vacío del espacio y la pálida mirada de la luna¹³⁹

Es el emerger de esta presencia lo que somete el mundo humano —representado en el relato por la aldea— a un estado ajeno al proceso natural, una interrupción del ciclo

¹³⁸ Thomas Ligotti, “La sombra en el fondo del mundo”, en *Grimscribe*, 241.

¹³⁹ *Ibid.*, 241.

estacional que somete al pueblo al estancamiento en un otoño que aparece como el dominio de la descomposición, un momento de muerte sin fin. Esta presencia convierte el otoño en algo desconocido, un momento en donde se produce el devenir de lo familiar en lo inhóspito. La propia prosa de Ligotti juega con ello, uniendo en sus descripciones la belleza acogedora de la estación otoñal, la calidez de sus colores con el carácter mortecino y nauseabundo del estadio en el cual se encuentran atrapados los habitantes del lugar, un «paisaje que florecía secretamente donde incluso el aire había envejecido adoptando tonalidades rojizas y todo mostraba la mueca fruncida de la descomposición»¹⁴⁰.

Cuando la presencia vuelve a emerger, esta vez poseyendo el cuerpo del señor Marble, los habitantes comprenden que ha venido para realizar aquel sacrificio que calme su apetito. La presencia ha emergido de la tierra que habitamos como una realidad desconocida, como realidad que con su mera presencia altera el marco vivencial humano. El propio otoño que asolaba al pueblo no era ningún otoño natural, sino la interrupción de los ciclos estacionales propios de la vida por un ser carente de origen al que podamos remitirnos. La presencia y su poder reveló a los pueblerinos la existencia de un mundo no humano palpitante bajo su cotidianeidad:

Lo que nos vimos forzados a estipular, entonces, fue otro y tal vez el más fundamental orden de existencia jamás imaginado por nuestras especies, incluso una traición o engaño por parte de la propia creación. Lo único que podíamos hacer es formularnos preguntas: ¿quién conoce todo lo que es innato a este mundo, o a cualquier otro? ¿Por qué no podría haber algo enterrado profundamente bajo las apariencias, algo que lleva una máscara para ocultarse tras la visibilidad de la naturaleza?¹⁴¹.

La existencia de esta presencia revela la limitación del conocer humano, cómo lo terrorífico, lo extraño, lo siniestro, destruye las posibilidades de sometimiento de lo real por el sujeto. Ahora quien domina es el otro, y el ser humano Oslo puede comprobar cómo sus fuerzas han quedado disminuidas hasta ser nada. El momento del relato que mejor muestra el descentramiento del sujeto producido por el terror es cuando la presencia, poseedora del cuerpo del señor Marble, se pasea por las calles de la ciudad en búsqueda de los habitantes del pueblo, que contemplan aterrorizados desde sus casas el comienzo de la incipiente masacre que los acecha:

¹⁴⁰ Ibid., 241.

¹⁴¹ Ibid., 246.

No nos hacíamos ilusiones de que pudiéramos evitar u oponernos a nuestro sino. Porque si el poder o entidad que había invadido nuestra tierra podía ejercer su voluntad como habíamos visto, ¿qué no sería capaz de hacer? [...] fue observando nuestras casas una a una mientras su mente decidía dónde comenzaría la sangre y cuán voraz sería la masacre demandada por cualquiera que fuera el misterio que le había conferido poderes a su sirviente¹⁴²

La presencia de *La sombra en el fondo del mundo*, en su manifestar, altera todo el horizonte en el cual encuentra su acomodo el ser humano; su manifestar es el de una cosa indescifrable, sin más origen que lo desconocido, capaz de someter a los aldeanos solamente con su mero estar; su surgimiento trastoca hasta tal punto el entorno humano que lo sumerge en un orden antinatural que no se corresponde al devenir del espacio y el tiempo al que estamos acostumbrados. En sus pesadillas, los aldeanos vislumbran un mundo que termina volviéndose realidad, la de una naturaleza antinatural, un otoño sin fin que se revuelve en la descomposición, que se manifiesta a través de figuras amorfas en las hojas de los árboles, las paredes de las casas y la propia faz de la tierra. Ni el fin de este estado se debe a la fuerza de los hombres; el pueblo solamente escapa de este otoño letárgico cuando la presencia satisface su apetito asesino a través de la muerte del señor Marble, desapareciendo una vez más bajo tierra, volviendo a las profundidades desconocidas de donde había emergido, pero dejando tras de sí el silencio propio de una conmoción no curada.

¹⁴² Ibid., 246.

Conclusión.

La definición del terror como experiencia estética fundamentada en el descentrar del sujeto a través de la aparición de lo desconocido, de otro indeterminado imposible de categorizar y comprender desde la óptica humana, permite reestructurar los análisis acerca del terror como género artístico y su sentido estético. Este ya no puede ser definido vagamente como un miedo extremo, ni quedar subsumido bajo otras formas estéticas tales como lo feo o el horror, que si bien poseen relación con lo terrorífico, también poseen sus propias concreciones estéticas.

