

Anexo

**La literatura y el triunfo
del mal. Del marqués de Sade
a Thomas Ligotti**

EL TRIUNFO DEL MAL

En el segundo apartado de su prólogo a la traducción al español de *Nocturnario* de Thomas Ligotti, el crítico Jesús Palacios sostiene que, en un universo consumista como el nuestro, las obras de arte en general, y las de la literatura de terror en particular, se producen para que encajen con las necesidades de uno o varios tipos de lectores, por lo que esta producción es indisociable de un estudio, de una elaboración y de un perfeccionamiento tan desarrollados que resulta imposible escapar a ella. Lo que se pretende evitar con esto es que la obra no encaje con nosotros, lo que en principio parecería deseable, si no fuera porque en el celo excesivo por evitar esa situación la producción artística termina por caer en el defecto contrario, lo que explica el fenómeno de que las obras y los autores de la reciente literatura de terror acaben «por saturar nuestros sentidos, nuestro gusto, en ocasiones mucho antes de lo esperado, precisamente porque encajan demasiado bien con nosotros».¹ Así, el perfeccionamiento de una industria que tiene por objeto la representación artística del triunfo del mal (o, cuanto menos, de su posibilidad)² conduce paradójicamente a una situación en la que:

¹ Jesús Palacios, «Pasos en la oscuridad», en Thomas Ligotti, *Nocturnario [Relatos extraños y terroríficos]*, Valdemar, Madrid, 2012, p. 11.

² Si no contradecimos con esto una de las ideas fundamentales del capítulo primero (a saber, que la confusión del terror con el mal es uno de los obstáculos que impiden pensar la esencia del terror), es porque en modo alguno identificamos aquí el terror con el mal, sino con su triunfo—siendo éste incluso lo que hace del mal algo verdaderamente maligno y, por lo tanto, aterrador.

El «bien» siempre triunfa, incluso cuando lo hace el «mal», ya que éste ha sido completamente domesticado a través de arquetipos de venidos lugares comunes de una mitología cotidiana descafeinada, reificados como bienes de consumo para minorías aparentemente selectas —tribus urbanas y modernos de diverso pelaje—, o para mayorías biempensantes —lectores de *best sellers* prestigiados por suplementos dominicales— que, a la larga, se unen en un sólido mercado casi indistinguible (el joven *gothic* que lee *Crepúsculo...* mientras su madre ya va por el tercero de la saga).

Por ello, encontrar el genuino *frisson* de lo extraño, de la *otredad* [...], es tan difícil. Por ello, Thomas Ligotti es tan necesario.³

Para entender algo mejor qué es lo que en opinión de este crítico hace de la obra de Ligotti una excepción tan relevante en el panorama contemporáneo de la literatura de terror debemos dirigirnos directamente al penúltimo párrafo de ese prólogo, donde puede leerse lo siguiente: «Si Poe creó el horror psicológico y Lovecraft el cósmico, Ligotti [...] ha creado el horror ontológico, sin dejar de ser fiel por ello a los principios fundamentales y fundacionales de la mejor ficción gótica y de terror».⁴ Dejando por el momento de lado la cuestión de cuáles son exactamente las obras que representan la «mejor ficción gótica y de terror», este fragmento tiene cuanto menos la virtud de suscitar en nosotros cierto número de preguntas. Ante todo, ¿en qué consiste el «horror ontológico»? ¿Cuáles son los «principios fundamentales y fundacionales» de la «mejor ficción gótica y de terror», a los que supuestamente Ligotti permanecería fiel? Y, suponiendo que deba en efecto atribuirse a dicho autor esa fidelidad, ¿en qué se traduce ésta exactamente, cuando se trasladan tales principios al dominio del horror ontológico?

Para avanzar hacia la respuesta a estas preguntas tal vez sea de alguna utilidad introducir una observación relativa, ya no al ámbito de la crítica, sino al del discurso estrictamente ontológico. Y es que el listado de formas de horror a la que alude Palacios en la anterior cita nos recuerda muchísimo a otra tríada, la de las ideas

