LAS MÁSCARAS PROTEICAS DE LA ESTÉTICA DE LA CRUELDAD

Una propuesta de definición y de los principios fundamentales de la estética de la crueldad en la narrativa de ficción contemporánea

ZWEITER BAND

INAUGURALDISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde der Neuphilologischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Dissertation als Cotutelle mit der Universitat Pompeu Fabra

vorgelegt von

Albert Ibáñez Sampol

Erstgutachten: Prof. Dr. Gerhard Poppenberg, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Zweitgutachten: Prof. Dr. Domingo Ródenas de Moya, Universitat Pompeu Fabra Barcelona

Heidelberg, 22. Juli 2024

ÍNDICE

Índice 4

El estudio de una estética visceral y descarnada. 10

1. Hacia una *estética de la crueldad*. 17

1.1. La *estética de la crueldad* como *sistema* y *juego del lenguaje*. 18

1.2. La *estética de la crueldad* como realización de *lo imaginario*. 28

1.3. La *estética de la crueldad* como percepción simbólica. 41

1.4. La *estética de la crueldad* como realidad descarnada. 50

2. El todo por las partes. Descripción y justificación de un análisis fenomenológico de los elementos de la *estética de la crueldad*. 64

2.1. El marqués de Sade y el nacimiento de la *estética de la crueldad* contemporánea. 66

2.1.1. La novela picaresca como muestra de la *estética de la crueldad* presadiana. 66

2.1.2. El marqués de Sade como precursor de la *estética de la crueldad* contemporánea. 72

2.2. La *fenomenología* en una colonia penitenciaria. 96

2.2.1. Consideraciones sobre la *fenomenología* como método de análisis de la *estética de la crueldad*. 97

2.2.2. La delimitación de los elementos de la *estética de la crueldad*. Una propuesta de análisis fenomenológico del relato kafkiano *In der Strafkolonie*. 101

3. Las caras proteicas de la *estética de la crueldad*. Un estudio fenomenológico de los *elementos de primer grado activos* de la *estética de la crueldad* y de sus *principios*. 135

3.1. El *agente cruel* y el *sujeto cruel* como *elementos de primer grado*. Definición de sus características y tipología. 136

3.1.1. Definición y distinción del *agente* y del *sujeto cruel*. 139

3.1.1.1. La relevancia de las *relaciones de causalidad* entre los elementos de la *estética de la crueldad* y el concepto de *responsabilidad*. 151

3.1.2. Clasificación de las distintas modalidades del *agente* y del *sujeto cruel* y la formulación de sus *principios*. 168

3.1.2.1. Definición y características del *agente* y *sujeto cruel indefinido* y comparación con el *agente* y *sujeto cruel elidido*. 175

3.1.2.2. Definición, propiedades y diferenciación entre el *sujeto cruel generado por el agente* y el *sujeto instrumental*. 191

3.1.2.2.1. Definición y clasificación del *sujeto cruel instrumental* según el grado de *responsabilidad subjetiva*. 205

3.1.2.2.2. La naturaleza dinámica de la *estética de la crueldad*. Consideraciones sobre el fenómeno de la *transferencia de funciones categoriales* y el distanciamiento de la *estética de la crueldad* del dogmatismo ético como criterio estético. 218

3.1.2.3. Definición del *sujeto cruel parasitario*. Similitudes y diferencias respecto al *sujeto cruel instrumental* y el *principio de doble efecto*. 228

3.1.2.4. Definición y tipología del *agente* y del *sujeto cruel lúdico*, del *agente cruel (mimético) figurativo* y diferenciación del *agente cruel onírico*. 241

3.1.2.5. Un caso particular de *agente cruel*: una aproximación al análisis del *agente cruel homogéneo con la víctima* o de la *víctima homogénea*. 265

4. Los damnificados de la acción cruel. Un estudio fenomenológico de *los elementos de primer grado pasivos* de la *estética de la crueldad* y de sus *principios*. 274

4.1. El objeto de la acción cruel. Un análisis de la categoría de la *víctima* como un *elemento de primer grado* de la *estética de la crueldad*. 274

4.1.1. Algunas consideraciones sobre el concepto de *víctima* y sus *principios*. 278

4.1.2. La *víctima personal* y la *víctima cosificada*: una dicotomía ejemplar de la *estética de la crueldad* contemporánea. 290

4.1.2.1. La *víctima personal* como una lectura de la *estética de la crueldad* del concepto del *otro* y del *prójimo*. 298

4.1.2.2. La *víctima cosificada* o el personaje convertido en objeto. Un análisis de la *víctima cosificada instrumental* o *utilitaria* y de la *víctima cosificada télica*. 320

4.1.2.2.1. Definición y caracterización de la *víctima cosificada télica* y diferenciación respecto a la *víctima télica*. 344

4.1.3. La *víctima indirecta*: la estetización de los efectos imprevistos de un acto cruel. 353

4.1.4. Definición y clasificación de la *víctima figurativa* como símbolo de la *víctima* “ausente”: los casos de la *víctima figurativa onírica* y la *víctima figurativa imaginativa*. 363

4.1.4.1. La crueldad del sueño. Una aproximación a la *víctima figurativa onírica* y a sus variantes. 374

4.1.4.2. Una fantasía cruel desbocada: el estudio y categorización de la *víctima figurativa imaginativa*. 402

4.1.5. El deseo, la imitación y el sacrificio como actos crueles: un análisis de la *víctima mimética* y de la *víctima sacrificial* como *elementos de primer grado* de la *estética de la crueldad*. 441

4.1.5.1. El *deseo mimético* como estímulo de la crueldad. Un estudio de la *víctima mimética* 449

sustitutiva, de la *víctima mimética confusionaria* y de la *víctima mimética pedagógica*.

4.1.5.2. El *sacrificio* como manifestación de la *estética de la crueldad*. Un estudio de la *víctima sacrificial terapéutica* y de la *víctima sacrificial fundacional*. 461

4.1.6. El *colectivo* como un factor de la *estética de la crueldad*: una aproximación a la *víctima sistémica* y sus variantes. 489

4.1.6.1. La imagen del *enemigo* en el marco de la *estética de la crueldad*: un análisis de la *víctima sistémica política*. 508

4.1.6.2. La *repetición* como un elemento de la crueldad: un estudio de la *víctima sistémica en serie*. 534

4.2. El *lector* como un *elemento* intrínseco de la *estética de la crueldad*: una aproximación al *lector implícito* como un *elemento de primer grado*. 554

4.2.1. El *lector implícito* y el *conocimiento previo* del *lector* como *elementos de la estética de la crueldad*. 661

4.2.2. La ausencia de *relaciones de causalidad* para el *lector implícito* como *elemento de la estética de la crueldad*. 571

4.2.3. El *lector implícito* como única instancia conocedora de los actos crueles. 587

5. La verdad y la fealdad descarnadas. Una aproximación a la *gnoseología de la estética de la crueldad* y a diferentes variedades de *estética negativa*. 601

5.1. El valor y la naturaleza *gnoseológicos* de la *estética de la crueldad*. 603

5.1.1. La *estética de la crueldad* y el desvelamiento de una *verdad visceral*. 604

5.1.2. La *estética de la crueldad* como *sombra de lo aparencial*. 626

5.1.3. Los *elementos de segundo grado* como manifestación *gnoseológica* de la *estética de la crueldad*: el *neronismo* como expresión de conocimiento. 643

5.1.3.1. La atracción de los personajes por la crueldad: 645

una aproximación al *neronismo* y a su valor *gnoseológico*.

5.2. La relación de la *estética de la crueldad* con otras estéticas afines. Una aproximación a la *estética negativa* y a sus posibles expresiones. 679

5.2.1. La falta de *belleza* y de *ética* como expresión estética. Una propuesta de definición de la *estética negativa* y de sus características. 680

5.2.2. El *humor* y el *horror* como *estética*. La relación entre *lo grotesco* y la *estética de la crueldad*. 703

5.2.3. La *locura*, la *máscara* y la *destrucción* como motivos literarios. Una propuesta de *lo demoníaco* y su relación con la *estética de la crueldad*. 722

5.2.3.1. La ficcionalización de la *locura* como elemento de la *estética negativa* y de sus posibles manifestaciones. 729

5.2.3.2. La *estética de lo demoníaco* como manifestación de la *locura* en la *estética negativa*. 745

6. La *estética de la crueldad* contemporánea, entre la Posmodernidad y el porvenir. Una aproximación a la novela de *2666* de Roberto Bolaño como estudio de caso. 765

6.1. “Soñamos con utopía y nos despertamos gritando”. La presencia o la ausencia de un *marco de sentido* de la trama y del argumento en la novela de Roberto Bolaño *2666*. 771

6.1.1. El *sentido proteico* y la multiplicidad del *marco de sentido* en *2666*. 774

6.1.2. El *modo gnoseológico constructivista* y la reformulación del género policial en *2666*. 807

6.2. El marqués de Sade y *2666* de Roberto Bolaño: ¿inicio y fin de la *estética de la crueldad* contemporánea? 832

6.2.1. El marqués de Sade y *2666*: una crueldad detallada, el “fantasma” del *agente cruel* y la dialéctica entre la crueldad *política* y *privada*. 836

Proteo o el polifacetismo de la *estética de la crueldad*. 864

Glosario de conceptos analíticos de la *estética de la crueldad*. 887

Bibliografía 913

Obras de ficción 913

Obras teóricas 922

4.1.5. *El deseo, la imitación y el sacrificio como actos crueles: un análisis de la* víctima mimética *y de la* víctima sacrificial *como* elementos de primer grado *de la estética de la crueldad*.

En las siguientes páginas se estudiarán dos instancias y algunas de sus respectivas variantes que tienen en común el estar motivadas no sólo por *el deseo* que despiertan en un *agente* de convertirlas en objeto de su acción cruel, sino que, además, otros *agentes* imitan dicho *deseo* por el simple hecho de haber generado esta voluntad en el primer *agente*; nos referimos, concretamente, a las categorías de *víctima mimética* y a la de *víctima sacrificial*, en la medida en que éste último tipo puede considerarse una clase con características semánticas muy afines a la primera, aunque con algunas connotaciones religiosas o configuradoras de un grupo o comunidad de *agentes crueles*.

En este sentido, en el presente apartado se partirá, en gran medida, de distintas obras del estudioso de la literatura, antropólogo y filósofo de la religión René Girard y de sus teorías acerca del *deseo mimético* y del *sacrificio* —sea éste religoso o no— como un recurso antropológico de gestionar la *violencia* que aparece en cualquier comunidad humana o entre distintas sociedades. Ello no impedirá, no obstante, que se tengan en cuenta los estudios de otros teóricos, ya sea con el objetivo de complementar las observaciones del pensador francés, ya sea con el fin de sustituir algunos aspectos de éstas que puedan no ajustarse a los textos literarios que conforman la *estética de la crueldad*; así, entre otros autores, nos remitiremos a los trabajos de Eugenio Trías, Jacques Derrida, Roger Caillois, Sigmund Freud, etc.

Sin embargo, antes de centrar el análisis en las dos categorías mencionadas, conviene detenerse brevemente en la explicación de dos conceptos fundamentales, como son el *deseo mimético* y la noción de *sacrificio* —de origen ritual—, cuya relevancia determinará la diferenciación entre ambas instancias, puesto que, si en la constitución de la *víctima mimética* el primero juega un papel básico, en la *víctima sacrificial* el segundo añade un acepción de catalizador de la constitución de una sociedad de *agentes crueles*, ausente en el primer tipo de *víctima*. Para ello, fijémonos en la siguiente escena de la obra de Wilhelm Raabe *Else von der Tanne. Historischer Roman für die Weihnachszeit* [*Else la del abeto. Una novela histórica navideña*] (1865), en la que se relata cómo los personajes de *Else* y su padre, el *maestro Konradus*, que habían llegado al pueblo y se habían instalado en el bosque para huir

de la Guerra de los Treinta Años, por lo que habían procurado mantener siempre una vida alejada del resto de *los pueblerinos*, acuden a la iglesia para oír misa ante la inquietud del resto de *los habitantes*, quienes, acusándolos de brujería, terminan por atacar a *Else* en un tumulto (2018:19-22):

> —Die Hex'! Die Hex'! Der Hexenmeister!— ging es anfangs leise, dann immer lauter in die Runde. —Was wollen sie hier? Weshalb kommen sie herab aus ihrem Schlupfloch? Sie sollen bleiben, wo sie sind! Sie sollen nicht herniederkommen ins Dorf! Schlagt sie […] räuchert sie aus!«
> […]
> —Gebannt! Gebannt! Sie kann nicht heraus! Sie können nicht heraus! Hex'! Hex'! Hex'! In Christi Namen wollen wir sie nicht mehr dulden! Gebannt! Gebannt! —ließ von Mund zu Mund, und immer wilder wurden Mienen und Gebärden. Man riß Stöcke aus den Hecken und Zäunen, man griff Steine vom Boden auf; aus den nächsten Hütten holte man Äxte, Dreschflegel und Mistgabeln.-
> —Gebannt, gebannt! Hex', Hex', Hex'! Sie können nicht heraus, holt sie, schlagt sie, ins Feuer mit der Zauber'schen und dem Hexenmeister!
> […]
> Zwischen dem Vater und dem Prediger trat Else von der Tanne auf die Schwelle; aber all ihr Mut sank vor dem Geschrei, dem Geheul, mit welchem sie empfangen wurde. Das Blut wich aus ihren Wangen und flutete ängstlich in wilder Hast nach dem Herzen zurück. Sie wankte und faßte krampfhaft den Arm ihres Vaters, und durch die nahenden Ohnmachtsschauer vernahm sie dumpf das widrig-abscheuliche Geheul und den schrecklichen Ruf:
> —Hex'! Hex'! Hex'! Schlage tot! Schlage tot!
> […]
> Seine Gemeinde jedoch, gepackt und geschüttelt vom Wahnsinn der Zeit —seine Gemeinde, außer sich, toll, rasend, wußte nichts mehr von irgendeinem Band, das sie an Himmel und Erde fesselte. Der Ruf des Pfarrers verhallte ohnmächtig, wirkungslos in dem Tumult, dem Geschrei nach dem Blute der beiden Fremden.
> —Schlage tot! Schlage tot! Reißt sie von der Schwelle, reißt sie vom Gottesacker — stürzt sie in den Mühlenteich! Schlage tot! Hex, Hex! Schlage tot!—.
> Stöcke und Steine, Erdklöße von den Gräbern, Totengebeine, welche die Schaufel des Totengräbers aufgeworfen hatte, alles was zur Hand war, wurde gegen den Meister Konradus, sein Kind und den Pfarrherr von Wallrode im Elend geschleudert. Und aus der Hand des Buben, welcher den dürren Zweig vom Galgenbaume brach, die Hex' und Unholdin in die Kirche zu bannen, flog ein scharfkantiger Kiesel und traf die Jungfrau auf die linke Brust, daß sie mit einem Schrei zusammenbrach und bewußtlos in die Arme des Vaters sank. Einige Tropfen roten Blutes traten auf ihre Lippen, und gräßlich jauchzte das Volk, als es die schlanke herrliche Gestalt zusammenknicken und sinken sah. Aber mit einem Schrei, der schien nicht aus einer Menschenbrust zu kommen schien, sah der Pfarrer Friedemann Leutenbacher Else von der Tanne fallen und das Blut über ihre Lippen brechen. Auch er vergaß sich, wie sein Dorf, er kannte sich nicht mehr; tausend Fratzen tanzten vor seinen Augen, alle die Narben, die er an seinem Körper und in seiner Seele trug, brannten in diesem Augenblick wie höllisches Feuer; vom Wahnsinn gepackt und geschüttelt wurde auch er. Von den Stufen der Kirchtür war er herabgesprungen, mit gewaltiger Faust hatte er den Mörder Elses von der Tanne zu Boden geschlagen und verfolgte mit einem Totengräberspaten, den er einer andern Hand entriß, das entsetzte Volk über die Gräber. Verwirrt, betäubt, verstört entfloh die Menge, und der Gottesacker war leer […] Schaudernd erwachend, ließ der Prediger den Spaten sinken und kniete mit dem Vater neben der verwundeten Jungfrau.

En este fragmento, puede leerse que *los habitantes* de la localidad se concentran paulatinamente en la entrada de la iglesia de forma espontánea y, enfurecidos por la

presencia de *Else* y de su padre, *Konradus*, figuras que se habían mudado al bosque cercano unos años atrás pero que habían mantenido siempre una actitud reservada, las acusan de brujería, de manera que los ánimos se van encendiendo hasta que, finalmente, armados con piedras, palos y herramientas, atacan a *la joven* en la misma entrada de la iglesia, a pesar de los gritos que profiere el *capellán, Friedemann Leutenbacher*, para proteger a *la familia*; durante el ataque, *un niño* lanza un guijarro que alcanza el pecho de *Else*, produciendo una contusión tan grave que hace que pierda el sentido y fallezca unos días después, lo que lleva al *sacerdote* a lanzarse contra *los atacantes* armado con una laya e, incluso, a golpear seriamente al *lanzador de la piedra*, hecho que provoca la disolución del tumulto.

De esta escena hay que destacar, por consiguiente, algunos aspectos que sólo pueden explicarse mediante los conceptos del *deseo mimético* y del *sacrificio*; dichos aspectos pueden formularse en los siguientes términos:

a) En el fragmento, se configuran tres grupos de personajes, a saber: los *pueblerinos*, que se cohesionan alrededor de su *voluntad* de acabar con los extranjeros, especialmente con *Else*, acusada de "bruja" (*Hexe*); el *capellán Leutenbacher* y el padre de *Else, Konradus*, que *desean* proteger a *la joven* de las agresiones a cualquier precio y luchan en vano para lograrlo; y la figura de *Else*, la única que no ejerce ningún tipo de *violencia* y que acaba falleciendo como consecuencia de las heridas recibidas;
b) La "obsesión" y la "locura" del primer grupo de personajes que los llevan a atacar con cualquier arma o instrumento a *Else* presenta dos características principales: por un lado, según se ha dejado entrever en el punto anterior, se trata de una "locura" que configura y cohesiona a *la comunidad* entorno a un objetivo común, aunque sea mediante la *violencia* contra otros miembros que se sitúan al margen de ésta; por el otro, tal "locura" y "enloquecimiento" que conducen a una euforia *violenta* y que escapan a cualquier control racional —piénsese en los intentos fallidos del *capellán* de calmar verbalmente a los *aldeanos* para evitar las agresiones— se revelan como "contagiosas" al extenderse al segundo grupo de personajes, hasta el punto de que es el mismo *cura* quien, armado con una laya, se abalanza sobre *los agresores* de un modo tan desbocado, que provoca que los *pueblerinos* huyan en desbandada, después de que éste haya derribado y golpeado a uno de los *atacantes*;
c) Según el narrador heterodiegético, *Else* fallece en el bosque unos días después en un remanso de paz y sin rencor hacia los *aldeanos* —que son,

de facto, sus asesinos—, y, de acuerdo con el relato que *Konradus* proporciona a *Leutenbacher* (2018:24)[1], la *joven*, rodeada de los animales del bosque que pacen junto a ella, pide a su *padre* que ruegue al *sacerdote* que no tenga en cuenta las acciones de *sus parroquianos* porque "no sabían lo que hacían" —"(…) wußten sie nicht, was sie taten"— y que, en sus rezos y sermones de Navidad, se acuerde de *los niños* y de *la población mayor*, y no de ella; ello puede interpretarse como la intención de la propia figura moribunda de terminar con la *violencia* que se ha engendrado en ambos bandos y que podría acabar con la destrucción de la vida cotidiana del pueblo, puesto que, una vez muerta, *Else* ya no suscitará ningún *deseo*, sea éste de homicidio, o bien de protección, por lo que la joven personaje intenta evitar el único tipo de *deseo* que podría producirse a raíz de su fallecimiento, como es la venganza por parte del *capellán* o de su *padre*.