El terror, en tanto que manifestar de realidades ajenas al hombre e incapaces de ser asidas por este tanto de manera intelectual como praxeológica, recupera la primacía de lo ontológico sobre lo gnoseológico al mismo tiempo que recalca las propias limitaciones humanas en su conocer. El terror es un espacio en donde el poder del sujeto queda disuelto, y es el conocer de esta disolución lo que violenta al propio sujeto, que se ve incapaz de actuar sobre un algo que ha emergido destruyendo sus marcos de significatividad. Este carácter ontológico del terror es lo que explica el por qué Kant, en su estética de lo sublime, tuviese que abordar lo terrorífico desde la lejanía con el fin de posibilitar la superioridad del sujeto en peligro, ya que el verdadero experimentar del terror supondría precisamente la destrucción del proceso de elevación del sujeto, y por ende, de lo estético.

Es por ello que el terror ha articulado en su seno todo lo que la filosofía, centrada en el poder del sujeto a partir de Kant, había intentado negar. Sólo tras el giro realista contemporáneo, cuyo objeto de estudio ha sido la necesidad de superar el correlacionismo y de comprender la realidad del mundo sin sujeto, ha adquirido el terror artístico una nueva relevancia precisamente por su remarcar de la primacía de lo ontológico. Es en este contexto en el que se encuadra la obra artística de Thomas Ligotti, como paradigma o arquetipo del nuevo terror alejado de la repulsión visceral del horror *gore*. El terror ligottiano no solamente despliega esta dimensión del terror ontológico como descentrar del sujeto en un mundo que se resuelve ajeno y hostil, sino que se manifiesta ante todo como un pensamiento antihumano cuya raíz tiene su nacimiento en el desarrollo de la filosofía pesimista de Thomas Zapffe, la concepción de la existencia del hombre como una maldición que debe ser superada a través de la extinción. Ligotti no explora solamente la dimensión ontológica del terror, sino que en su relación con el sujeto remarca cómo el proceso de conocimiento del hombre, aquello que le hace humano, es precisamente su

mal, lo que le permite comprender el mundo ajeno y temible en el que se encuentra inmerso y el mal que en cada momento se desvela dentro de éste. El terror ligottiano es un terror total, pues el hombre queda insertado en una hermandad de sufrimiento insalvable al mismo tiempo que es acosado por la conciencia del saberse determinado y no libre, desconvertido en sujeto para descubrirse como una marioneta, pensante y consciente, pero marioneta. Frente a Kant, Ligotti afronta el terror no desde la lejanía, sino desde su interioridad; no como un mero momento en la elevación sublime del sujeto sino como único espacio en donde éste puede desenvolverse, pues son las estructuras del terror las que determinan la existencia humana. La única salvación del hombre es precisamente su exterminio, el desligamiento de todo ideal humanista que nos condena a la sublimación del sufrimiento para abrazar al fin la liberación que deja tras de sí la nada.

Bibliografía

- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, 2001.
- Cerezo, Antonio Castilla. *La condición sombría. Filosofía y terror*. Madrid: Plaza y Valdés, 2015.
- Conde, Ana Carrasco. «Espacios del terror: la casa, el psiquiátrico y el bosque.» En *La filosofía, el terror y lo siniestro*, de Vicente Serrano y Antonio Castilla (eds). Pozuelo de Alarcón: Plaza y Valdés, 2017.
- Duque, Félix. *Terror tras la posmodernidad*. Madrid: Abada editores, 2004.
- Freud, Sigmund. «Lo ominoso.» En *Obras Completas Vol. XVII*, de Sigmund Freud, 217-251. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1988.
- Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- Ligotti, Thomas. *Grimscribe. Vida y Obras*. Madrid: Valdemar, 2015.
- . *La conspiración contra la especie humana*. Madrid: Valdemar, 2015.
- . *Noctuario*. Madrid: Valdemar, 2012.
- Marín, Vicente Serrano. *Soñando monstruos: Terror y delirio en la Modernidad*. Madrid: Plaza y Valdés, 2010.
- Muñoz, Mauricio Mancilla. «Lo siniestro como motivo romántico.» En *La Filosofía, el Terror y lo Siniestro*, de Vicente Serrano y Antonio Castilla (eds). 53-71. Pozuelo de Alarcón: Plaza y Valdés, 2017.
- Rosenkranz, Karl. *Estética de lo feo*. Sevilla: Athenaica, 2015.
- Tatarkiewicz, Władysław. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 2001.
- Thacker, Eugene. *En el polvo de este planeta. El horror de la filosofía I*. Madrid: Materia Oscura, 2015.
- . *Tentáculos más largos que la noche. El horror de la filosofía II*. Materia Oscura Editorial, 2019.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 2006.

Fuentes de Internet

The Teeming Brain, “An interview with Thomas Ligotti”,
<https://www.teemingbrain.com/interviews/interview-with-thomas-ligotti-2/>