³ «Pasos en la oscuridad», *o. cit.*, pp. 11-12.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

trascendentales de la razón pura, investigadas por Kant en «La dialéctica trascendental», que como es sabido constituye una de las divisiones más importantes de la *Crítica de la razón pura*. Si esta comparación es legítima, a la obra de Ligotti le corresponderá medirse con la tercera de tales ideas, es decir, la de Dios; y, por otra parte, si el tipo de horror que este autor habría creado merece en verdad ser llamado ontológico, entonces tendrá que cuestionar de algún modo la forma en que habitualmente concebimos y nos relacionamos con esta idea, de la misma manera que el horror psicológico de Poe se basó en la puesta en cuestión de la plácida unidad de la psique de sus personajes más representativos, y el horror cósmico lovecraftiano en la introducción, no ya de la presencia aislada en nuestro planeta de criaturas monstruosas provenientes del espacio exterior, sino de la compleja articulación de las mismas en una mitología (la de Cthulhu) cuya coherencia apuntaba a poner en solfa la confianza en el conocimiento que el lector tiene de las cosas de este mundo.

Pero además de comprobar esto último, para entrever el alcance de las preguntas que ha suscitado en nosotros el texto de Palacios habrá que exponer los principios fundamentales de la ficción gótica y de terror, cosa que nos proponemos hacer partiendo del contraste entre ésta y la obra de un escritor contemporáneo a su surgimiento, y en cuyas páginas el mal parece triunfar con mayor contundencia y asiduidad que en las de cualquier otro autor: nos estamos refiriendo al marqués de Sade —de quien Blanchot dijo que era el escritor por excelencia, por ser el individuo en el que encontramos en mayor grado la confluencia de la literatura y de la Revolución, siendo ésta a su vez el tiempo en el que la literatura se hace historia y en el que, por lo tanto, el escritor se reconoce.

EL SISTEMA DE LA NADA

No cabe duda de que las condiciones históricas y personales (o, más bien, personalísimas) en las que vivió Sade tienen una importancia decisiva a la hora de explicar por qué su obra no logró com-

petir con el naciente género gótico, pero pensamos que debe tomarse también en consideración la presencia en su obra de un elemento intrínseco, interior a la misma, y por ello acaso aún más decisivo para dar razón de este fenómeno. No intentaremos a continuación revisar con detalle los principales textos de Sade, sino únicamente aclarar a qué nos referimos exactamente cuando hablamos de ese «elemento interior» a su obra, para lo cual tendremos que dar un rodeo, no sólo por algunos pasajes de la misma, sino también por cierto número de momentos privilegiados de la historia de la literatura de terror, e incluso por alguno de los motivos centrales de las primeras etapas del pensamiento moderno.

Comencemos nuestro itinerario refiriéndonos a algo bien conocido por los historiadores de la filosofía, para quienes, en efecto, es un tópico desde hace ya décadas afirmar que uno de los rasgos característicos de la modernidad consiste en la elaboración de un proyecto que aspira a cuantificar las realidades materiales que conforman el mundo en el que se mueven los sujetos cognoscentes, esto es, a integrarlas en un cálculo mediante el cual se las puede dominar y reproducir. Este proyecto, del que suele decirse con idéntica frecuencia que alcanza en la obra de Descartes la plasmación de su primer intento exhaustivo de fundamentación metafísica, se basa en un dualismo radical que comporta la existencia, por un lado, de una instancia capaz de realizar el cálculo (el *cogito*, o pensamiento racional) y, por otro, de la realidad material, siempre y cuando entendamos la «materia» en el sentido de la *res extensa*, o sea, como aquella sustancia cuyo rasgo definitorio no es otro que el de ser cantidad pura. En el núcleo de todos los programas filosóficos y científicos en los que este proyecto se concreta (filosofía mecanicista, ilustración kantiana, enciclopedismo francés, etc.) subyace la confianza en que esa Razón calculadora sea capaz de extender su dominio a la totalidad de los ámbitos que constituyen la realidad. Pero esta fe en la racionalidad se sustenta a su vez en una paradoja, ya que si todo puede ser calculado por la Razón, es sólo porque la Razón misma no lo es, o sea, porque se entiende que el pensamiento no puede ser un objeto para sí mismo más que en un sentido muy específico, que en modo alguno se confunde con el de las entidades materiales —en cuyo