Si atendemos al punto a) y al punto b), podemos interpretarlos desde el concepto formulado por René Girard de *deseo mimético*[2]. Y es que, de acuerdo con el estudioso

[1] Tal y como relata el *maestro Konradus* al *sacerdote Friedemann Leutenbacher* (2018:24): "[…] In der vergangenen Nacht litt sie große Schmerzen; ich hielt ihre Hand und wich nicht von ihr, bis zum Morgen. Als der Morgen kam, schlief sie ein und schlummerte wohl drei Stunden; dann erwachte sie, grüßte mich und wußte nichts mehr von den Qualen der Nacht. Sie sorgte um ihre Tiere, Reh und Taublein, und sah sie neben ihrem Bett essen. […] Sie sprach von dem heiligen Feste und sorgte um Euere Predigt, so Ihr, Friedemann, dem armen Volke im Dorfe zur Weihnacht halten würdet. Er soll meiner nicht gedenken, sprach sie — die Liebe Gottes ist über allem; — er soll das Vergangene von sich werfen und soll der Kinder gedenken und zu den Alten reden wie zu den Kindern; wir sind so glücklich, glücklich gewesen in diesem Wald, und als sie die Steine auf uns warfen und mich trafen, wußten sie nicht, was sie taten. Er soll um meinetwillen den armen Leuten nicht länger zürnen, redete sie weiter, ich werde sie gewißlich in meinem Herzen fühlen, wenn er morgen hart zu ihnen spricht […].

[…] aber meinem Kind saß der Tod am Herzen. […] Sie lag mit offenen Augen und sah mich an, wie sie es noch nie getan hatte; sie regte sich nicht, sie sprach nicht mehr; aber sie kannte mich und wollte mich durch ihre Augen trösten; gegen fünf Uhr ist sie gestorben".

[2] En este punto, debe subrayarse que el papel del *deseo mimético* adquiere tal relevancia en el sistema de análisis de René Girard que éste aboga por establecer una clasificación de las obras literarias en función de si éstas desvelan o no al *lector* la génesis de los *deseos miméticos* de los personajes literarios que aparecen en ellas. Así pues, Girard califica de *novelísticas* aquellas obras que muestran la importancia de los *rivales* y *competidores* en la generación del propio *deseo*, así como las consiguientes estratagemas —que pueden llegar a hacer que dicha obra forme parte de la *estética de la crueldad*— que llevan a cabo para hacerse con el objeto o individuo deseado, mientras que adopta el término *romántico* para designar aquellas producciones literarias que crean la ilusión de la ausencia de este *mediador* y, a la vez, *rival*, es decir, que abogan por el surgimiento espontáneo del *deseo* en un personaje hacia otro, sin la intervención de otros personajes terceros, de manera que la figura deseada se interpreta como un reflejo de los ideales del propio personaje que *desea*, sin intervenir en ello el *anhelo* que otras figuras puedan experimentar hacia esa misma figura. De ello se infiere que las obras constituyentes de la *estética de la crueldad* estudiadas en la presente investigación pueden entenderse, en definitiva, como una traducción de los análisis de las obras *novelísticas* formulados por el filósofo francés a los términos de dicha estética y, en cierta medida, su continuación.

francés (2015:8-9)[3], la conducta del ser humano está determinada en gran medida no por un *deseo* "originariamente" *propio* hacia un objeto o individuo externos, sino por la *imitación* del *deseo* de otros hacia ese objeto o individuo, de modo que los dos individuos se convierten en "rivales" para conseguir el mismo objeto de su *deseo*, *deseo* que, a su vez, refuerza el deseo del *otro*, puesto que el *deseo* correspondiente a cada individuo deviene el "acicate" y el "estímulo" del *deseo* del *otro*. En otras palabras, se *desea* a un objeto o individuo en la medida en que dos sujetos o personajes lo anhelan, de manera que el *valor* de dicho *deseo* viene condicionado por el grado de rivalidad y competencia de los sujetos "deseantes" —en el caso del relato de Raabe, el objeto de *deseo* es la vida o la muerte de la figura de *Else*, por la que ambos grupos de personajes luchan de forma encarnizada—.

Ahora bien, según el filósofo galo, una de las propiedades más relevantes de este *deseo mimético* consiste en su posibilidad de contagio, es decir, en su capacidad de extenderse por las voluntades de otros individuos o personajes a través, precisamente, de la tendencia humana —consciente o no— a la *imitación*, factor que no significa únicamente que la cantidad de "bandos" o "grupos" que compiten y luchan por el *objeto deseado* crezca, ya sea gradual o repentinamente, sino que cada

---

Tal y como explica René Girard en relación con la distinción entre obras *románticas* y obras *novelescas* (2012:25): "[…] Wir werden im folgenden jene Werke als *romantisch* bezeichnen, die die Präsenz des Mittlers widerspiegeln, ohne sie je aufzudecken; den Begriff *romanesk* wiederum behalten wir jenen Werken vor, die eben diese Präsenz aufdecken. Die vorliegende Studie beschäftigt sich vornehmlich mit den letztgenannten Werken.

Das Prestige des Mittlers überträgt sich auf das begehrte Objekt und verleiht letzterem einen trügerischen Wert. Das trianguläre Begehren ist jenes Begehren, das sein Objekt verklärt. Die *romantische* Literatur verkennt diese Metamorphose keineswegs, ja macht sie sich sogar zunutze und rühmt sich ihrer, allerdings ohne je ihren wahren Mechanismus aufzudecken. Die Illusion ist ein Lebewesen, dessen Zeugung ein männliches und ein weibliches Element verlangt. Das weibliche Element ist die Einbildungskraft des Dichters, doch diese bleibt steril, solange sie vom Mittler nicht fruchtbar gemacht wird. Einzig der Romancier beschreibt die tatsächliche Genese der Illusion, für die die Romantik immer ein Einzelsubjekt verantwortlich macht. Der Romantiker verteidigt die Theorie einer ‚Parthogenese' der Einbildungskraft. Unentwegt in die Autonomie vernarrt, weigert er sich, sich vor den eigenen Göttern zu verneigen […].".

[3] Según expresa el propio René Girard (2015:8-9): "[…] Wir wissen buchstäblich nicht, was wir begehren, und um es herauszufinden, beobachten wir die Menschen, die wir verehren: Wir *imitieren* deren Begehren. Sowohl die Leitbilder als auch die Imitatoren desselben Begehrens begehren unausweichlich dasselbe Objekt und werden daher zu Rivalen. Ihre rivalisierenden Begehren nähren sich aneinander: Der Imitator wird zum Leitbild seines Leitbildes und das Leitbild der Imitator seines Imitators. Im Gegensatz zu den tierischen Rivalitäten gewinnen diese *imitierenden* oder *mimetischen* Rivalitäten immer mehr an Intensität und werden so hochgradig ansteckend, dass sie nicht allein im Mord münden, sondern sich auch, mimetisch, auf ganze Gemeinschaften übertragen […].
Ein einzelnes Opfer wird von der gesamten Gemeinschaft ermordet und schließlich vergöttlicht. […] Mythen stellen ihre Opfer als die Schuldigen dar und den Mob, der für den Mord verantwortlich ist, als unschuldig".

"equipo" aumenta también sus partidarios, hecho que puede conducir a situaciones de una *violencia* tan extrema entre distintas sociedades o dentro, incluso, de una misma comunidad, que este *deseo* puede llevar a la eliminación o disolución de los grupos implicados o de toda la sociedad. Así, en referencia a la novela del escritor alemán, esta capacidad de contagio del *deseo mimético* puede ayudar a explicar el punto b), puesto que, por un lado, el conjunto de figuras de *los aldeanos* que se van reuniendo en la entrada de la iglesia con el fin de expulsar o matar a *Else* y a *Konradus* va aumentando progresivamente durante la celebración de la misa; por el otro, la *violencia* y las agresiones por parte de *los pueblerinos* a *Else* producen en *Konradus* y sobre todo en el capellán *Friedemann Leutenbacher* una reacción muy similar, hasta el punto de que la agresividad del *sacerdote* para proteger a *la joven* logra disgregar al tumulto de los *habitantes del pueblo*.

Esta última cuestión nos lleva a hablar de la segunda noción, fruto de la acción del *deseo mimético*, como es el concepto de *sacrificio* del que deriva, en términos de la *estética de la crueldad*, la instancia de *víctima sacrificial*[4]. Con el fin de definir la idea de *sacrificio* y sus propiedades principales, René Girard (2015:11-13)[5] acude a los

[4] Tal y como se verá en los dos siguientes apartados, si bien cualquier *víctima sacrificial* surge de una *transferencia de funciones categoriales* llevada a cabo mediante la acción de un *deseo mimético* por obra de la voluntad de un *agente cruel sacrificial*, no todo *deseo mimético* genera una *víctima sacrificial*, hecho que explica la existencia de la categoría de la *víctima mimética* y de sus correspondientes variantes.

[5] En palabras de Girard (2015:11-13): "[…] dass das Phänomen ein reales ist, wohingegen die Darstellungen auf systematische Weise ungenau sind, immer verzerrt in einer Art und Weise, wie man das von einem Haufen reueloser Mörder erwarten darf, die Zeugnis über ihre eigenen Taten ablegen. Aus diesem Grunde werden die Opfer immer als die Schuldigen hingestellt und der Mob macht niemals auch nur den kleinsten Fehler. Sie töten immer im guten Glauben einen, der Schwierigkeiten macht. […] Die Gemeinschaften übertrugen alle ihre Feindseligkeiten mimetisch auf ein einzelnes Opfer und konnten sich auf der Basis der daraus resultierenden Täuschung einigen.
[…]
Wenn sich mimetische Rivalitäten während der mimetischen Krise verstärken, dann löschen sie nach und nach alle bestehenden kulturellen Differenzen aus und selbst wohlgeordnete Gemeinschaften verwandeln sich in einen unterschiedslosen Mob. Jenseits einer bestimmten Intensität werden die Objekte des Begehrens konsumiert, zerstört oder vergessen. Der mimetische Wahnsinn schlägt auf die Widersacher selbst zurück. Dieselben menschlichen Wesen, die gerade nicht zu kämpfen aufhören konnten, da sie dasselbe Begehren teilten, teilen nun denselben Widersacher und denselben Hass. Paradoxerweise gilt, dass dort, wo die gegenseitige Liebe fehlt, nur ein einziges Gefühl die Menschen wieder einigen kann: ihr Gegenteil – der gemeinsame Hass.
Die ansteckende Mimesis polarisiert gegen immer weniger Widersacher bis sich schließlich […] die Menge gegen ein letztes Individuum wendet. An diesem Punkt angelangt, hat niemand mehr einen anderen Feind in der Gemeinschaft. Nur noch dieses letzte gemeinsame Ziel ist geblieben und sobald es vernichtet ist, muss die Gewalt enden […]. Die einmütige mimetische Infektion verwandelt die verheerende Gewalt *aller gegen alle* in die heilende Gewalt *aller gegen einen*. Die Gemeinschaft ist geeint auf Kosten nur eines einzigen Opfers".

mitos —especialmente, de tradición grecolatina— y a los textos bíblicos y llega a una conclusión que, si bien matizable en muchos casos, refleja una pauta global, como es la caracterización del *pueblo* como los "inocentes" que, para asegurar su supervivencia, deben acabar con un *monstruo* o *miembro no deseable de la comunidad* que significa un peligro constante para su existencia. Dicho de otro modo, los mitos, según Girard, pueden entenderse como unos discursos religiosos —que, con el paso del tiempo, adquieren un sentido y matices interpretativos ficcionales— que justifican y legitiman el asesinato de individuos concretos de la sociedad o externos a ella por el "bien común", pero siempre desde una cierta superioridad moral que impide entender tal homicidio como un crimen, ya que tanto los asesinos concretos como el resto del pueblo mantienen su cualidad de "inocencia" a pesar de sus actos. Ahora bien, ¿de dónde surge la necesidad de eliminar a un ser determinado para terminar con el peligro que amenaza un colectivo? O, en otras palabras, ¿cómo se llega a este extremo y cómo nace el concepto de *sacrificio*?

De acuerdo con las constataciones del estudioso francés, el surgimiento del concepto de *sacrificio* es producto de una cierta evolución del *deseo mimético*, que, aunque en un inicio genera la aparición de al menos dos bandos que compiten por un mismo ser u objeto, posteriormente deriva en una "obsesión" o "locura" que nace originariamente en uno de los grupos pero, que por imitación, se transmite y se expande a todos los participantes en la "lucha" o en la "competición", de manera que los rivales adquieren un rasgo unificador: su "odio", "desconfianza" o "desprecio" hacia aquello por lo que en un primer momento habían deseado y combatido apasionadamente[6], pero que ahora se muestra como un punto de desunión y de

[6] La estrecha relación entre el concepto de *deseo* y el de *pasión* que se refleja, precisamente, en la idea de *deseo mimético* y en la de *sacrificio*, constituye uno de los aspectos *gnoseológicos* destacables que muestra la *estética de la crueldad* —véanse los apartados "5.1.1. La *estética de la crueldad* y el desvelamiento de una *verdad visceral*" y "5.1.2. La *estética de la crueldad* como *sombra* de *lo aparencial*"—, al ser las instancias de la *víctima mimética* y *víctima sacrificial* categorías que estetizan ficcionalmente dichos conceptos y relaciones.

En esta dirección apuntan las reflexiones del filósofo Eugenio Trías, quien, considerando que la *pasión* es el sentimiento de la naturaleza humana que permite que el sujeto cognoscente establezca una conexión con el objeto de sus circunstancias empíricas exterior a él (2013:83), tiene como objetivo estudiar la *pasión* como la base o el estímulo del conocimiento racional, tanto de la razón teorética como de la razón práctica (2013:18). En este sentido, Trías diferencia claramente el concepto de *deseo* de la idea de *pasión*, estableciendo que ésta última puede concebirse como la "razón" interna del *deseo*, su "principio interno" que condiciona, por tanto, la finalidad del propio *deseo*, mientras que el *deseo* puede entenderse como un "fenómeno" de la *pasión*, una manifestación aprehensible de ésta. Según explica el mismo Trías (2013:151): "(…) De hecho, el deseo aparece, en estos estadios, como la pasión que todavía no se ha encontrado a sí misma, como el momento en que la pasión escinde sujeto y objeto, alma que desea y cosa deseada, sin llegar a unir sintéticamente en un mismo movimiento dialéctico ambos momentos. La pasión es, pues, la

violencia que puede conducirlos a la catástrofe. Tal y como expresa Girard, se trata, en definitiva, de la conversión de la "*violencia* del todos contra todos" al "todos contra uno" (2015:13), es decir, a la suposición de que, si desaparece o muere el objeto o ser que produce el *deseo mimético*, también desaparecerá la rivalidad y la consiguiente *violencia*, sea ésta intra o intercomunitaria, por lo que se opta por el homicidio, físico o simbólico, del objeto o ser deseado originariamente, homicidio que recibe, a su vez, la denominación de *sacrificio*.

En esta línea, es posible entender la muerte de *Else* como un *sacrificio* que adquiere un significado más complejo que el aparente asesinato a manos de una *muchedumbre furiosa*, ya que, aunque esta figura fallece a causa de las heridas recibidas, es determinante el hecho de que, en sus últimos momentos, rodeada de un ambiente idílico, ruega a su padre, *Konradus*, que tanto él como *el sacerdote* perdonen las acciones de *los aldeanos* con el fin de evitar una presumible escalada de la *violencia* que podría llevar a la disolución de la comunidad —no olvidemos que la trama se sitúa en el contexto histórico de la Guerra de los Treinta Años—. En consecuencia, puede constatarse que, en este relato de Wilhelm Raabe, el carácter *sacrificial* del personaje de *Else* se da como una variante de las reflexiones formuladas por Girard y a imitación de la pasión de Cristo —tal y como se revela en la alusión al versículo evangélico: "Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen" (Lucas, 23, 34)—, en la medida en que no es el odio de ambos grupos y el asesinato de "común acuerdo" de *Else* lo que convierte a la figura de *la joven* en un *sacrificio*, sino que es la propia voluntad de ésta de que la *violencia* intracomunitaria termine con su muerte y no se siga extendiendo por el resto de la sociedad.

Después de haber hecho hincapié en los conceptos de *deseo mimético* y de *sacrificio*, en los dos siguientes apartados nos centraremos en analizar dos categorías de la instancia de *víctima* y sus correspondientes variantes que se constituyen,

---

realización y la *Aufhebung* del deseo. Si éste quiere siempre Otro y es, constitutivamente, deseo de Otro (deseo del objeto del deseo de Otro), puede decirse que la pasión es siempre pasión de sí, pasión reflexiva que se quiere a sí como pasión. En este punto queda diferenciado conceptualmente el deseo de la pasión: una diferenciación intrínseca en tanto vemos al deseo como fenómeno de la pasión y a ésta como el *lógos* mismo del deseo, su principio interno y su finalidad (…).
¿En qué se diferencia el deseo de la pasión? ¿Qué relación mantiene el deseo con la pasión? (…)
Mi tesis al respecto es la siguiente (…): el deseo es a la pasión lo que, en terminología hegeliana, es el fenómeno respecto al *lógos:* el deseo es la forma inmediata de manifestarse la pasión, es pasión en su aparecer inmediato, es la pasión en tanto que *dato. Lo que se nos da* en forma de pasión aparece a nosotros (nosotros, consciencias ingenuas) bajo la modalidad del deseo. El sujeto deseante es, por consiguiente, el sujeto pasional que no ha alcanzado todavía su consumada interiorización (…)".

precisamente, a partir de la estetización ficcionalizada de ambas nociones, como son, respectivamente, la *víctima mimética* y la *víctima sacrificial*.

4.1.5.1. El *deseo mimético* como estímulo de la crueldad: un estudio de la *víctima mimética sustitutiva*, de la *víctima mimética confusionaria* y de la *víctima mimética pedagógica*.

Con el fin de realizar una primera aproximación al *elemento de primer grado* de la *víctima mimética* y, específicamente, a una de sus variantes, como es la *víctima mimética sustitutiva*, prestemos atención al siguiente fragmento del relato "Isabel" de Auguste Villiers de L'Isle-Adam de su volumen de cuentos *Nouveaux Contes cruels* [*Nuevos cuentos crueles*] (1888), en el que el personaje de *Gabriel*, yendo de cacería con su recién esposa, *Isabel*, mata de un disparo a su *perro de caza* y a su *caballo* porque, a su parecer, no ha logrado cazar nada o bien por la mala acción de *su can* o bien porque *la yegua* se ha movido en el momento más inoportuno (1943:81-84):

> (…) haciendo fuego otra vez, dejó seco a cien pasos de él, de un certero balazo, al magnífico perro de caza a quien acababa de acusar.
> Ante aquel inesperado espectáculo, Isabel se estremeció.
> —¡Cómo! ¿Por qué has matado a ese perro haciéndole culpable de tu torpeza? —exclamó un poco sobrecogida.
> —Y bien que lo siento, porque le quería mucho— respondió tranquilamente Gabriel—. Pero yo soy así: no puedo soportar una contrariedad sin un impulso a menudo violento (…).
> Isabel apretó en su puño la fusta y guardó silencio *algo* pensativa.
> (…)
> Una hora después, al mismo tiempo que se levantaba un bando de perdices frente a ellos, con su ruido especial, Gabriel se echó la escopeta a la cara y tiró: ni una sola de ellas perdió una pluma.
> —¡Verdaderamente esto ya es intolerable! —refunfuñó en voz baja, pero tranquila—. Ha tenido la culpa esta maldita yegua: ha dado un respingo en el preciso momento en que apuntaba.
> Y dicho esto, cogió una pistola del arzón delantero, apoyó fríamente el cañón en la oreja de su cabalgadura y le abrasó los sesos. Dando un salto de costado se tiró al suelo y evitó airosamente el ser derribado por el animal, que, cayendo de flanco, quedó inmóvil después de una breve agonía.
> (…)
> —¡Pero esto es inconcebible! ¡Es ya la locura! ¿Qué te pasa, Gabriel, para matar un animal tan hermoso, ¡un "pura sangre"!, ¿por haber errado un tiro?

> —Lo lamento, Isabel; pero creo haberte revelado hace un rato, confidencialmente, una debilidad innata que padezco. Te lo repito: ¡es algo superior a mi voluntad, pero no puedo soportar la menor contrariedad! (…).
> Aquella noche la castellana no echó —sin duda por descuido— el pestillo de su habitación. Y cuando juntos, embriagados con su ternura, (…) le dijo a su esposo y amante:
> —Gabriel, un solo día te ha bastado para conquistarme. .. ¡y de qué modo! No por esa magnífica bravura que ha tomado por blanco a dos animales inocentes y de la cual me he sonreído interiormente, sino porque el hombre que posee la firmeza necesaria para llevar a cabo durante un día y una noche así, sin delatarse un solo instante y en presencia de la mujer por quien sufre, (…) da prueba, por lo tanto, de tener suficiente carácter para ser digno de amor.

Tal y como puede leerse, ante cada protesta de *Isabel* a su *marido* por el asesinato del *perro* y del *equino*, éste responde que caracteriza su carácter el hecho de reaccionar con *violencia* ante cualquier contrariedad, aunque se trate de una nimiedad. No obstante, es la reacción de la ya esposa *Isabel* lo que puede resultar más llamativo, puesto que esa misma noche, le confiesa a *Gabriel* que este tipo de actuaciones la han hecho enamorarse de él, ya que reflejan un "suficiente carácter" que escapa a cualquier pauta de conducta —que nos atreveríamos a cualificar de "racional" o "previsible"— y que, por consiguiente, ello denota una fuerte personalidad "digna de amor".

Como *lectores*, nos encontramos, entre otras, ante dos posibles interpretaciones del relato de L'Isle-Adam. Por un lado, cabe estudiar este fragmento como un ejemplo paradigmático de la distinción entre *víctimas instrumentales* —categorías encarnadas en las figuras del *perro* y del *caballo*— y *víctima personal* —instancia formalizada en el personaje de *Isabel*—, de manera que el relato puede entenderse como un intento de *Gabriel* de mostrar su *poder* a su *esposa* mediante la muerte de *sus propios animales* con el fin de intimidarla y hacerle saber que, en su vida matrimonial, no tolerará ninguna contrariedad, por lo que se estaría hablando de una "conquista" en un sentido propiamente "militar", alejado de cualquier amor "romántico"; por el otro, y sin menoscabo de esta primera opción interpretativa, podría concebirse la figura de *Isabel* como el *ser deseado* por parte de *Gabriel* en "rivalidad" —al menos, desde su perspectiva— con el *perro* y el *caballo*, cuya acción o mera presencia se interponen en el camino de hacerse con la voluntad y los sentimientos de *la recién casada*. Es en esta línea interpretativa donde encontramos la corporeización de la categoría de *víctima mimética sustitutiva* en las figuras de los *animales* asesinados, instancia que requiere algunas puntualizaciones teóricas en relación al concepto de *deseo mimético* formulado por Girard y que, a su vez, son también válidas para el resto de variantes de la instancia de *víctima mimética*.

Tal y como se ha comentado en los párrafos anteriores, según René Girard (2012:16)[7], el *deseo mimético* aparece en un individuo —o en un personaje ficcional— cuando otros individuos desean, a su vez, un objeto o un ser en concreto, por lo que el primer individuo *imita* el deseo originario de estos individuos que Girard denomina *mediadores*, puesto que, con su propio *deseo*, son los que generan, fomentan y *median* en la configuración de este *deseo* en el personaje. Ello implica que una figura-*mediadora* debe ser, al mismo tiempo y forzosamente, una *rival* para el personaje que *desea*, puesto que ambos combaten y luchan para lograr su objetivo, que es alcanzar y adueñarse del objeto o ser deseado. Por consiguiente, no debe sorprender que durante el proceso en que el individuo llega a *desear* un objeto u otro individuo, el primero llegue a desarrollar un odio visceral a sus "competidores", a pesar de que son precisamente estos *rivales* los causantes de su *deseo*[8].

[7] Tal y como expresa René Girard (2012:16): "Ein Eitler begehrt ein Objekt dann, wenn er davon überzeugt ist, daß dieses Objekt bereits von einem Dritten, der ein gewisses Ansehen genießt, begehrt wird. In dieser Konstellation ist der Mittler ein *Rivale*, den die Eitelkeit erst hervorgebracht, gewissermaßen in seiner Eigenschaft als Rivale ins Leben gerufen hat, um anschließend dessen Niederlage zu betreiben. (…) Die Vermittlung erzeugt ein mit dem Begehren des Mittlers vollkommen identisches zweites Begehren. Das will heißen, daß stets zwei *sich widerstreitende* Begehren im Spiel sind. Der Mittler kann seine Rolle als Vorbild nicht mehr spielen, ohne zugleich die Rolle eines Hindernisses zu übernehmen oder angeblich zu übernehmen (…)".

[8] Girard analiza este odio como un proceso natural de la gestación del *deseo*, ya que, según el ensayista francés, este *deseo* hacia el objeto se va convirtiendo en un *deseo* por liberarse del *poder* de los *competidores*, anhelo que deviene odio puesto que, para el personaje que desea, se produce la paradoja de que quien le ha producido este *deseo* por imitación, resulta ser, justamente, quien le impide alcanzarlo. Este odio lleva al sujeto "deseante" a modificar el orden cronológico del proceso de gestación de su propio *deseo* con el fin de deslegitimar las pretensiones de sus *rivales*, de modo que el primero llega a estar convencido que el suyo es el *deseo* "originario", que ha aparecido de forma espontánea y que se debe a las características del mismo objeto anhelado y no a la existencia de otros individuos o personajes que también lo desean; en consecuencia, el personaje-*mediador* se convierte, en la percepción del individuo que desea, en un "intruso", en un "obstáculo" recién llegado que se interpone entre él y su objetivo. En palabras de René Girard (2012:19-21): "Die Hinwendung zum Objekt ist im Grunde genommen Hinwendung zum Mittler […]. Der von seinem Vorbild faszinierte Nachahmende sieht in dem Hindernis, welches das Vorbild ihm gewissermaßen mechanisch entgegensetzt, zwangsläufig den Beweis für einen ihm schlechtgesinnten Willen. Weit entfernt, sich zum getreuen Vasallen zu erklären, trachtet der Nachahmende in diesem Fall nur danach, die Bande der Vermittlung von sich zu weisen. Gleichwohl sind diese Bande stärker denn je, setzt doch die offenkundige Feindseligkeit des Mittlers dessen Ansehen keineswegs herab, sondern steigert es noch. Das Subjekt ist überzeugt, sein Vorbild fühle sich ihm gegenüber zu überlegen, um es als Nachahmenden überhaupt anzunehmen. Das Subjekt empfindet folglich seinem Vorbild gegenüber ein peinigendes, in sich widersprüchliches Gefühl, das ergebenste Verehrung und heftigste Rachsucht in sich vereint. Dieses Gefühl nennen wir *Haß.*

Nur wer uns daran hindert, ein Begehren zu befriedigen, das er selbst in uns geweckt hat, ist wirklich Objekt des Hasses […].

Im Widerstreit mit seinem Rivalen kehrt das Subjekt die logische und chronologische Ordnung des Begehrens um, um so seine Nachahmung zu vertuschen. Es behauptet, sein eigenes Begehren sei bereits vor demjenigen seines Rivalen da gewesen;

will man dem Subjekt Glauben schenken, ist folglich nie eben dieses Subjekt, sondern stets der

Ahora bien, si nos remitimos a la narración de Villiers de L'Isle-Adam, es evidente que, si bien *Isabel* constituye el *ser deseado* de *Gabriel*, también lo es que la *joven* no puede ser objeto de ningún tipo de deseo por parte del *perro* o del *caballo*. Así pues, ¿cómo es posible considerar ambos animales como *rivales* o siquiera *mediadores* del *deseo* del *esposo cazador*?

Para dar respuesta a tal cuestión, deben tenerse en cuenta dos aspectos fundamentales. En primer lugar, en varias ocasiones, la figura de *Isabel* cualifica de "locura" las reacciones espontáneas de *Gabriel* y da a entender que éste no actúa de forma racional, hecho que reafirma en el *lector* la impresión de que este personaje masculino no aprehende su realidad empírica con los mismos parámetros que el resto de figuras o que los propios *lectores*, por lo que no resulta desatinado interpretar que la "mala actuación" de los *animales* se deba, en la mente de *Gabriel*, a la voluntad de poner en duda su "hombría" ante *Isabel* y, de este modo, alejarlo de su objeto de *deseo*. En relación con este punto encontramos, en segundo lugar, la posibilidad de que el *esposo* considere que tanto el *can* como el *equino* deseen realmente apropiarse de la voluntad de *Isabel* o, al menos, ganarse su simpatía y complicidad, por lo que *Gabriel* podría ver en las figuras de *ambos animales* a posibles competidores, aunque éstos no deseen con la misma intensidad ejercer su dominio sobre la *joven esposa*, ni se hallen, lógicamente, en la misma disponibilidad que él para ejercerlo.

Y es que, en este sentido, Girard admite la posibilidad de que la relación triangular de *sujeto-mediador* o *rival-objeto* o *ser deseado* no consista, necesariamente, en un triángulo equilátero de lados iguales, sino que los tres puntos pueden encontrarse a diferentes distancias desde un punto de vista mental, psicológico o espiritual. Así, el estudioso de literatura francés distingue dos tipos de relación de mediación entre el *personaje que desea* y el *personaje-mediador* (2012:17-18)[9], de acuerdo con la distancia que los separa, a saber: la *mediación interna*, cuando

---

Mittler für die Rivalität verantwortlich. Alles, was vom Mittler kommt, wird systematisch herabgewürdigt, wenn auch insgeheim begehrt. Nun ist der Mittler ein listiger und teuflischer Feind: er sucht das Subjekt seiner kostbarsten Besitztümer zu berauben; er vereitelt hartnäckig dessen legitimste Bestrebungen.

[…] Wie alle Opfer der internen Vermittlung überzeugt auch der Eifersüchtige sich selbst ohne weiteres davon, sein Begehren sei spontan, sei also im Objekt und in diesem allein verwurzelt. Folglich wird der Eifersüchtige stets behaupten, sein Begehren sei der Intervention des Mittlers vorausgegangen. Er präsentiert uns letzteren als einen Eindringling, einen Störenfried, einen *terzo incommodo,* der soeben ein idyllisches Tete-à-Tete gestört hat […]".

[9] Según expresa el propio René Girard (2012:17-18): "[…] Die Romanwerke lassen sich also in zwei Grundkategorien einteilen, innerhalb deren unbegrenzt weitere Unterscheidungen möglich sind. Im Folgenden werden wir immer dann von *externer Vermittlung* sprechen, wenn die Distanz so groß ist, daß den beiden *Möglichkeitssphären,* die einmal den Mittler, einmal das Subjekt zum Zentrum

las esferas de ambos personajes son tan cercanas que pueden llegar a solaparse; y la *mediación externa*, cuando los intereses y *deseos* de los personajes, aunque relacionados, se encuentran tan distantes que no llegan a tomar un contacto directo —Girard menciona, en este sentido, el caso de los personajes de *don Quijote* y de *Sancho Panza*, ya que, mientras que *el hidalgo castellano* anhela vivir aventuras, impartir justicia y conseguir con ello el amor de *Dulcinea del Toboso*, su *escudero* pretende lograr, mediante sus servicios, el gobierno de alguna ínsula y mejorar su posición socioeconómica—. Es conveniente añadir que el ensayista galo pone de relieve el hecho de que tales tipos de distancia explican el modo de actuar del *personaje que desea* y del *personaje-mediador*, puesto que, de acuerdo con sus observaciones, en una *mediación externa* las figuras tienden a expresar abiertamente sus *deseos* por el *objeto* o *ser anhelado*, ya que entre ellos se produce una rivalidad muy tenue, por lo que no muestran la necesidad de ocultar sus intenciones o planes; en el caso de la *mediación interna*, por el contrario, la competencia por *lo deseado* puede llegar a extremos que requieran ocultar los planes, pensamientos o acciones para alcanzar el objetivo de apoderarse de ello.

Si volvemos a fijarnos en el relato del escritor francés, puede constatarse que, además de la evidente locura mostrada por *Gabriel* y expresada literalmente por *Isabel*, la reacción violenta y desmesurada del primero puede explicarse a partir de la *mediación externa* formulada por Girard, en la medida que éste no teme desplegar de forma diáfana sus intenciones ni ante su *joven esposa* ni ante sus "rivales" —como el *perro de caza* y el *caballo*— de conquistar su voluntad y afecto a través de la intimidación y de su fuerte carácter, ya que el *deseo* de *Gabriel* se halla muy alejado

---

haben, sich nicht berühren. Von *interner Vermittlung* werden wir dann sprechen, wenn eben diese Distanz so gering ist, daß sich die beiden Sphären mehr oder weniger überschneiden.
Der Abstand zwischen Mittler und Subjekt läßt sich selbstverständlich nicht am physischen Raum ablesen: zwar kann die geographische Entfernung eine Rolle spielen, doch die *Distanz* zwischen Mittler und Subjekt ist vorab geistiger Natur. Don Quijote und Sancho sind einander physisch immer nahe, und dennoch bleibt die soziale und intellektuelle Distanz zwischen den beiden unüberwindbar. Nie begehrt der Knecht, was sein Herr begehrt. Sanchos Verlangen richtet sich auf die von den Mönchen zurückgelassenen Lebensmittel, auf das unterwegs gefundene Bündel mit goldenen Talern und auf andere Dinge, die Don Quijote ihm ohne Bedauern überläßt. Die sagenhafte Insel wiederum hofft Sancho, ganz getreuer Vasall, der alles im Namen seines Herrn besitzt, von Don Quijote selbst zu empfangen. Sanchos Vermittlung ist demnach externe Vermittlung. Jede Rivalität mit dem Mittler ist ausgeschlossen. Nie ist die Harmonie zwischen den beiden Weggefährten ernstlich gefährdet.

Der Akteur der externen Vermittlung verkündet hemmungslos die wahre Natur seines Begehrens. Offen verehrt er sein Vorbild und erklärt, es in allem nachzuahmen. Don Quijote persönlich erklärt Sancho, welche eminent wichtige Rolle Amadis in seinem Leben spielt […]".

de los anhelos de sus supuestos "competidores", por lo que puede permitirse actuar al descubierto y directamente según su propio capricho.

De todo ello puede concluirse que tanto la figura del *perro* como la del *caballo* formalizan la instancia de *víctimas* porque, por un lado, el personaje que encarna el *agente cruel* —que, en este caso, denominaremos *mimético sustituidor*—, *Gabriel*, los concibe como *rivales* por ganarse los afectos de su esposa *Isabel*, cuya *rivalidad* incita y estimula, a su vez, el *deseo* de éste por dominar su voluntad; por el otro lado, ambos *animales* actúan como un *símbolo* de un "mensaje" destinado a *Isabel*, en el que se transmite la amenaza del *joven cazador* de que, en su vida marital, no tolerará ningún adversario ni ningún contratiempo que atente contra su voluntad, ya que, si ha sido capaz de matar a sangre fría a dos seres que apreciaba, no dudará en actuar del mismo modo con otros personajes que se encuentren en una relación de *mediación interna*. En otras palabras, resulta conveniente y fructífero concebir las figuras del *can* y del *equino* no sólo como "rivales empíricos" del *deseo* de *Gabriel* —o, al menos, según su mente enloquecida—, sino también, especialmente, como *símbolos* que *evocan* y *sustituyen* a posibles *competidores* presentes, pasados o futuros, de modo que la *esposa* sea consciente de la tragedia que podría llegar a suceder si se produjera, por ejemplo, un "triángulo amoroso" con otro personaje que no fuera su *marido*.