caso, el pensamiento mismo (o la Razón) será a la vez dos cosas muy diferentes, a saber: de una parte, el sujeto pensante y artífice del cálculo, clave de bóveda del proyecto moderno; de otra, un objeto pensable por la misma actividad racional del sujeto, esto es, un objeto entre otros—. Esta antinomia fue advertida no sólo por algunos tempranos críticos de la filosofía de Descartes —con Spinoza y Berkeley como principales representantes del racionalismo y del idealismo, respectivamente— sino también, y sobre todo, por los literatos de la segunda mitad del siglo XVIII y de la primera mitad del XIX. En efecto, tal vez por hallarse el grueso de los científicos y de los filósofos demasiado comprometidos con el proyecto en cuestión, fueron los escritores los que se dedicaron durante este período a señalar las contradicciones inherentes al mismo. La denuncia de tales incongruencias, a la que acompañaba a menudo el presentimiento de una futura crisis del proyecto moderno, no impidió, desde luego, que éste se desplegara, extendiendo las aplicaciones de la Razón calculadora a dominios cada vez más numerosos y variados; al contrario, lo que produjo fue una escisión entre el núcleo mismo de ese proyecto —es decir, el conjunto formado por el cálculo y sus aplicaciones— y los márgenes de éste, instaurándose de esta manera el espacio desde el que se ejerció en lo sucesivo esa labor no estrictamente filosófica, más bien literaria y artística, de denuncia de los errores, de las fallas internas del pensamiento moderno.

El siglo XIX y el primer tercio del siglo XX fueron el escenario de este doble despliegue, tanto del de la línea oficial (filosófica, científica, técnica) de la modernidad, como del de su marginalidad, eminentemente literaria. Pues bien, de entre todos los géneros literarios, fue particularmente la literatura de signo erótico la que desempeñó esa función de corriente subterránea que cuestiona los presupuestos del pensamiento mismo y la ambición totalizadora que acompaña a la racionalidad de la era moderna. Esto se explica, al menos en parte, porque uno de los grandes problemas del dualismo cartesiano, como ya apuntó Spinoza, es el del cuerpo.⁵ Y es

⁵ Las alusiones a los problemas que la noción de «cuerpo» plantea a la filosofía racionalista son frecuentes en la *Ética* de Spinoza, pero la cuestión del

que el cuerpo, en tanto que entidad material, es susceptible de ser cuantificado, medido, pesado y calculado, pero sin que todo esto conlleve que sea para nosotros un objeto material como cualquier otro, ya que lo percibimos íntimamente, esto es, lo *sentimos*. Las afecciones que intuimos a través de nuestro propio cuerpo hacen que éste ocupe, pues, una posición intermedia entre los dos términos escindidos por el dualismo cartesiano, o sea, entre el sujeto y los objetos. Dicho de otro modo, es justamente por ocupar esa posición intermedia por lo que el cuerpo no puede nunca ser del todo calculador (ya que, en tal caso, se confundiría con la racionalidad misma) ni tampoco absolutamente calculable (pues, entonces, sería un objeto absolutamente ajeno a nosotros mismos, es decir, no lo percibiríamos como «nuestro» cuerpo). El discurso racional moderno, que aspira a dominar, a calcular definitivamente todos sus objetos, no puede dar cuenta de la potencia real del cuerpo, porque ésta no tiene que ver con definiciones, axiomas ni cadenas de silogismos, sino con flujos y reflujos, con hemorragias, golpes, cortes, desórdenes de todo tipo y eventuales recuperaciones del orden —y, en última instancia, con la propia muerte—. Debido a todo ello, fue la literatura de signo erótico, que tiene en el cuerpo su objeto más específico, la que asumió la responsabilidad de ejercer esta crítica a la desmesurada ambición del proyecto moderno.⁶ Particularmente en Sade, la literatura se alía con la perversión para situarse en los márgenes de la modernidad y ejercer desde allí su labor, más filosófica que buena parte de la filosofía de su tiempo y más teórica de lo que la mayor parte de las teorías coetáneas fueron siquiera capaces de imaginar, como

carácter inadecuado del conocimiento que la razón tiene del mismo, que es una de las que desempeñan un papel central en la crítica de este autor a Descartes, se formula en particular en las proposiciones 24-30 de la Segunda Parte de esa misma obra.

⁶ Si empleamos aquí la expresión «literatura de signo erótico» en lugar de la más extendida «literatura erótica», es porque ésta parece remitir a una intención por parte del autor de provocar algún tipo de excitación sexual en el lector, lo que manifiestamente no es el caso en la mayor parte de las obras de Sade, quien más bien trata de incomodar a sus lectores, de inquietarles cuestionando los presupuestos de su pensamiento cotidiano.

ha ido revelando la reflexión rigurosa a partir de la obra de este autor, que no tuvo lugar hasta bien entrado el siglo XX.