Teniendo presentes todas estas cuestiones, definiremos la categoría de *víctima mimética sustitutiva propia*[10] como aquella instancia que se formaliza en personajes que actúan *simbólicamente* como *sucedáneos* de otras figuras presentes, pasadas o futuras que juegan, a su vez, el papel de *mediador* y de *rival* en el proceso de generación de un *deseo* por parte del *agente cruel mimético sustituidor* y que, como consecuencia de este hecho, son objeto de una acción cruel en manos de dicho *agente*.

Esta definición nos conduce a referirnos a otro tipo de instancia de *víctima mimética* que comparte múltiples características con la *víctima mimética sustitutiva* pero que goza de algunos rasgos que le otorgan una categoría propia; hablamos de la *víctima mimética confusionaria propia* e *impropia* que, por ejemplo, aparece en el siguiente fragmento de la novela de Elias Canetti *Die Blendung* [*Auto de fe*] (1935), en

[10] En un paralelismo respecto al modo *propio* e *impropio* de la *víctima figurativa onírica* e *imaginativa*, designamos con el término *propio* la modalidad de todas las variantes de la *víctima mimética* que indica que dicha categoría se encarna en aquellos personajes que, en la terminología girardiana, representan el papel de *mediador* y *rival*; la modalidad *impropia*, a su vez, significa que la instancia de *víctima mimética* es realizada por la figura que representa el ser u objeto deseado.

el que la figura de la *mujer jorobada enana*, conocida como *Fischerin* ("la pescadora"), en un juego de palabras en relación con su amante, el personaje *Fischerle*, ladrón y timador de profesión, que organiza todo un grupo de maleantes para estafar y engañar al *Profesor Peter Kien* y que, a su vez, también padece de enanismo y cuenta asimismo con una giba, entra en un local donde, en ese momento, *todos los parroquianos* están propinando una gran paliza a *Fischerle* (2010:361):

> […] Sie versteckt sich, um ihn zu finden; sie macht sich noch kleiner; irgendwo am Boden liegt er. Sie hört seine Stimme. Warum sieht sie ihn nicht? Mit ihrer Hand streift sie den Boden. »So klein ist er doch nicht«, flüstert sie und schüttelt den Kopf. Sie steckt schon mitten unter den Leuten, und weil sie sich bückt, sieht man nur ihren Buckel. Wie soll sie ihn finden vor lauter Großen? Alle drücken sie zusammen, ihn drücken sie auch, Fischerle ist zerdrückt, sie sollen ihn herauslassen! Er kriegt keinen Atem, er schnappt, er geht zugrund'!
> Plötzlich schreit jemand dicht neben ihr: »Der Krüppel!« und haut sie auf den Buckel. Andere schreien auch, andere schlagen zu. Die Menge fallt über sie her, hier war man weit vom Schlag, um so kräftiger holt man ihn nach. Die Fischerin stürzt zu Boden. Sie liegt auf dem Bauch und hält sich still. Sie wird furchtbar zugerichtet. Man meint den Buckel und trifft sie überall. Von drüben zieht sich die Menge hierher zusammen. An der Echtheit des Buckels ist nicht zu zweifeln. Über ihn endädt sich die Masse. Solange sie kann, zittert die Fischerin für Fischerles Los und stöhnt: »Er ist das einzige, was ich auf der Welt hab.« Dann verliert sie das Bewußtsein.
> Fischerle ging es gut. Hinter der Kirche traf er von vier Angestellten drei; die Fischerin fehlte. »Wo ist sie?« fragte er und hielt die flache Hand in Höhe seines Bauches, er meinte die Kleine. »Sie hat sich gedrückt«, erwiderte prompt der Hausierer, sein Schlaf war leicht. »Natürlich, ein Weib«, sagte Fischerle, »sie kann nicht warten, sie hat was zu tun […].

Tal y como puede leerse, la figura de *Fischerin* entra en la taberna en busca de su amante, *Fischerle*, y se encuentra con un tumulto de *clientes del local* que, en un estado eufórico, están pegando a *su amado*, hasta el punto de que, sin poderlo ver, teme por su vida. Con el fin de socorrerlo, *Fischerin* se aproxima agachada el sitio desde donde se oyen los gritos de *Fischerle*; no obstante, en medio de la confusión, y al tener ésta una joroba y una altura parecida a *su pareja*, aunque algo más baja, los *parroquianos* la confunden con el propio *Fischerle* y empiezan a golpearla a ella por todo el cuerpo con tal fuerza e intensidad que ésta cae al suelo y pierde la conciencia, pensando en la suerte que ha corrido su *querido*, ya que, según ella, es "lo único que tiene en el mundo" —"Er ist das einzige, was ich auf der Welt hab"—; mientras tanto, aprovechando la confusión, *Fischerle* consigue escapar y reunirse, ya en la calle, con su banda de *estafadores*, y nota la ausencia de *Fischerin*, a quien atribuye la irresponsabilidad de llegar tarde o de incluso no asistir por el hecho de ser mujer.

En consecuencia, en esta escena aparecen dos tipos de *víctima*, a pesar de que, en la trama de la novela, los personajes que corporeizan esta categoría son estafadores que se dedican a engañar y a robar a la figura quijotesca de *Peter Kien*;

concretamente, nos referimos a la *víctima mimética impropia*[11], encarnada en la figura de *Fischerle*, y a la *víctima mimética confusionaria impropia*, formalizada en el personaje de *Fischerin*.

En el primer caso, puede observarse como *Fischerle* constituye el ser deseado por dos bandos diferentes, como son los *clientes del local* y la propia *Fischerin*, si bien por motivos completamente distintos, ya que, mientras que los *parroquianos* pretenden vengarse de todas las malas acciones de *Fischerle* y, además, les repugna su aspecto físico —hecho que explica los insultos y los constantes improperios[12]—, la *amante* quiere salvarlo del maltrato, es decir, que su *deseo* de velar por el bienestar de su *querido* se ve reforzado por la acción del grupo opuesto de personajes o de *rivales* que constituyen un impedimento para cumplir su voluntad.

En el segundo caso, debe subrayarse la *transferencia de funciones categoriales* por la que la figura de *Fischerin* deja de representar el papel de *rival* en relación con el *deseo* de los *clientes de la taberna* de asesinar a golpes a *Fischerle* —en cuyo caso

[11] A diferencia de las figuras del *perro* y del *caballo* del relato de Villiers de L'Isle-Adam, el personaje de *Fischerle* representa el modo *impropio* de la instancia de *víctima mimética* porque constituye el ser deseado y no el *mediador* y *rival* que fomentan y configuran el *deseo mimético*, tal y como sucede en el relato analizado del autor francés.

[12] En efecto, el narrador relata justo antes de la escena citada cómo todos los personajes presentes del local desean acabar con *Fischerle*, sin que éste entienda los motivos de la cólera de los *asistentes* de la taberna, puesto que, aunque tiene costumbre de robarles de cualquier forma —sobre todo, al modo típico de un carterista—, precisamente en esta ocasión no ha sustraído nada, por lo que no se explica que todos quieran abalanzarse sobre él. Esta ira hacia él se ve acentuada por los gritos que profieren las figuras, a la vez que lo tiran al suelo y lo pegan por todo el cuerpo, tales como que "los enanos tienen que cumplir veinte años [de cárcel]", "se debería restituir la pena de muerte", "se debería exterminar a los lisiados", "todos los lisiados son delincuentes", etc. Según relata el narrador (2010:357-358): "[…] Austilgen wollten ihn alle, bis nur der Schandfleck übrigblieb, der er war, sonst nichts. Doch vorher mußte man ihn sehen. Denn wenn auch Tausende, von ihm eingenommen, »Der Krüppel!« schrien, erblickt hatte ihn höchstens ein Dutzend. Der Weg zum Höllenzwerg war mit guten Mitmenschen gepflastert. Alle begehrten ihn, alle lechzten nach ihm […].

[…] Stöße belehrten, Tritte überzeugten ihn. Er hatte was angestellt, wenn er nur wüßte, was. Hatte man ihn vielleicht schon erwischt? Er sah sich die freie Hand an. Nein, sie war noch in keiner Tasche gewesen. Kleinigkeiten fand er ja immer: Taschentücher, Kämme, Spiegel. Er pflegte sie zu nehmen und aus Rache dann wegzuwerfen. Jetzt aber war seine Hand zum Schämen leer. Was fiel da den Leuten ein, ihn unschuldig zu erwischen? Er stahl noch gar nichts, und sie traten ihn schon. Von oben pufften sie, von unten traten sie, und die Weiber zwickten ihn natürlich in den Buckel. […] Da man aber nie wissen kann und scheinbare Anfänger sich schon oft mit einem Schlag als Kapazitäten erwiesen haben, begann Fischerle jämmerlich zu schreien. […] Ihre Schläge wurden schlechter, immer häufiger trafen sie vorbei. Doch traten neue in den Kreis, die dasselbe vorhatten. Alles in allem war Fischerle durchaus nicht zufrieden […].

[…] Er gab sich Mühe zu fallen; die Knie der Umstehenden hielten seinen Buckel auf. Das Gesicht lag schon im Sterben, die krummen Beine bogen sich ein, an Stelle des Mundes, der viel zu klein war, hauchte die Nase aus, die fest geschlossenen Augen öffneten sich, starr und gebrochen […] Am Buckel wurde der Plan zuschanden. Fischerle hörte, was man ihm vorwarf. […] Für Zwerge gebe es zwanzig Jahre. Die Todesstrafe müßte wieder her. Krüppel gehören ausgerottet. Alle Verbrecher seien Krüppel. Nein, alle Krüppel Verbrecher […]".

manifestaría de forma permanente la modalidad de *propia*—, para encarnar la categoría de *víctima mimética confusionaria impropia*[13], puesto que, debido a que los *parroquianos* la *confunden* e *identifican* con *Fischerle* por unas ciertas similitudes físicas, éstos proceden a golpearla hasta que pierde el conocimiento, en el convencimiento de que están maltratando al *hombre enano jorobado* y no a su *amante*. Dicho de otro modo, esta *transferencia de funciones categoriales*, que implica de forma intrínseca cualquier *víctima mimética confusionaria* —ya sea *propia* o *impropia*—, se produce fruto de la *confusión* y consiguiente *identificación* de un personaje con otra figura que se pretende convertir en *víctima* por parte de los personajes que formalizan la instancia de *agentes crueles miméticos confusos*, de manera que, en contraste con la *víctima mimética sustitutiva* —recuérdense los casos de las figuras del *perro* y del *caballo* del relato de Auguste Villiers de L'Isle-Adam—, en el caso de la *víctima mimética confusionaria*, ésta se corporeiza en un personaje no de forma *simbólica* —y, por tanto, *evocativa*— de otra figura que se encuentra *ausente*, sino de forma *literal* y *auténtica*, en el sentido de que los *agentes* están convencidos de que están realizando un acto cruel con un personaje que se halla empíricamente presente —en el caso de este fragmento, la figura de *Fischerle*—.

Recapitulando, concebiremos la categoría de *víctima mimética confusionaria* como aquella instancia que se formaliza en una figura que, por algún tipo de similitud con otro personaje al que se quiere convertir en *víctima* en relación con un *deseo mimético* de los *agentes crueles*, se la identifica con este mismo personaje, de manera que dicha figura pasa a ser objeto de la acción cruel, ya se la confunda con una figura que representa el papel de *rival —modalidad propia—*, ya se la confunda con el objeto del propio *deseo mimético —modalidad impropia—*.

Por último, en el próximo fragmento de la novela de Robert Musil *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* [*Las tribulaciones del joven Törleß*] (1906), nos encontramos con otro de los tipos principales de la *víctima mimética* que constituye, por su parte, uno de los *elementos de primer grado* más frecuentes de la *estética de la crueldad*; hablamos, concretamente, de la *víctima mimética pedagógica* (*propia* e *impropia*) que, en este caso, se personifica en la figura de *Basini*, un alumno al que *sus compañeros de internado* descubren robando y que, con el fin de que no lo

[13] Según puede observarse, la instancia de *víctima mimética confusionaria* adquiere la modalidad de *propia* o *impropia* de acuerdo con la categoría del personaje con el que el *agente cruel mimético confuso* lo identifica. En consecuencia, en este caso, dado que la figura de *Fischerle*, como *personaje deseado*, implica una modalidad *impropia*, la *víctima mimética confusionaria* encarnada en el personaje de *Fischerin* se muestra, a su vez, como una modalidad *impropia*.

delaten a la dirección del internado y sea expulsado, accede a convertirse en esclavo sexual y ser humillado constantemente por los conocedores de su secreto. En este contexto, se sitúa la escena siguiente, en la que uno de los compañeros de *Basini*, *Beineberg*, explica a otro de los estudiantes, *Törleß*, los motivos que lo llevan a querer torturar al *joven alumno ladrón* (2009:82-83):

> […] «Du irrst, wenn du glaubst, daß mir so sehr um das Strafen zu tun ist. […] ich habe etwas anderes im Sinn, ich will ihn ... nun sagen wir einmal...: quälen»
>
> Törleß hütete sich ein Wort zu sagen. Er sah noch durchaus nicht klar, aber er fühlte, daß dies alles so kam, wie es für ihn —innerlich— kommen mußte. Beineberg, der nicht entnehmen konnte, wie seine Worte gewirkt hatten, fuhr fort: «... Du brauchst nicht zu erschrecken, es ist nicht so arg. Denn zunächst auf Basini ist doch, wie ich dir ausführte, keine Rücksicht zu nehmen. Die Entscheidung, ob wir ihn quälen oder etwa schonen sollen, ist nur in unserem Bedürfnisse nach dem einen oder dem anderen zu suchen. In inneren Gründen. Hast du solche? […].
> Mein Weg wird jedoch nicht zurück oder vorbei, sondern mitten hindurch führen. Das muß so sein. Auch Reiting wird nicht von der Sache lassen, denn auch für ihn hat es einen besonderen Wert, einen Menschen ganz in seiner Hand zu haben und sich üben zu können, ihn wie ein Werkzeug zu behandeln. Er will herrschen und würde *dir* es gerade so machen wie Basini, wenn die Gelegenheit zufällig dich träfe. Für mich handelt es sich jedoch noch um mehr. Fast um eine Verpflichtung gegen mich selbst; wie soll ich dir nur diesen Unterschied zwischen uns klar machen? […]. Ich dagegen habe geradeso gut wie du diese gewisse Empfindung, daß Basini schließlich und endlich doch auch ein Mensch sei. Auch in mir wird etwas durch eine begangene Grausamkeit verletzt. Aber gerade darum handelt es sich! Förmlich um ein Opfer! Siehst du, auch ich bin an zwei Fäden geknüpft. An diesen einen, unbestimmten, der mich in Widerspruch zu meiner klaren Überzeugung an eine mitleidige Tatlosigkeit bindet, aber auch an einen zweiten, der zu meiner Seele hinläuft, zu innersten Erkenntnissen, und mich an den Kosmos fesselt. Solche Menschen wie Basini, sagte ich dir schon früher, bedeuten nichts — eine leere, zufällige Form. Die wahren Menschen sind nur die, welche in sich selbst eindringen können, kosmische Menschen, welche imstande sind, sich bis zu ihrem Zusammenhänge mit dem großen Weltprozesse zu versenken. Diese verrichten Wunder mit geschlossenen Augen, weil sie die gesamte Kraft der Welt zu gebrauchen verstehen, die in ihnen gerade so ist wie außer ihnen. Aber alle Menschen, die bis dahin dem zweiten Faden folgten, mußten den ersten vorher zerreißen. […] Alle grausamen Dinge, die dabei geschehen, haben nur den Zweck, die elenden nach außen gerichteten Begierden abzutöten, welche, ob sie nun Eitelkeit oder Hunger, Freude oder Mitleid seien, nur von dem Feuer abziehen, das jeder in sich zu erwecken vermag.

En esta explicación que *Beineberg* expone a su compañero *Törleß*, se concibe al personaje de *Basini* como objeto de un *deseo mimético* de él mismo, *Beineberg*, y de otro alumno, *Reiting*, cuyos anhelos de torturar *al joven estudiante* se alimentan mutuamente y llegan, en el desarrollo de la trama novelística, a competir por el *dominio* absoluto de *Basini*; sin embargo, tal y como formula *Beineberg*, la motivación que mueve a ambos estudiantes a llevar a cabo acciones crueles con su compañero como *víctima* difiere sustancialmente. Y es que, si bien para ambos personajes —que, como puede deducirse, encarnan la instancia de *agente cruel mimético pedagógico*—,

la figura de *Basini* no se merece ninguna consideración, cada uno de ellos quiere adueñarse de él y emplearlo de modos distintos. Así pues, mientras el *deseo* de *Reiting* se debe a sus ansias de *poder* y de *dominio* sobre cualquier ser humano —de manera que es poco relevante si esta figura es *Basini, Törleß* o incluso el propio *Beineberg—,* con el objetivo de utilizarlo como si se tratara de una herramienta útil para satisfacer cualquier capricho, *Beineberg* considera que el maltrato y la tortura que pueda practicar en el personaje de *Basini* son un recurso muy valioso para conocerse a él mismo, de acuerdo con su *Weltanschauung*. Tal concepción del mundo consiste, según expone el mismo *Beineberg*, en considerar que cualquier existencia humana está atada a dos "hilos" (*Fäden*): a uno, que lo conecta con una empatía y una actitud compasiva, relacionadas con la sociedad y la moralidad y, de acuerdo con lo que se infiere de su explicación, con unos ciertos "horribles impulsos dirigidos al exterior" ("die elenden nach außen gerichteten Begierden"), como son la "vanidad" (*Eitelkeit*), la "alegría" (*Freude*), o la "compasión" (*Mitleid*) y que lo conducirían a "no actuar" en relación con el secreto de *Basini* (*Tatlosigkeit*); a otro, que lo ata con el Universo y los procesos y curso del Mundo, ajenos a cualquier moral o ética pero que, de alguna manera, guarda una relación más estrecha con la realidad "en sí" o "nouménica". Ahora bien, según *Beineberg*, los dos "hilos" no son compatibles simultáneamente, por lo que, históricamente, para los individuos que quisieron seguir el segundo hilo, fue preciso "cortar", "romper" o "destruir" el primero ("Aber alle Menschen, die bis dahin dem zweiten Faden folgten, mußten den ersten vorher zerreißen"). Es en este punto donde *Beineberg* requiere de los actos y sucesos crueles practicados contra *Basini* para "cortar" el "primer hilo", "eliminar" (*abtöten*) dichos "impulsos dirigidos al exterior" para concentrarse en el "fuego" que cada uno puede despertar en su interior para iluminar el "segundo hilo" y acercarse, de esta manera, a la auténtica naturaleza del Cosmos ("dem Feuer […], das jeder in sich zu erwecken vermag".)

En otras palabras, el personaje de *Beineberg* —y, tal y como puede leerse en posteriores escenas de la obra, la figura de *Törleß*[14]— concede a la crueldad una

[14] En efecto, el *lector* encuentra múltiples escenas de maltrato de *Basini* en las que *Törleß* participa en calidad de *espectador* —es decir, mostrando una grave *responsabilidad espectadora*— por mero interés de observar hasta qué punto puede llegar la crueldad humana, así como de descubrir qué límite de vejaciones y torturas puede aguantar un individuo; dicho de otro modo, para *el joven testigo* resultan dignos de estudio los comportamientos de los tres personajes, y no solamente los de los dos *agentes crueles*, interés que, cuando desaparece a medida que se va desarrollando la narración, lo lleva, a su vez, a alejarse de este triángulo configurador del *deseo mimético* que constituye, por otra parte, uno de los ejes centrales de esta novela de Musil. A modo de ejemplo, podemos fijarnos en la siguiente escena, en la que *Beineberg* apunta con una pistola a *Basini* para obligarle a desnudarse y dejarse hipnotizar por él, ante la presencia de *Törleß* y de *Reiting*; no obstante, la joven *víctima* cae a los pies de *Beineberg*, temblando de miedo, por lo que se pone de

propiedad didáctica y gnoseológica, puesto que, desde su punto de vista, mediante el ejercicio de acciones crueles, el individuo puede llegar a deshacerse de todos aquellos convencionalismos y constructos morales que le impiden tomar un contacto auténtico con la esencia de la realidad[15]; la crueldad se concibe, por tanto, como una herramienta de conocimiento de uno mismo y de las circunstancias que determinan su acceso al mundo, concepción que caracteriza la *víctima mimética pedagógica* y la distingue de las otras variantes anteriores de *víctima mimética*. En esta línea, en el presente estudio se considerará la *víctima mimética pedagógica* como la categoría que se corporeiza en aquellos personajes que son objeto de una acción cruel por ser la

---

manifiesto que el intento de hipnosis ha resultado ser infructuoso. Como consecuencia, *Reiting* estalla en un carcajada, hecho que enfurece a *Beineberg* quien, con su cinturón y arrastrando de los pelos a *Basini*, lo azota con todas sus fuerzas por su cuerpo desnudo, ante lo cual, el *espectador Törleß* permanece impasible y decide marcharse, movido por el patetismo de lo que acaba de presenciar, así como por su apatía (2009:170-171): "Beineberg hieß Basini sich zu entkleiden […].
Plötzlich zog Beineberg den Revolver aus der Tasche und hielt ihn gegen Basini.
[…]
Basini war wie gelähmt in die Knie gesunken und starrte mit angstvoll aufgerissenen Augen die Waffe an.
[…]
Beineberg stellte eine kleine Spiritusflamme so vor ihn hin, daß er den Kopf ein wenig zurückbeugen mußte, um voll hineinzusehen.
[…]
—Schläfere alle Gedanken ein, starre in diese kleine Flamme;... denke nicht von einem zum andern — Konzentriere alle Aufmerksamkeit nach innen Starre die Flamme an ... dein Denken wird wie eine Maschine, die immer langsamer geht... immer ... langsamer ... geht Starre nach innen ... so lange, bis du den Punkt findest, wo du dich fühlst, ohne einen Gedanken oder eine Empfindung zu fühlen.
[…]
In diesem Augenblick polterte Basinis Körper, der aus Angst allen Befehlen gefolgt war, schwer aufschlagend Beineberg zu Füßen.
Vor Schmerz schrie Basini auf. Reiting begann laut zu lachen. Beineberg aber, der einen Schritt zurückgewichen war, stieß einen gurgelnden Wutschrei aus, als er den Betrug erfaßt hatte. Mit einer blitzschnellen Bewegung riß er seinen Ledergurt vom Leibe, faßte Basini bei den Haaren und peitschte wie rasend auf ihn ein. Die ganze ungeheure Spannung, unter der er gestanden war, strömte in diesen wütenden Schlägen aus. Und Basini heulte unter ihnen vor Schmerz, daß es wie die Klage eines Hundes in allen Winkeln zitterte.

Törleß war während des ganzen vorangegangenen Auftrittes ruhig geblieben. Er hatte im stillen gehofft, daß sich vielleicht doch etwas ereignen werde, das ihn wieder mitten in seinen verlorenen Empfindungskreis versetzen würde. Es war eine törichte Hoffnung, dessen blieb er sich stets bewußt, aber sie hatte ihn doch festgehalten. Nun schien ihm jedoch, daß alles vorbei sei. Die Szene widerte ihn an. Ganz gedankenlos; stummer, toter Widerwille".

[15] Las reflexiones de *Beineberg* y su respectiva concesión de una posible cualidad didáctica a la crueldad como fenómeno humano —que, por extensión, puede aplicarse a la *estética de la crueldad*— se enmarca en la *gnoseología* intrínseca que conlleva esta misma estética. Sea suficiente, por el momento, comparar esta imagen de "cortar el hilo" de los convencionalismos sociales y comunitarios mediante acciones crueles con la imagen schopenhaueriana de "levantar el velo de Maya" o la de "cruzar el Leteo" —según el concepto de *verdad* heideggeriano—, imágenes que jugarán un papel decisivo en el análisis de la *gnoseología* de la *estética de la crueldad*, especialmente las reflexiones y análisis realizados por el profesor de Friburgo.

figura anhelada en un *deseo mimético* entre varios *rivales*, como en el caso de *Basini* (modalidad *impropia*), o bien por ser una de las figuras que compiten con el *agente cruel mimético pedagógico* por su supremacía sobre el objeto de *deseo* (modalidad *propia*); en cualquier caso, y según se ha visto, el *agente* concibe este tipo de instancia como un instrumento que le posibilita acceder a algún tipo de conocimiento, ya sea de su propia personalidad y carácter, ya sea del funcionamiento y naturaleza de las circunstancias que le rodean.

4.1.5.2. El *sacrificio* como manifestación de la estética de la crueldad: un estudio de la *víctima sacrificial terapéutica* y de la *víctima sacrificial fundacional*.

En las siguientes páginas se estudiarán dos categorías afines constituyentes de la *estética de la crueldad* que, a diferencia de las instancias analizadas en el apartado anterior, se estructuran alrededor del concepto de *sacrificio* planteado por René Girard, como son la *víctima sacrificial terapéutica* y la *víctima sacrificial fundacional*. No obstante, debe enfatizarse que, si bien ambas categorías "desbordan" la noción de *deseo mimético*, idea en la que las diferentes variantes de la *víctima mimética* encuentran su fundamento principal, tales instancias pueden considerarse como unos elementos de estudio derivados de dicho *deseo*, ya que comparten con él su capacidad de contagio y de transmisión entre distintos *rivales*, así como un progresivo aumento de la intensidad con la que se experimenta este anhelo por parte de los distintos *agentes crueles*, de modo que, si no se le aplica ningún tipo de límite ni de control, puede llegar a generar una *violencia* que, en casos extremos, pone en peligro la existencia de la sociedad o de la comunidad.

Este límite o control del *deseo* es el objetivo que se esconde, precisamente, tras el concepto de *sacrificio* girardiano, que puede concebirse, de forma sintética y según se detallará a continuación, como la eliminación —física o simbólica— del personaje o del objeto que causa este *deseo*, en aras de lograr la paz y la estabilidad social del grupo —recuérdese el ejemplo del personaje de *Else* en la obra de Wilhelm Raabe— para salvaguardarlo de la *violencia*, solución que implica la asunción de una cierta superioridad moral de aquellos que llevan a cabo el *sacrificio*; sin embargo, este

sacrificio, tal y como se observará en los siguientes fragmentos procedentes de múltiples obras literarias y según apuntan distintos teóricos, constituye una paradoja *per se*, ya que, si bien su fin es acabar con la *violencia* comunitaria y grupal, su realización requiere del uso de la *violencia* hacia, al menos, uno de los personajes u objetos, por lo que dicha *violencia* adquiere su presencia, justamente, mediante el acto del *sacrificio*, paradoja en la que, por otro lado, parece centrarse la *estética de la crueldad* a través de su manifestación en los respectivos tipos de *víctima sacrificial*.

Con el fin, por tanto, de esclarecer algunas de las características principales comunes de los diferentes tipos de la instancia de la *víctima sacrificial*, procederemos a analizar el siguiente fragmento de la novela polifónica de Christa Wolf *Medea. Stimmen* [*Medea. Voces*] (1996), en el que el astrónomo y astrólogo más importante de Corinto, *Akamas*, narra a la extranjera *Medea* los hechos y las circunstancias que rodean el *sacrificio* "secreto" nocturno de *Iphinoe*, la hija del *rey de la polis* (2008:121-123):

> […] Ich war nicht dabei. Es soll nicht schön gewesen sein […].
> Man hat in jenem unterirdischen Gang einen Altar aufgerichtet, von Mord zu sprechen ist also ungeheuerlich. Das Mädchen, ein liebliches Kind, ich kannte es ja, wird ganz arglos gewesen sein. Merope, ihre Mutter, mußte in dem Teil des Palastes, den sie seitdem bewohnt, von vier Männern gehalten werden, man sagt, durch ihr irres Schreien habe sie ihre Stimme verloren, seitdem sei sie stumm. […] Medea stiftet zu einem ungünstigen Zeitpunkt Unruhe, das sagte ich ihr. So, sagte sie, aber einen günstigen Zeitpunkt sehe sie nicht mehr. Nicht für mich, nicht für Korinth. Auch nicht für sich selbst. Noch dazu, wo ich keine von euch bin, setzte sie hinzu. Aber du hättest eine von uns werden können, sagte ich. Und sie: Glaubst du das wirklich, Akamas?
> Nein, das glaube ich nicht.
> Die Amme von Iphinoe ist mit ihr gegangen. Das Kind müsse doch wenigstens ein vertrautes Gesicht sehen, wenn es sterbe, soll die Frau gesagt haben. Sie soll die ganze Zeit über mit dem Mädchen geredet und ihre alten Schlaflieder vorgesungen haben. Sie soll sie an der Hand gehalten und sie hinter den Priestern, die für den Vollzug des Opfers ausgewählt waren, und vor den königlichen Beamten, die diesen Vollzug zu bezeugen hatten, den durch Fackeln beleuchteten Gang entlanggeführt haben. Wohin gehen wir, soll Iphinoe einmal gefragt haben, die Amme habe beruhigend ihre Hand getätschelt, was tun die, habe Iphinoe ganz am Schluß gefragt, als jemand ihren Nacken packte und den Kopf auf den Altar hinunterbeugte […]. Die Amme habe ihre Hand nicht losgelassen, die zuckte, als das Messer tief in ihren Hals fuhr. Nicht einmal die Ältesten in Korinth haben sich an Menschenopfer erinnern können, wohl wahr, sagte der oberste Priester, und zu rechtfertigen sei es nur, weil es uns andere, schlimmere Menschenopfer erspare. Die Amme ist natürlich geisteskrank geworden, mit wirrem Haar und irren Augen lief sie tagelang durch die Straßen von Korinth, von Wächtern umgeben, die es nicht zuließen, daß jemand sie ansprach. Sie mied die Königin, eines Tages fand man ihren zerschmetterten Körper unterhalb der Klippen. […] Denn Korinth war ja mit der Nachricht versorgt worden, die junge Iphinoe sei entführt worden, man stehe in Verhandlungen mit dem Königshaus, in das sie einheiraten solle, es gebe keinen Grund zur Beunruhigung.
> Ich lernte viel an diesem Fall. Ich lernte, daß keine Lüge zu plump ist, als daß die Leute sie nicht glauben würden, wenn sie ihrem geheimen Wunsch, sie zu glauben, entgegenkommt. Ich war überzeugt, um das Verschwinden der kleinen Iphinoe, die allein durch die Straßen von Korinth gehen konnte, umgeben und getragen und bewacht von der Liebe des Volkes, von der Rührung der Menschen über soviel Zartheit und Verletzbarkeit — um Iphinoes Verschwinden würden Unruhen ausbrechen, da doch die Täuschung, mit der man das Volk abgespeist hatte, derart plump war. Nichts dergleichen.

> […] Lieber stellen sie sich das Kind glücklich verheiratet vor, in einem blühenden Land, bei einem jungen König, als tot und verwesend in einem finsteren Gang ihrer eigenen Stadt […].

En efecto, en estas líneas puede leerse cómo *Akamas*, acuciado por las constantes inquisiciones de *Medea*, le relata en estilo indirecto en el modo verbal de *Konjunktiv I* —puesto que, tal y como insiste él mismo al inicio del relato, él no se encontraba presente— los sucesos acaecidos: el modo en que los guardias impiden a *Merope*, la madre de *Iphinoe*, que dificulte y evite el *sacrificio*, por lo que ésta pierde la razón y, desde el fatídico día, decide no abandonar jamás sus estancias del palacio ni hablar con nadie; los detalles del acompañamiento de la *nodriza* de la niña *Iphinoe* al altar del *sacrificio*, mientras le canta canciones de cuna y le responde a todas sus preguntas, hasta sujetarle la mano mientras *el resto de sacerdotes* y de *funcionarios* la disponen en el altar de ofrendas; la manera de cómo los *sacerdotes* colocan a *Iphinoe* en el altar y le clavan el cuchillo en el cuello; etc.

En este fragmento, por tanto, y en relación con la categoría de *víctima sacrificial* —concretamente, la variante de *víctima sacrificial terapéutica*, formalizada en la figura de *Iphinoe*— pueden destacarse ciertos aspectos que ayudarán a configurar, a su vez, algunas de las propiedades fundamentales de dicha instancia. Así pues, en primer lugar, *Akamas* subraya su consideración de que, en el caso de *la niña degollada*, no puede hablarse, bajo ningún concepto, de "asesinato", puesto que, aunque se tratara de un acto "secreto", llevado a cabo con nocturnidad y para el que, incluso, se edificó un altar *ex profeso*, era un acto "oficial" organizado por el bien de la ciudad[16] y para ahorrar futuras pérdidas de vidas a la polis, tal y como demuestra la asistencia de *sacerdotes* y de *funcionarios* convocados; en segundo lugar, el anhelo por descubrir la verdad del *sacrifico* de *Iphinoe* y desvelarla a los *habitantes de Corinto* mostrado por *Medea* la "inhabilitan", a ojos de *Akamas*, para llegar a integrarse entre éstos, de modo que no sólo mantiene su condición de extranjera, sino que, además, constituye un "chivo expiatorio" potencial idóneo para calmar la ira de los *corintios* y, por ende, de ser susceptible a ser *sacrificada* en algún momento; en tercer lugar, el supuesto *sacrificio* de la *hija de Kreon* produce una *transferencia de funciones categoriales* que

[16] Este es, inicialmente, el motivo principal que los principales dignatarios de la ciudad —entre ellos, *Akamas* y *Leukon*— exponen a *Medea,* si bien, a medida que se desarrolla la trama, el *lector* descubre que, en realidad, el *sacrificio* esconde un auténtico "asesinato", ya que el verdadero objetivo de la ejecución no consistía en ganarse el favor de los dioses y evitar futuras *víctimas* a la ciudad de Corintio, sino deshacerse de *Iphinoe*, ya que, según profetizaban *los augures*, ésta estaba destinada a destronar a su padre, el rey *Kreon*, por lo que se decide realizar dicho "simulacro" de *sacrificio* para asesinar a *su propia hija* sin que *el pueblo* se levante contra él.

hace que dos personajes encarnen la categoría de *víctimas indirectas*, a saber: *Merope*, la madre de *Iphinoe*, y la *nodriza*, quien, asaltada también por la locura, vaga por las calles de la ciudad gritando frases —carentes de sentido para el resto de *habitantes*— y cuyo cadáver se acaba encontrando en unos arrecifes, de lo que se infiere que, no pudiendo soportar por más tiempo sus remordimientos, decide poner fin a su vida; por último, *Akamas* insiste en que, a pesar de considerar la ejecución de la *princesa* como un *sacrificio*, ésta tiene lugar en el más absoluto secretismo, hasta el punto de que a *la población* se transmite la versión de que ha sido secuestrada por *un príncipe de otra ciudad* y que ahora vive con él una existencia conyugal feliz, farsa que, para sorpresa del *gran astrónomo de Corinto*, *los ciudadanos de la polis griega* aceptan sin reservas, lo que le confirma su creencia de que a todo el mundo se le puede mentir con el embuste más simple si desea ser engañado.

Estas cuestiones que aparecen en el fragmento de la novela de Christa Wolf pueden estudiarse desde los planteamientos acerca del *sacrificio* formulados por René Girard en uno de sus principales ensayos (1972) que, a su vez, pueden contarse entre los rasgos fundamentales de las distintas variedades de la *víctima sacrificial*. En esta línea, el estudioso francés (2016:17) hace hincapié en el carácter "ilusorio" y "aparencial" de la institución del *sacrificio*, en el sentido de que, con el paso del tiempo, la misma comunidad que instaura este procedimiento para solucionar un conflicto *violento*, o bien erradicar la posibilidad del estallido de la *violencia* en un futuro —en ambos casos, nos estaríamos refiriendo a una realidad "humana"— acaba olvidando la motivación inicial de dicha instauración para llegar a entender que el *sacrificio* es una exigencia divina para la estabilidad de la convivencia social y el bien común; en otras palabras, se cubre una necesidad antropológica —como el de mantener la paz intra e intercomunitaria— con un velo religioso —como el de satisfacer una voluntad divina—, de manera que los miembros de una sociedad y los propios participantes del acto sacrificial terminan por desconocer las causas auténticas de la realización de estos actos. En el caso del fragmento de la novela *Medea. Stimmen*, puede constatarse que esta "ocultación" de las razones reales para el *sacrificio* se ponen doblemente de relieve, ya que, por un lado, el *sacrificio* de *Iphinoe* tiene lugar a escondidas de *la mayor parte de la población*, con el fin de que ésta no llegue a conocer el fin trágico de *la niña* y no se rebele contra las instituciones regentes de la polis; por el otro, únicamente los personajes de *Kreon* y de *Akamas* conocen el auténtico motivo de la muerte de *la princesa*, que consiste en asesinarla para impedir que se cumpla el vaticinio de que, en algún momento, *Iphinoe* derrocaría a su *padre* en el trono. De este doble ocultamiento puede deducirse que la autora alemana subraya la naturaleza

oculta de cualquier *sacrificio*, naturaleza que, según se observará en otros ejemplos literarios del presente apartado, constituye una parte esencial de cualquier tipo de la categoría de *víctima sacrificial*.