Es sabido, sin embargo, que esa obra (como la de Sacher-Masoch) se halla ligada al nombre de una perversión o anormalidad sexual, el sadismo (y el masoquismo, respectivamente). ¿Por qué esta tendencia sexual constituiría algún tipo de problema para la filosofía, en lugar de verse reducida a un tratamiento que la situaría al nivel de lo meramente patológico? Para contestar a esta última pregunta es preciso retornar al problema del dualismo entre el pensamiento y la materia, así como a la afirmación del lugar intermedio que entre estas dos instancias ocupa el cuerpo. Y es que si el cuerpo no es ni puro pensamiento ni pura materia, entonces o bien debe ser concebido desde el *cogito*, como materia dominable y calculable (en cuyo caso, nos movemos en el universo propio del sadismo), o bien desde la materialidad, esto es, partiendo de la idea de que somos básicamente materia y sólo nos elevamos temporalmente hasta los niveles del pensamiento bajo la condición de forzarnos a sentir nuestro propio cuerpo, es decir, extrayéndolo de algún modo de su estado natural de indiferencia, para lo cual es preciso que éste padezca algún tipo de violencia (y entonces nos hallamos dentro de la mentalidad masoquista). No nos interesa, pues, aquí la concepción freudiana del sadismo, que se empeña en considerar esta perversión únicamente desde el prisma de las desviaciones patológicas de la personalidad, perdiendo así de vista el aspecto de umbral de la experiencia humana que ésta reviste, y sin el cual nos parece que no ofrecería sino un interés muy anecdótico para el lector de nuestros días.⁷ En lugar de esto, expondremos muy someramente el conjunto de ideas que constituyen, a nuestro juicio, el núcleo central del pensamiento de Sade, adoptando para ello como punto de partida algunos elementos de su propia trayectoria literaria y biográfica, e intenta-

⁷ La tesis esencial de Freud a este respecto se halla expuesta en el artículo «Pegan a un niño», que ocupa el número CVII de sus *Obras completas* (Vol. 3, Biblioteca Nueva, Madrid, 1996, pp. 2464-2480). Para una crítica a dicha tesis, véase Gilles Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, en especial las pp. 46-50.

remos delimitar a continuación ese «elemento interior» al que aludimos más arriba y que, como en seguida veremos, condujo al agotamiento de ambas.

Ya apuntamos lo esencial del pensamiento sadiano cuando dijimos que el cuerpo se concibe en el proyecto moderno desde el punto de vista del *cogito*, esto es, como materia que puede ser calculada, y consiguientemente dominada, sojuzgada. En virtud de esta afirmación, nos parece imposible no concluir que, por su misma vocación racionalizadora, el proyecto moderno, y con él sus manifestaciones en las distintas Ilustraciones (alemana, francesa, etc.), tiene no poco que ver con la mentalidad sádica o, cuanto menos, con el modo en el que Sade abordó el problema del cuerpo. De hecho, hoy en día tenemos constancia de que este escritor aprovechó sus largos años en prisión para leer a fondo a los ilustrados, en particular a Rousseau, Voltaire, Diderot y D'Holbach y que, de todos ellos, lo que más le interesó fue la tendencia a pensar sin necesidad de recurrir a (e incluso sintiendo la necesidad de negar explícitamente) la idea de Dios. Esta era ya la tesis central del «Diálogo entre un sacerdote y un moribundo», texto del que se suele decir que constituye una suerte de prólogo general a toda la obra de Sade. En este escrito, contrariando al sacerdote que se dispone a darle la extremaunción, el moribundo del título (evidente *alter ego* del propio autor) defiende un ateísmo radical que a su juicio constituye, no sólo la forma más sensata de vivir, sino también el mayor consuelo del que puede disponer un ser humano ante la muerte. Es justamente al hablar de este último asunto cuando el moribundo en cuestión se refiere a su propia filosofía como el sistema de la nada, como puede leerse en las siguientes líneas:

SACERDOTE

Pero, a pesar de todo, tienes que admitir alguna cosa después de esta vida; es imposible que tu espíritu no haya intentado alguna vez atravesar las tinieblas del destino que nos aguarda. ¿Y qué sistema puede haberlo satisfecho mejor que aquél que reserva una multitud de penas para el que vive en el mal y una recompensa eterna para el que vive en el bien?