Paralelamente, Girard (2016:17)[17] establece el carácter de todo *sacrificio* que podríamos denominar *simbólico*, en la medida en que la *ofrenda* —es decir, el ser al que se le dará muerte— *evoca* y "sustituye" a todos los miembros de una sociedad a favor de todos los seres que la integran, puesto que, tal y como se ha mencionado anteriormente, la finalidad del *sacrificio* consiste en remediar y evitar cualquier tipo de *violencia* que ponga en peligro la existencia global de toda la comunidad. No obstante, a pesar de que tal *ofrenda* representa a toda la sociedad, el ensayista francés recalca (2015:10-11)[18] que el individuo o personaje que cumple dicha función se encuentra o

[17] Según expresa el propio René Girard en cuanto a la ignorancia de los fieles de la auténtica naturaleza del *sacrificio*, así como del papel *simbólico* de la *ofrenda* (2016:17): "(…) la operación sacrificial supone cierta ignorancia. Los fieles no conocen y no deben conocer el papel desempeñado por la violencia. En esta ignorancia, la teología del sacrificio es evidentemente primordial. Se supone que es el dios quien reclama las víctimas; sólo él, en principio, se deleita con el humo de los holocaustos; sólo él exige la carne amontonada en sus altares. Y para apaciguar su cólera, se multiplican los sacrificios. (…) Nos esforzamos en organizar una institución real en torno a una entidad puramente ilusoria; no hay que sorprenderse si la ilusión acaba por prevalecer, destruyendo poco a poco hasta los aspectos más concretos de esta institución.

(…)

Aquí el sacrificio tiene una función real y el problema de la sustitución se plantea al nivel de toda la colectividad. La víctima no sustituye a tal o cual individuo especialmente amenazado, no es ofrecida a tal o cual individuo especialmente sanguinario, sustituye y se ofrece a un tiempo a todos los miembros de la sociedad por todos los miembros de la sociedad. Es la comunidad entera la que el sacrificio protege de *su* propia violencia, es la comunidad entera la que es desviada hacia unas víctimas que le son exteriores. El sacrificio polariza sobre la víctima unos gérmenes de disensión esparcidos por doquier y los disipa proponiéndoles una satisfacción parcial".

[18] A grandes rasgos, Girard (2015:10-11) propone una clasificación mínima de los diferentes tipos de individuos —o, en el ámbito de la narrativa ficcional, de personajes— que representan habitualmente el papel de *ofrenda* en el acto *sacrificial*, clasificación que sustenta a partir de fuentes y documentos históricos, pero también de textos literarios; así pues, el filósofo francés distingue, entre otros, a cuatro posibles tipos de personajes: a) aquellos que se convierten en *ofrendas* porque, en un momento inicial de la historia, eran éstos los que atemorizaban la población —un ejemplo, lo encontraríamos en la figura del *Minotauro*, es decir, en un ser que, por el miedo que inspira y el terror que ejerce, representa el rol del *monstruo*—, de modo que su *sacrificio* final por parte de la comunidad es justificable *a posteriori*; b) aquellos cuyo *sacrificio* se justifica por haber cometido con anterioridad algún delito grave, que no deja de representar una conducta arquetípica que su respectiva comunidad intenta erradicar; c) aquellos personajes que padecen de un defecto físico y que, por consiguiente, llaman la atención de la población y, a menudo, producen su desconfianza y odio; d) aquellos seres que no son originarios de la comunidad y que son considerados como "meros extranjeros" —como es el caso de *Medea* y de su *progenie*—, por lo que resultan fácilmente "eliminables" en el caso de requerir de un "chivo expiatorio", ya que no cuentan con raíces profundas de convivencia en dicha comunidad; e) aquellos individuos y personajes que gozan de un *status* especial dentro de la comunidad, que les permite disfrutar de ciertos privilegios en su vida cotidiana pero que, ante circunstancias adversas, están dispuestos a ser *sacrificados* por mor del bienestar de su sociedad, sin que ello conlleve ninguna reacción *violenta* por parte de ningún miembro de la comunidad —este sería el caso de *Iphinoe* al formar parte de la familia real, aunque

vive “apartado” del resto del grupo al que sustituye por algún motivo, ya sea por una peculiaridad o tara física, por ser de origen extranjero —como es el posible caso de la figura de *Medea*— o por por formar parte de una clase social “delimitada” respecto al resto de la comunidad, como podría ser un miembro de la clase sacerdotal o de una familia real —como *Iphinoe*—. Hay que decir que, una vez, más, la escritora alemana vuelve a poner de manifiesto este aspecto girardiano, puesto que no sólo enfatiza el desarraigo de un *víctima sacrificial* “potencial”, como es el caso de la *mujer de Jasón*, o de la “pertenencia” a un grupo social excluido del resto de la comunidad, como es el caso de la *princesa*, sino que, por añadidura, realza las contradicciones y paradojas intrínsecas de cualquier acto *sacrificial* que aumenta, si cabe, el grado de crueldad de tales acciones. Y es que, según se lee en este fragmento, así como en el desarrollo de la trama de la obra, la *violencia*, que es el fenómeno antropológico que precisamente el *sacrificio* quiere evitar y resolver, toma forma y aparece en la novela mediante estos mismos *sacrificios*, o bien de manera directa, tal y como se observa en el degüello de la *hija de Kreon* o en las futuras muertes de los personajes de los *hijos de Medea*, o bien de modo indirecto, según puede inferirse de la locura generada por dichos actos en las dos figuras femeninas a las que ya nos hemos referido.

Esta paradoja, que se esconde detrás de la noción de *sacrificio* y, por consiguiente, detrás de la propia categoría de *víctima sacrificial*, puede remitirse a uno de los conceptos clave que incluye toda variante de dicha instancia y al que René Girard dedica gran parte de su atención, si bien ahora nos referiremos, en un primer momento, a un predecesor suyo en esta cuestión, por el hecho de ocuparse éste último de tal idea pero desde una perspectiva etimológica y filosófica que desvela, de una manera diáfana, la contradicción que estamos tratando; hablamos de la noción de *pharmakos* y de las estudios realizados por Jacques Derrida (1972).

Partiendo del diálogo platónico del *Fedro*, Derrida se centra en la aparición de los términos *pharmakos* y *pharmakon* en el texto del pensador heleno que presentan una ambigüedad difícil de desentrañar, ya que pueden significar simultáneamente *remedio* y *veneno* (1975:102)[19], significados aparentemente contrarios que a veces

---

Akamas opta por realizar el *sacrificio* en secreto por temor a la reacción del pueblo debido a la corta edad de la *niña*, temor que, según hemos comentado, resultará ser injustificado—.

[19] Según escribe el filósofo francés (1975:102): “Farmacea (*Farmaqueia*) es también un nombre común que significa la administración del *farmacon*, de la droga: del remedio y/o del veneno (…).
(…) Sócrates compara con una droga (*fármacon*) los textos escritos que Fedro ha llevado. Ese *fármacon*, esa “medicina”, ese filtro, a la vez remedio y veneno, se introduce ya en el cuerpo del discurso con toda ambivalencia. Ese encantamiento, esa virtud de fascinación, ese poder de hechizamiento pueden ser —por turno o simultáneamente— benéficos y maléficos”.

pueden revelarse de acuerdo con el contexto particular pero que, a menudo, ofrecen la posibilidad de ambas lecturas.

De hecho, según Derrida (1975:147-149)[20], el uso semántico ambivalente de estos vocablos por parte del filósofo griego no es arbitrario, sino que está deliberadamente pensado para evitar la disolución de una dialéctica de contrarios, disolución que, en cambio, se produce necesariamente en el resto de lenguas europeas herederas de la metafísica griega, habida cuenta de que éstas carecen de términos que reproduzcan *per se* tal ambivalencia. Así, ésta permite a Platón formular el planteamiento de que la escritura como tal puede concebirse como una suerte de *pharmakon*, en el sentido de que, aunque, por un lado, constituye un instrumento para evitar que la sabiduría y los conocimientos de generaciones anteriores caigan en el olvido y se asegure —al menos, hasta cierto punto— su transmisión, por el otro produce que los individuos que la emplean se vuelvan más "olvidadizos", puesto que ya no necesitan fomentar ni entrenar su memoria; en otras palabras, "la escritura no vale más, según Platón, como remedio que como veneno", ya que, en cierto modo, favorece el olvido, que es justamente lo que, con ella, se quiere evitar.

Si tenemos presente esta ambivalencia del *pharmakos* como *remedio* y, a la vez, *veneno*, planteada por Derrida, no debe sorprender que Girard (2016:106)[21] emplee

[20] En términos de Jacques Derrida (1975:147-149): "(…) Por una parte, Platón propone la decisión de una lógica intolerante a ese paso entre los dos sentidos contrarios de una misma palabra, tanto más que semejante paso aparecerá como algo muy distinto de una simple confusión, alternancia o dialéctica de los contrarios. Y sin embargo (…), el *fármacon* (…) constituye el medio originario de esta decisión, el elemento que la precede, la comprende, la desborda, no se deja jamás reducir a ella y no se separa de una palabra (…) única, que opera en el texto griego y platónico. Todas las traducciones a las lenguas herederas y depositarias de la metafísica occidental tienen, pues, sobre el *fármacon* un *efecto de análisis* que lo destruye violentamente, lo reduce a uno de sus elementos simples interpretándolo, paradójicamente, a partir del ulterior que lo ha hecho posible (…).
La traducción por "remedio" no podría, pues, ser ni aceptada ni simplemente rechazada. (…) La escritura no vale más, según Platón, como remedio que como veneno. (…) No existe remedio inofensivo. El *fármacon* no puede nunca ser simplemente benéfico.
(…)
(…) Debemos recordar, y Platón nos invita a ello, cuando la escritura es propuesta como *fármacon*. (…) con pretexto de suplir la memoria, la escritura nos hace más olvidadizos; lejos de acrecentar el saber, lo reduce. (…) si (…) lo que se supone que debe producir lo positivo y anular lo negativo no hace más que *desplazar* y a la vez *multiplicar* los efectos de lo negativo, llevando a la proliferación la carencia que fue su causa, esa necesidad está inscrita en el signo *fármacon* (…)".

[21] Según escribe el propio René Girard (2016:106): "Si nuestra tesis es exacta, es fácil explicar que el *pharmakos,* al igual que el propio Edipo, tuviera una doble connotación; por una parte, se le ve un personaje lamentable, despreciable y hasta culpable; aparece condenado a todo tipo de chanzas, de insultos y, claro está, de violencias; se le rodea, por otra parte, de una veneración casi religiosa; desempeña el papel principal en una especie de culto. Esta dualidad refleja la metamorfosis de la que la víctima ritual, a continuación de la víctima originaria, debiera ser el instrumento; debe atraer sobre su cabeza toda la violencia maléfica para transformarla, mediante su muerte, en violencia benéfica, en paz y en fecundidad.

este vocablo para referirse a aquellos individuos o figuras ficcionales que o bien son tratadas simultáneamente de manera privilegiada por la sociedad pero que, en circunstancias desfavorables, adquieren la función de *ofrenda* para la divinidad con el fin de evitar tensiones sociales —el caso de *Iphinoe*—, o bien reciben habitualmente un trato humillante y vejatorio por el resto de la comunidad pero, en los momentos de crisis y de posible escalada de la *violencia*, transmiten un aura de respectabilidad que se eleva a la sacralidad y a la veneración por parte del resto de la sociedad, que los lleva precisamente a morir por el bien y la supervivencia de la población; en ambos casos, el *pharmakos* designa, por tanto, aquellos personajes que son *sacrificados* y que representan, a la vez, el *veneno* de la *violencia*, ya que permiten la aparición de ésta en el grupo humano a través de su propia muerte, pero también el *remedio* para evitar una *violencia* mayor que ponga en peligro las bases de la convivencia y de la existencia de esa sociedad.

Paralelamente, y en relación con las cualidades de los *pharmakoi* comentadas anteriormente, Girard (2016:22-23) concluye que toda figura que representa este papel en el acto *sacrificial* comparte, con el resto de personajes con roles afines en otros *sacrificios*, la propiedad de establecer unos vínculos más bien "marginales" con la comunidad en la que viven, por lo que, en caso de emplearlos como *ofrenda* y darles muerte, es previsible que ninguno de los grupos, clanes, tribus o comunidades que integran la sociedad querrán vengarse del resto de sus miembros, puesto que ninguno de ellos guarda ningún lazo personal o sentimental lo suficientemente profundo con el "chivo expiatorio"[22] como para iniciar una revuelta o cualquier tipo de hostilidad[23].

Tampoco es de extrañar que la palabra *pharmakos*, en griego clásico, signifique a un tiempo el veneno y su antídoto, el mal y el remedio, y, finalmente, toda sustancia capaz de ejercer una acción muy favorable o muy desfavorable, según los casos, las circunstancias, las dosis utilizadas; el *pharmakos* es la droga mágica o *farmacéutica* ambigua, cuya manipulación deben dejar los hombres normales a los que gozan de conocimientos excepcionales y no muy naturales, sacerdotes, magos, chamanes, médicos, etc."

[22] En otro de sus ensayos, Girard (1983:135-136) retrotrae la expresión de *chivo expiatorio* a los términos latinos de *caper emissarius* que, a su vez, resultan ser una traducción libre del griego *apopompaios*, que puede entenderse como "aquél que aleja las plagas", idea que se encuentra, asimismo, en el *Antiguo Testamento* (Lev 16,21-22): " y pondrá Aarón sus dos manos sobre la cabeza del macho cabrío vivo, y confesará sobre él todas las iniquidades de los hijos de Israel, todas sus rebeliones y todos sus pecados, poniéndolos así sobre la cabeza del macho cabrío, y lo enviará al desierto por mano de un hombre destinado para esto. Y aquel macho cabrío llevará sobre sí todas las iniquidades de ellos a tierra inhabitada; y dejará ir al macho cabrío por el desierto".

Ello lleva al estudioso galo a subrayar la conexión inherente entre las formas rituales y la tendencia antropológica del ser humano de trasladar sus miedos, temores y conflictos a *víctimas* "arbitrarias", aunque todas ellas respondan a unos "criterios de selección" comunes que estamos explicando.

[23] Esta conclusión del antropológo francés nos ayuda a entender la precaución de *Akamas* de llevar a cabo el *sacrificio* de *Iphinoe* con la máxima discreción posible, ya que, si bien uno de los rasgos de

Llegados a este punto, conviene incidir en el hecho de que, aunque el motivo principal del surgimiento del *sacrificio*, según Girard y de acuerdo con lo explicado anteriormente, consiste en evitar la escalada de la *violencia* inter o intracomunitaria, no hay que dejar de lado la naturaleza "justificadora" de cualquier acto *sacrificial* para otras *ofrendas* futuras, es decir, que un figura que cumple la función de *pharmakos* lo hace en virtud de otros personajes que, antes que ella, han sido *sacrificados*, de modo que el acto *sacrificial* presente encuentra su sentido en *ofrendas* pretéritas.

En esta línea, si atendemos a un fragmento posterior de la misma novela de Christa Wolf (2008:163-165), podemos observar que el segundo astrónomo de Corinto, *Leukon*, recibe la noticia de que la *población de la polis* está persiguiendo a *Medea* para acabar con ella, una nueva que lo encoleriza y lo hace dirigirse a las estancias de *Akamas*, de quien sospecha que ha sido el instigador de los *corintios* para que iniciaran la persecución:

> Einer von meinen Schülern kam an jenem Nachmittag die Treppe heraufgehetzt, […]. Er rief: Sie jagen Medea durch die Stadt! Ich fragte noch: Wer? Aber ich wußte schon alles. Der Pöbel. So hatte es kommen müssen.
> Ich lief die Treppe hinunter und trat ohne Umstände in Akamas' Arbeitszimmer ein […]. Ich sagte: Bist du nun zufrieden. […] er könne nichts machen, sie habe das Volk zu sehr aufgebracht. Das Volk? sagte ich, und da wollte er mir allen Ernstes die Geschichte mit dem Brudermord auftischen, die ja in diesem Raum ausgebrütet und von hier aus in Umlauf gesetzt worden war. Ach, sagte ich höhnisch, diese Leute sind ganz alleine auf die Idee gekommen, sich zusammenzurotten, der Frau aufzulauern und sie mit Schimpf und Schande durch die Straßen zu jagen, wie? So müsse es wohl gewesen sein, wagte Akamas mir ins Gesicht hinein zu behaupten; ich wisse doch nur zu gut, daß man sich einem entfesselten Volkshaufen nicht entgegenstellen könne. Man müsse ihn ins Leere laufen lassen. Ich schrie: Ins Leere? Du meinst in die Frau, oder was. Sie sollen sie totschlagen. Aber nicht doch, sagte Akamas, solche Massen sind doch feige, ihr wird schon nichts passieren.
> […] Er, schrie ich, er selbst habe den Pöbel angestiftet, und womöglich habe er ihn auch bezahlt. Dann erschrak ich. Natürlich hatte ich recht, das wußten wir beide, aber ich war zu weit gegangen. […] In jenen Minuten erst habe ich mein Korinth kennengelernt. Und ich begriff, daß es Medea zugefallen ist, die verschüttete Wahrheit aufzudecken, die unser Zusammenleben bestimmt, und daß wir das nicht ertragen werden. Und daß ich ohnmächtig bin.
> […] Daß ich wußte, warum gerade jetzt mit haarsträubenden Anschuldigungen und nun auch mit Gewalt gegen Medea vorgegangen wurde: Weil man fürchten mußte, sie könnte einen Namen ins Spiel bringen, den wir alle vergessen wollten: Iphinoe. Es war mir eine Erleichterung, diesen Namen zum erstenmal vor Akamas auszusprechen, ihm zu sagen […]. Wo leben wir denn, fragte ich Akamas zornig. Er antwortete nur mit einem Blick, der besagte: Das weißt du ganz genau […].

---

pertenecer a la familia real consiste en tener una existencia "al margen" del conjunto de la población, la corta edad de la *princesa* y los auténticos motivos de su degüello hubieran podido generar en *la población* un sentimiento de empatía, cuyos efectos hubieran podido conducir a disturbios *violentos* por toda la polis. Asimismo, y tal y como se ha mencionado anteriormente, esta reflexión explica que tanto el personaje de *Medea* y sus *hijos* sean susceptibles de ser considerados como *sacrificables* en su cualidad de "extranjeros", tal y como sucede a lo largo de la novela.

En efecto, una vez ya en las estancias de *Akamas*, *Leukon* le reprocha que ha sido él quien, mediante la invención del rumor falso sobre *Medea*, según el cual ésta asesinó a su hermano *Absyrtos* —cuando, en realidad, el homicida fue el padre de estos dos hermanos, *Aietes*, rey de la Cólquida, por el mismo motivo que *Kreon* y *Akamas* hacen "desaparecer" a *Iphinoe*—, ha azuzado *al pueblo de Corinto* contra ella, y le exige al *gran astrónomo de la polis* que frene los impulsos asesinos de *la población*; ante estas acusaciones, *Akamas* asegura que nadie tiene la capacidad para controlar las pasiones y la furia desatadas de *las masas*, respuesta que confirma las suposiciones de *Leukon* y, además, le permite constatar el motivo principal del odio y resquemor de éste hacia *Medea*, como es el haber descubierto la verdad acerca del *sacrifico* de *Iphinoe* y el temor de que difundiera los hechos de esa noche desventurada entre *los habitantes de Corinto*, hecho que podría conducir a un conjunto de revueltas y disturbios internos que pondrían en peligro la estabilidad social y política de la ciudad.

Dicho de otro modo, *Leukon* se da cuenta de que el motivo del posible *sacrificio* de *Medea* no es evitar la propagación de una *violencia* desbocada y fuera de control, sino que su causa hay que buscarla en el ocultamiento del trágico final de la *hija de Kreon*, ya que, en caso contrario, si los *corintios* llegaran a conocer esos sucesos, todo el acto *sacrificial* de *Iphinoe* carecería de sentido; es decir, que, de la información contenida concretamente en este fragmento, puede deducirse que no se trata de que ambos *sacrificios* —el de *Iphinoe* y el posible de *Medea*— se deban a una causa evidente, si no que ellos mismos generan su propia causa, hasta el punto de que el *sacrificio* de la *princesa de Corinto* es el motivo del sentido del *sacrificio* potencial de la *princesa de la Cólquida*, pero, a su vez, este segundo es el que mantiene el sentido de aquél, puesto que, sin éste, el primero se hubiera realizado en vano. Se trata, en definitiva, de la concepción del *sacrificio* como *legitimación* de cualquier causa, y no a la inversa[24], porque ¿cómo no va a ser de una vital importancia para Corinto el

[24] Desde una perspectiva teórica, conviene señalar que esta capacidad "justificadora" o "legitimadora" del acto *sacrificial* no contradice la premisa girardiana de la interpretación de este fenómeno antropológico como un mecanismo para controlar la *violencia* entre sociedades y en una misma comunidad. Al contrario, ambos puntos de vista pueden considerarse complementarios, en el sentido de que puede interpretarse que dicho control adquiere relevancia para un grupo humano cuando, para lograr tal objetivo, se ha llegado a *sacrificar* como *ofrenda* a uno de sus miembros, o bien a un individuo que guarda alguna relación "externa" con él. Este "primer" *sacrificio legitima*, además, los posteriores *sacrificios*, ya que la importancia de evitar el estallido y la propagación de la *violencia* se ha constatado mediante el *sacrificio* originario.

En este marco de razonamiento encontramos reflexiones como las de Rafael Sánchez Ferlosio (1986), quien hace hincapié en reiteradas ocasiones en que son las *ofrendas* y, especialmente, los

sacrificio de *Medea*, si, para evitar lo que ésta prevee llevar a cabo, se llegó a matar en secreto a la *hija del rey*? O, del mismo modo, puede entenderse que la voluntad del rey *Kreon* de mantenerse en el *poder* no es de una relevancia fundamental *per se* para los organismos institucionales de la polis, de modo que resultó necesario *sacrificar* a *Iphinoe* en la máxima privacidad para lograr este objetivo, sino que, de acuerdo con las insinuaciones que recibe *Leukon*, es el caso contrario, a saber: el hecho de haber llegado al extremo de eliminar a la *hija del rey* para asegurar el trono a *Kreon* es lo que da prioridad a tal voluntad por delante de cualquier interés de la ciudad, ya que, de no ser así, se reconocería la propia superfluidad de este acto.

Por otro lado, el hecho de que tanto *Kreon* como *Akamas* intenten *legitimar* las supuestas "causas" de ambos *sacrificios*, o incluso crearlas a partir de estos actos sangrientos, conlleva otra característica de los personajes que desempeñan el papel de *pharmakos*, como es el necesario menosprecio de la existencia de estas figuras como un bien en sí misma. En términos de un autor y ensayista como Rafael Sánchez Ferlosio (1986:21-22)[25], "los sacrificados son una inversión" que obliga a los vivos a realizar otros *sacrificios* en el futuro para que no se produzca una "defraudación". En otras palabras, si el carácter ambivalente del *pharmakos* de ser un *remedio* y *veneno* a la vez en relación con su "utilidad" de controlar la *violencia*, mediante el recurso de padecerla en sus carnes y de introducirla en la sociedad, aunque sea de esta manera

---

sacrificios de sangre los que refuerzan y *legitiman* cualquier causa, y no al contrario; así, llega a expresar (1986:17-18) que "(…) Nadie logró jamás tener tanta razón como los muertos, ni hubo nunca argumento más poderoso que sus muertes para dejar a la Causa irrefutablemente convencida de sí misma y convenciendo de ella a los demás. Las muertes son las que siempre han consagrado como verdadera y justa y grande y santa cualquier Causa (…). Nunca es el contenido de la Causa el que se alega para legitimar y justificar la sangre derramada, sino ésta la que siempre es esgrimida como el aval indiscutible de la justicia, la razón y la bondad de cualquier Causa, por delirante, estúpida, inicua, criminal o sórdida que sea (…)".

No obstante, el escritor español no se detiene en sostener que el derramamiento de sangre es una mera "justificación" o "refuerzo" moral de la Causa, sino que, habitualmente, dichos *sacrificios* pueden llegar a generar su propia causa; esta perspectiva lo lleva a plantear que las *ofrendas* no se dan en *sacrificio* por mor de una divinidad, sino que, originariamente, son precisamente estos *sacrificios* los que crean los dioses a los que, en principio, van dirigidos. En sus propias palabras (1986:34-35): "En el principio no fueron, ciertamente, los dioses de los cielos los que impusieron sacrificios a los hombres en la tierra, sino los sacrificios de los hombres de la tierra los que pusieron dioses en el cielo. Por consiguiente, no es que el sacrificio haya sobrevivido al cambio de los antiguos dioses, sino que es la perpetuación del sacrificio lo que demuestra que los dioses no han cambiado. (…) El sacrificio es el que crea, pues, la Causa; no ya la Causa la que promueve el sacrificio (…)".

[25] Según escribe Sánchez Ferlosio (1986:21-22): "(…) Pero el respeto a los muertes no es respeto a sus muertes y a sus Causas, sino respeto a las vidas que perdieron; hacer que sus muertes sirvan para algo es negarles a las vidas que han perdido el derecho a no haber servido para nada, el privilegio de ser un fin en sí mismas (…). Los sacrificados son una inversión; no está claro si una inversión hecha por ellos mismos, por los supervivientes o por todos juntos. Comoquiera que sea, parece que los depositarios de ese capital son los supervivientes, que habiéndolo recibido como fideicomiso se obligan a mantener activa su rentabilidad; de lo contrario, habría defraudación (…)".

"supervisada", viene determinado por su cualidad de "ser *sacrificable"*, en tanto que no goza de relaciones estrechas con ningún grupo que integre la comunidad y que pueda vengar su muerte *a posteriori*, ello significa necesariamente que los *agentes crueles sacrificiales* únicamente valoran su vida como "algo" que puede ser utilizado como *ofrenda*, y no por tratarse de una vida en sí misma y, lo que es más llamativo, dicho valor de *ofrenda* sólo se verá refrendado por futuros *sacrificios* —el valor de la muerte de *Iphinoe* alcanzará, por ende, su cúspide, con el posible *sacrificio* de *Medea*—. Todo ello responde a lo que el mismo Sánchez Ferlosio (1986:137-138)[26] denomina una *mentalidad expiatoria* y que puede entenderse como la obsesión de que el acto *sacrificial* se conciba como la producción de un bien o de un valor, cuyo rédito se obtiene en un futuro indeterminado; dicha *mentalidad* enmarca, tal y como se ha observado y se estudiará a continuación, todas las variantes de la categoría de la *víctima sacrificial*.

Por otro lado, aunque los ejemplos propuestos hasta ahora, pertenecientes a la obra de la escritora alemana, se refieren a sucesos crueles que se producen en el espacio público, o bien, al menos, están organizados por instituciones gubernamentales, además de contar con un trasfondo religioso, es importante enfatizar que pueden encontrarse todos los tipos de la instancia de la *víctima sacrificial* en textos literarios cuya trama acontece en el ámbito privado y secularizado, especialmente en la literatura a partir de la segunda mitad del siglo XIX —piénsese en la célebre expresión del "desencantamiento del mundo" (*die Entzauberung der Welt*) acuñada por Max Weber[27]—, si bien puede observarse que la ambivalencia intrínseca

[26] En palabras del escritor y ensayista hispano (1986:137-138): "Llamo, pues, mentalidad expiatoria a esta inveterada obstinación de que, de un lado, los bienes tengan que surgir del sacrificio, y, de otro, que los sacrificios sean necesariamente por sí mismos generadores de valor, de valor adquisitivo para comprar los bienes, o de valor en el sentido de crédito moral o de semilla que germinará ("sangre fecunda") (…). Según la mentalidad expiatoria, los muertos, los que han hecho el mayor sacrificio, son un mérito, una inversión, y, como tal un HABER que ha de ser acreditado (…)".

[27] Según el sociólogo, jurista e historiador alemán, dicho "desencantamiento" que caracteriza el punto álgido de la Modernidad y de la Época contemporánea se caracteriza por un cierto intelectualismo que se basa en la confianza en que tanto la Naturaleza como la Sociedad se pueden aprehender, conocer, investigar y, sobre todo, dominar, a través del cálculo matemático y de las previsiones aparentemente propias de las ciencias naturales, lo que significa que antiguos elementos "ocultos" que respaldaban las religiones o el "pensamiento mágico" pierden su función para el conocimiento y el funcionamiento del Mundo. Tal y como expresa el teórico de Érfurt (2018:59): "[…] das Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man *nur wollte,* es jederzeit erfahren *könnte,* daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge —im Prinzip— durch *Berechnen beherrschen* könne. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt. Nicht mehr, wie der Wilde, für den es solche Mächte gab, muß man zu magischen Mitteln greifen, um die Geister zu beherrschen oder zu erbitten. Sondern technische Mittel und Berechnung leisten das. Dies vor allem bedeutet die Intellektualisierung als solche".

del *pharmakos* y la posible aplicación de conceptos teológicos de análisis —como el *katharma* griego— siguen vigentes[28].

A modo de ejemplo, fijémonos en el siguiente cuento de Jorge Luis Borges "La intrusa" (1970), en el que el narrador heterodiegético relata cómo uno de los *hermanos Nilsen, Cristián*, confiesa a su hermano, *Eduardo*, que ha acabado con la vida de *Juliana*, la amante de *ambos hermanos*, y le pide empezar una nueva relación fraternal, ahora que el elemento de discordia ha sido eliminado (2013:355-356):

> (…) Había llovido; los caminos estaban muy pesados y serían las cinco de la mañana cuando llegaron a Morón. Ahí la vendieron a la patraña del prostíbulo. El trato ya estaba hecho; Cristián cobró la suma y la dividió después con el otro.
> En Turdera, los Nilsen, (…) quisieron reanudar su antigua vida de hombres entre hombres. Volvieron a las trucadas, al reñidero, a las juergas casuales. Acaso, alguna vez, se creyeron salvados, pero solían incurrir, cada cual por su lado, en injustificadas o harto justificadas ausencias. Poco antes de fin de año el menor dijo que tenía que hacer en la Capital. Cristián se fue a Morón; en el palenque de la casa que sabemos reconoció al overo de Eduardo. Entró; adentra estaba el otro, esperando turno (…).
> (…) La infame solución había fracasado; los dos habían cedido a la tentación de hacer trampa. Caín andaba por ahí, pero el cariño entre los Nilsen era muy grande (…) y prefirieron desahogar su exasperación con ajenos. Con un desconocido, con los perros, con la Juliana, que había traído la discordia.
> (…) Un domingo (…) Eduardo (…) vio que Cristián uncía los bueyes. Cristián le dijo:
> —Vení; tenemos que dejar unos cueros en lo del Pardo (…).
> (…) Orillaron un pajonal; Cristián tiró el cigarro que había encendido y dijo sin apuro:
> —A trabajar, hermano. Después nos ayudarán los caranchos. Hoy la maté. Que se quede aquí con sus pilchas. Ya no hará más perjuicios.
> Se abrazaron, casi llorando. Ahora los ataba otro vínculo: la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla.

Según puede leerse al final de este fragmento, la interpretación del narrador de la muerte de *Juliana* como un *sacrificio* en aras a la buena convivencia fraternal —"la mujer tristemente sacrificada"— no deja lugar a dudas acerca del punto de vista de *ambos hermanos*. Y es que, tal y como sabe el *lector* al llegar al final de este relato, la aparición en escena de *Juliana* pone en peligro la relación entre *Eduardo* y *Cristián*,

---

Ahora bien, según Weber (2018:92), este "desencantamiento" no tiene que conllevar necesariamente consecuencias exclusivamente positivas, puesto que la desaparición de dichos "poderes" o "elementos ocultos" de la vida pública no implica forzosamente su extinción, sino que permanecen "escondidos" bajo capas de racionalidad y, de hecho, por ejemplo, conduce al reculamiento de algunos valores sublimes o bien en el ámbito de la mística, o bien en el espacio íntimo de hermandad entre varios individuos.

[28] En efecto, a lo largo de la presente investigación se mostrarán algunos vínculos notables entre "lo religioso" y la *estética de la crueldad*, hasta el punto de que algunos conceptos teológicos formarán parte de pleno derecho de dicha estética. A modo de ejemplo, véase el apartado "5.1.3. Los *elementos de segundo grado* como manifestación *gnoseológica* de la *estética de la crueldad*: el *neronismo* como expresión de conocimiento", en el que se analiza la relación entre la religión y la *estética de la crueldad* como una cualidad *gnoseológica* propia de tal estética.

puesto que ambos se enamoran de ella. Ante estas circunstancias, que producen situaciones conflictivas y de fuertes tensiones entre ellos, intentan, en varios momentos, encontrar distintas soluciones, como establecer una relación sentimental y sexual triangular (2013:354)[29] o, después de percatarse de que esta opción no suponía ninguna solución, vender a *Juliana* a un prostíbulo, aunque los sentimientos intensos hacia ella hacían que los dos *hermanos* asistieran como clientes para consumir sus favores en secreto y a escondidas, de manera que dicho secretismo acababa provocando mentiras e incomodidades que volvían a poner en peligro la convivencia. Por ello, uno de los hermanos, *Cristián*, decide *sacrificar* a la *joven mujer* con el fin de acabar con cualquier riesgo de desunión de los dos *hermanos* y con un muy probable final trágico de la situación, ya que, teniendo en cuenta el carácter violento y el contexto de *los dos varones*, es fácil de suponer que uno de los dos hubiera acabado por asesinar al otro.

En consecuencia, nos hallamos ante un cuento que puede estudiarse a través de dos nociones girardianas explicadas anteriormente: el *deseo mimético*, en que *Eduardo*, por imitación del anhelo de *Cristián*, empieza a *desear* y a querer a *Juliana*, por lo que los *hermanos Nilsen* se convierten en *rivales* de forma recíproca; y la función de *pharmakos*, desempeñada por el personaje de *Juliana* y que mantiene su ambivalencia propia, ya que, si bien constituye un riesgo, un *veneno* que se va filtrando en la relación fraternal, no es menos cierto que, simultáneamente, actúa como un posible refuerzo o complemento de la unión entre los *dos chicos* —es decir, como un *remedio*—, refuerzo que llega a su máxima eficacia, precisamente, con su *sacrificio*. Concretamente, en el caso de *Juliana* podría hablarse de una variante del

[29] Según relata el narrador (2013:354): "Una noche, al volver tarde de la esquina, Eduardo vio el oscuro de Cristián atado al palenque. En el patio, el mayor estaba esperándolo con sus mejores pilchas. La mujer iba y venía con el mate en la mano. Cristián le dijo a Eduardo:

—Yo me voy a una farra en lo de Farías. Ahí la tenés a la Juliana; si la querés, usála.

(…) Cristián se levantó, se despidió de Eduardo, no de Juliana, que era una cosa, montó a caballo y se fue al trote, sin apuro.

Desde aquella noche la compartieron. Nadie sabrá los pormenores de esa sórdida unión, que ultrajaba las decencias del arrabal. El arreglo anduvo bien por unas semanas, pero no podía durar. Entre ellos, los hermanos no pronunciaban el nombre de Juliana, ni siquiera para llamarla, pero buscaban, y encontraban, razones para no estar de acuerdo. Discutían la venta de unos cueros, pero lo que discutían era otra cosa. Cristián solía alzar la voz y Eduardo callaba. Sin saberlo, estaban celándose. En el duro suburbio, un hombre no decía, ni se decía, que una mujer pudiera importarle, más allá del deseo y la posesión, pero los dos estaban enamorados. Esto, de algún modo, los humillaba.

(…) La mujer atendía a los dos con sumisión bestial; pero no podía ocultar alguna preferencia por el menor, que no había rechazado la participación, pero que no la había dispuesto".

pharmakos propuesta por Girard (2016:306-307)[30] y que designa con el término de *katharma*, que consiste, esencialmente, en un "objeto maléfico" perjudicial para un grupo de individuos que se erradica de dicha comunidad mediante una operación *sacrificial* y que, si originariamente se consideraba como el "mal" que se apoderaba de un cuerpo específico —como, por ejemplo, un demonio—, con el tiempo pasó a denominar un mal interno que afectaba la vida y la supervivencia de una sociedad y que, por tanto, debía ser extirpado; en el relato de Borges, podría interpretarse el personaje de *Juliana* como el Mal —aunque recibe un trato "cosificado" por parte de ambos *hermanos*— que se infiltra en la *familia Nilsen* y que carcome la convivencia, de forma paulatina pero constante, de manera que, a pesar de que se intentan otras soluciones, no queda otra salida que *sacrificarla* por mor de la conservación de la relación fraternal, produciendo, de este modo, una *katharsis* en la pareja de *hermanos* que no sólo los "purifica" del peligro de *violencia* que les acechaba, sino que, además, fortalece su unión. Cabe puntualizar que tanto el *katharma* como su hiperónimo, el *pharmakos*, pueden aparecer en cualquier tipo de la categoría de *víctima sacrificial*.

De las observaciones sobre el cuento del escritor argentino, puede inferirse, por consiguiente, que la instancia de *víctima sacrificial* y sus variantes correspondientes pueden darse en tramas narrativas que suceden en ámbitos públicos —y, por ende, con una tendencia a connotaciones políticas—, y en un contexto religioso, como se ha visto en la novela de Christa Wolf, o bien en el espacio privado y secularizado, como en el relato borgiano.

En síntesis, si tenemos presentes las cuestiones tratadas en relación con los personajes de *Iphinoe*, *Medea* y *Juliana*, definiremos la categoría de *víctima sacrificial terapéutica* como aquella instancia que se formaliza en los personajes en cierto

[30] Según expresa el propio Girard (2016:306-307): "Los griegos denominaban *katharma* al objeto maléfico extraído en el transcurso de operaciones rituales (…). Ahora bien, la palabra *katharma* significa también y fundamentalmente una víctima sacrificial humana, una variante del *pharmakos.*
Si se relaciona la extracción del *katharma* chamanista con la escenificación conflictiva, la operación se ilumina. La enfermedad es asimilada a la crisis; puede llevar tanto a la muerte, como a una curación siempre interpretada como expulsión de «impurezas», unas veces espirituales —los malos espíritus— y otras materiales —el objeto chamánico—. También en este caso, se trata de repetir lo que ocurrió la primera vez, de ayudar al enfermo a alumbrar su propia curación, de la misma manera que el conjunto de la colectividad alumbró, en su tiempo, en la violencia colectiva el orden que la rige. El *katharma* no hubiera debido introducirse en el organismo humano; él es el que aporta el desorden del exterior. Constituye un auténtico objeto expiatorio mientras que la totalidad del organismo humano movilizado contra el supuesto invasor desempeña el papel de la colectividad (…).
La palabra *katharsis* significa de entrada el beneficio misterioso que la ciudad retira de la ejecución del *katharma* humano. Se traduce generalmente por purificación religiosa. La operación se concibe a modo de un drenaje, de una evacuación (…)".

sentido marginales que son maltratados, torturados o ejecutados por unos *agentes crueles sacrificadores* con el objetivo aparente de evitar o poner fin a un estallido de *violencia* inter o intragrupal y que, de acuerdo con la *mentalidad expiatoria* que los explica, *legitiman* o pueden llegar a crear una causa por ellos mismos, más allá de terminar con la *violencia* o su amenaza, mediante el uso de una *violencia* controlada a través de su mismo *sacrificio*; en consecuencia, de su función antropológica ambivalente de *pharmakos* (como *remedio* y *veneno*), destaca, por su importancia, el papel *curativo*, ya que se lo considera supuestamente necesario para el bienestar del grupo en y por el que es objeto del acto cruel.

No obstante, la función *sanadora* no predomina, necesariamente, en todos los personajes que encarnan la instancia de *víctima sacrificial*, hecho que nos conduce a referirnos a otra de las variantes principales de dicha categoría, como es la *víctima sacrificial fundacional*. A modo de ejemplo, atendamos a la siguiente escena del relato de *El fiord*, de Osvaldo Lamborghini (1969), en la que el narrador autodiegético acaudilla una rebelión sangrienta contra la figura líder del grupo, la conocida como *El Loco*, que finaliza con la muerte de ésta, su descuartizamiento y la ingesta de partes de su cuerpo por *los miembros de este colectivo* (2014:29-33):

> Patria o Muerte: reaccioné con todo. Me le prendí con los dientes del carnudo hombro al restallante Loco. (…) las mujeres iniciaron un baile esgrimiendo cuchillos y tenedores: ellas estaban desnudas.
> La sangre del Mordido en olas se me colaba entre los dientes y me inundaba la boca. La Carla Greta Terón (…) señalaba desesperada los huevos de nuestro ex amo y señor. Les pegué un rodillazo y se hicieron añicos: construidos estaban de frágil cristal. El Sebas se las ingenió como pudo para traerme la morsa. Apreté con ella la pierna derecha del Capado y comprobé con placer que la misma se encogía y enflaquecía tremendamente, hasta parecer la piernezuela despreciable de un bebé de pocos meses, algo que daba asco. El abrileño Bastión (…) arrastró hasta mí el descomunal revólver del Lejano Oeste (…). Al entregármelo él reía como un bendito, y de puro gaucho corajudo y montonero nomás se encaprichó en montar el gatillo. Desde diez centímetros de distancia, apunté: la mira del revólver enfocaba la rodilla izquierda de Rodríguez. Oprimí el gatillo. (…) Hubo un derrame interno y —advertí— la pierna se puso negra. Repetí la operación, ahora con el oído derecho del Baleado. Apreté el gatillo. Sonó el disparo. La cara, el cráneo entero del Juez se puso negro. Ennegreciósele hasta el blanco de los ojos (…).
> (…) Cerré los ojos e intenté continuar mi obra, en el último minuto. ¿Y si al Agonizante le propusiera un Frente, un Pacto Programático sobre la base de. ¿Por qué no? Temblé. Ahora las riendas de la situación estaban en las manos de la implacable Alcira Fafó, Amena Forbes, Aba Fihur. Que me apartó de un empujón y clavó en la nuca del Sangrante un esterilizado punzón de cincuenta centímetros de largo. Rez murió en el acto. El revólver colgaba flojamente de mi brazo. Basti me miró a mí y yo a él: habíamos vivido para ese momento.
> La habilidad de Arafó nos marginaba. Ella se movía como un pez en el agua. Con impecable y despersonalizada técnica organizó el descuartizamiento del hombre que acababa de morir (…). Primero seccionó el pito, que fue a parar, dando vueltas por el aire, a las manos de Cali Griselda Tirembón; de ellas, a una sartén con aceite hirviendo. Lo que quedó de la hermosa veta de carne humana encontró su destino final en nuestro pútrido inodoro: Aicyrfó tuvo el especial cuidado de dividir la veta en pequeños trozos

> con su ALFILER De Marras, para luego hacerlos desaparecer sin pérdida de tiempo. Cortó también la pierna achicada y se la dio a despellejar a Alejo Varilio Basán, fanático de la masturbación. Ella se comió los ojos. Cagreta la cabeza entera. Yo, una mano crispada (…).
> Sonó el gong. Era La Loca del Alfiler haciéndole sonar. Sonó el gong. Era ella, levantando la tapa de la sartén y aspirando el aroma con fruición. Probaba con una bolita de miga de pan el ahora vitaminizado aceite y nos miraba a todos con ojos chispeantes. Golpeó otra vez el gong y luego batió palmas con el Alfiler entre los dientes. Todos nos sentamos a la mesa sin chistar. Nos sirvió a cada uno un pedazo de porongo frito, que cada uno devoró a su manera, murmurando apenas aquello de «con tu pan te lo comas» (…).

De acuerdo con esta escena, el personaje-*narrador*, que había sido sometido anteriormente a torturas físicas y a vejaciones por parte del *Loco*[31], en un impulso defensivo, ataca a *su agresor* a mordiscos y consigue dar un vuelco a la situación, hecho que aprovechan todas las figuras presentes para acabar con el antiguo líder. Así, después de que *Sebas* haya acercado un revólver al narrador y que éste haya disparado dos veces —una a la rodilla y la otra al oído— al *Loco*, y que el primero se haya planteado proponer una tregua al ya *depuesto "jefe" del grupo*, todos los miembros de la pequeña comunidad se apresuran a formar parte de "la revuelta" y a terminar con la vida del *patriarca* de una manera explícitamente macabra: *Alcira Fafó* acaba con *el Loco* clavándole un alfiler en la nuca y, a continuación, desmembra el cuerpo, para darle a cada uno de los personajes un trozo para que lo ingieran crudo; *Cali Griselda Tirembón* cocina, en una sartén, el órgano viril del *recién asesinado*, que después comerán todos los personajes del grupo, sentados a la mesa; *Alejo Varilio Basán* come la pierna; *Alcira,* los ojos; el *narrador*, una mano; *Cagreta*, la cabeza; etc.

[31]En efecto, hasta este momento del relato, el *lector* ha asistido a un conjunto de escenas en las que *el Loco* ejercía un *poder* completamente despótico hacia las otras figuras narrativas, por lo que no debe sorprender que, en el instante en que una de ellas se resista y ataque a este *pater familias* tiránico, todas ellas quieran participar de la "revuelta". Como ejemplo de la tiranía y el despotismo violento practicado por *el Loco*, podemos mencionar este fragmento, en el que este último azota cuatro veces con un látigo al personaje-*narrador* con gran saña, hasta el punto de arrancarle un testículo y lastimarle la boca (2014:28): "El primer LATIGAZO me arrepolló la oreja izquierda. Perdí toda mi tibieza centrista y grité, grité como un poseso: «¡Arriba los Pobres del Mundo!», y «¡Atrás, Atrás, Chancho Burgués!». El segundo me incrustó el esternón en la pared del estómago, toda cubierta de musgo. El tercero me arrancó un testículo y vi mi sangre. Con ella regando las baldosas del piso, inicié un desaforado recule en dirección al guerriloto Sebas, quien cuando estuve a su alcance me recibió con una tocadita de upite a modo de aliento y de saludo. El Señor Amo Capanga Loco levantó su látigo para estrechar vínculos conmigo por cuarta vez, y como de costumbre yo estuve en un tris de salir cagando aceite. Se me ocurrió llamar a la Sociedad Protectora del Prototraidor, pero un trallazo se me introdujo en la boca cuando la abrí para gritar: «Auxilio, socorro al cagón», a través del teléfono".

Si nos centramos en la figura del *Loco*, a quien, después de una *transferencia de funciones categoriales* fruto de la propia acción del personaje-*narrador*, puede identificarse con la categoría de *víctima sacrificial*, cabe constatar que muestra un conjunto de propiedades comunes con los personajes que, en los párrafos anteriores, se han relacionado con la *víctima sacrificial terapéutica*. En este sentido, *el Loco* se constituye como el objeto del *deseo mimético* de todos los individuos que aparecen en la narración, *deseo* iniciado en primer lugar por el narrador pero que, rápidamente, imitan el resto de los personajes; además, como figura que desempeña la función de *pharmakos*, presenta una cierta ambigüedad al poder concebirla simultáneamente como *veneno*, como parte *nociva* del grupo que, por su despotismo, pone en peligro la supervivencia de la comunidad, y cuyo asesinato se dibuja como el *remedio* para el riesgo de que aumente el grado de *violencia* y que se produzca la disgregación de esta pequeña sociedad, por lo que, si nos centramos en el aspecto dañino de este personaje y lo consideramos como un "mal a extirpar", nos encontramos ante un *katharma* en cierto sentido parecido a la figura de *Juliana* en el relato de Borges.

No obstante, si se compara esta figura-*víctima* del relato de Lamborghini con la de *Iphinoe* de la novela de Wolf o con la mencionada *Juliana*, pueden observarse un conjunto de diferencias notables que, precisamente, constituyen la distinción fundamental entre la *víctima sacrificial terapéutica* y la *víctima sacrificial fundacional*.

En primer lugar, en relación con la figura de *Iphinoe*, ésta podría analizarse, en el ámbito de la noción del *pharmakos*, y acudiendo a la terminología girardiana, desde la perspectiva de la *víctima ritual* (Girard 2016:114)[32], es decir, desde el punto de vista del personaje que sustituye a una "*víctima* originaria" de una sociedad en un protocolo establecido y reiterado de actos *sacrificiales* y que se encuentra, en cierto sentido, al margen del grueso de la comunidad, por lo que resulta *sacrificable*; *el Loco*, por el contrario, no evoca a ninguna otra figura más que a él mismo, es decir, que él es, propiamente dicho, la "*víctima* originaria" o, en términos de Girard, una *víctima propiciatoria* (2016:287)[33], que guarda estrechos lazos con el resto de miembros del grupo y que se le elimina por ser quien es y no como sucedáneo simbólico de otro ser.

[32] Según explica René Girard (2016:114): "El sacrificio ritual está basado en una doble sustitución; la primera, la que jamás se percibe, es la sustitución de todos los miembros de la comunidad por un solo; se basa en el mecanismo de la víctima propiciatoria. La segunda, única exactamente ritual, se superpone a la primera; sustituye a la víctima original por una víctima perteneciente a una categoría sacrificable. La víctima propiciatoria es interior a la comunidad, pero la víctima ritual es exterior, y es preciso que lo sea puesto que el mecanismo de la unanimidad no juega automáticamente en favor suyo".

[33] En palabras del estudioso francés (2016:287): "Hemos visto anteriormente que todo rito sacrificial se basa en dos sustituciones: la primera viene ofrecida por la violencia fundadora que sustituye con una

En segundo lugar, si bien conviene hacer hincapié en que la figura de *Juliana* debe considerarse como una formalización de una *víctima propiciatoria*, del mismo modo que *el Loco*, ambos casos difieren en un aspecto de vital importancia en cuanto a la naturaleza de la categoría de la *víctima sacrificial*. Y es que, mientras que la muerte del personaje borgiano se produce con el fin de que la relación fraternal de *los hermanos Nilsen* se reconstituya y vuelva a ser la que era antes de la aparición en escena de *Juliana* —en otras palabras, poner *remedio* al peligro de la *violencia* que se ha abatido entre los dos familiares—, el objetivo del homicidio y el descuartizamiento del *Loco* no es volver a una situación anterior, sino configurar un nuevo grupo de personajes con un tipo de relaciones y lazos intracomunitarios y de *poder* cualitativamente distintos de aquellos del pasado; se trata, en definitiva, de la "fundación" de una nueva comunidad, por lo que resulta necesario que el conjunto de los miembros de este futuro "nuevo" grupo colabore en el asesinato —a diferencia del relato de "La intrusa", en que sólo uno de los hermanos asesina a *Juliana*—, puesto que será esta colaboración la que se configurará como rasgo común que defina la pertinencia a la comunidad. En este sentido, puede concluirse que toda *víctima sacrificial fundacional* se configura, lógicamente, a partir de una *víctima propiciatoria*, mientras que la instancia de la *víctima sacrificial terapéutica* puede realizarse mediante una *víctima ritual* o una *víctima propiciatoria*.

Esta configuración de un nuevo grupo nos conduce, en tercer lugar, a enfatizar brevemente la propia idea de *constitución* de la comunidad que se desprende de la obra de Lamborghini y que puede hallarse, de un modo u otro, entorno a la corporeización de cualquier instancia de *víctima sacrificial fundacional*. En este sentido, cabe subrayar que, en el caso de este relato, el *lector* se encuentra ante un grupo de figuras notablemente heterogéneo: personajes masculinos y femeninos de distintas edades, con sus respectivas obsesiones —*Sebas* y su placer masoquista de fomentar las humillaciones hacia él, la *pareja* del personaje-*narrador* y su anhelo de mutilarse, *Alcira Fafó* y su *deseo* de tener el espacio de la vivienda y sus moradores bajo control, etc.—, de manera que puede constatarse que estas figuras se cohesionan alrededor de dos factores principales: una ideología revolucionaria propia de los años sesenta que se refleja de un modo *sui generis* a través de la repetición de

víctima única todos los miembros de la comunidad; la segunda, única propiamente ritual, sustituye una víctima sacrificable por la víctima propiciatoria. Sabemos que lo que caracteriza esencialmente las categorías sacrificables es que caen regularmente fuera de la comunidad. La víctima propiciatoria, por el contrario, formaba parte de la comunidad. Hemos definido el sacrificio ritual como una imitación inexacta de la violencia fundadora (…)".

algunas proclamas habituales de dicha ideología en los momentos más inesperados del relato y carentes de toda solemnidad, lo que lleva a pensar en una cierta intención paródica o, al menos, desmitificadora de tales principios —atiéndase, por ejemplo, al uso del lema "Patria o muerte" que aparece al inicio del citado fragmento—; y, sobre todo, su sumisión absoluta a la voluntad del *Loco*, auténtico líder y eje vertebrador del grupo, hasta que el *narrador* se resiste a un posible quinto latigazo y se lanza sobre este personaje, hecho que inicia el proceso por el cual *el Loco* será asesinado con la colaboración de todos los miembros de la comunidad, hasta el extremo de llegar al canibalismo de sus restos mortales.

Este episodio revela, en consecuencia, tres aspectos en relación con la configuración de un nuevo grupo y que pueden encontrarse alrededor de cualquier *víctima sacrifical fundacional*, como son:

a) La unidad de una comunidad no tiene por qué ser una cuestión exclusivamente territorial o espacial —aunque, en el caso del relato de Lamborghini, todas las figuras habitan una misma vivienda—, sino que se fundamenta en un "hecho", en una "categoría ideal" —según afirma Roger Caillois (1988:93)[34]— o en un "suceso" pasado o futuro común en el que todos creen participar o haber participado, de manera que este rasgo común no sólo debe ser válido para integrar y cohesionar a la totalidad de sus miembros, sino, especialmente, para excluir a otros individuos y, de esta manera, definirse como grupo o comunidad[35]. En el caso del relato del escritor argentino, podría entenderse que tal "categoría ideal" toma forma en la ideología revolucionaria, así como el suceso aglutinador sería,

[34] Según Caillois, uno de los elementos cohesionadores fundamentales de cualquier comunidad o grupo es la configuración de una "comunidad mítica" —con su pasado respectivo, cuyos sucesos acaecieron en *illo tempore*— y, con el paso del tiempo, "religosa", que protege y cuida de la otra mitad de la sociedad, es decir, del grupo de los individuos que, con sus creencias y pensamiento, la han creado; esta parte "empírica" de la sociedad constituye, por tanto, un grupo cohesionado en la medida en que participan, a su vez, de esta parte de la sociedad "mítica" que, en un grupo secularizado, puede traducirse como "ideas" o "principios morales" comunes. En palabras de Caillois (1988:93): "[…] Jede Gesellschaftshälfte ist einer der beiden Komplementärreihen zugeordnet, deren Vereinigung die Existenz eines organisierten Universums ermöglicht und absichert. Sie muß für Erhaltung und Unversehrtheit der Reihe, die sie vertritt, sorgen und sie immer zur Verfügung jenes Teils der Gesellschaft halten, der die andere Hälfte verkörpert und die Unterstützung der ersteren braucht, damit sie überleben kann. Dabei besteht die Vorstellung, daß den Wesen und Dingen, die derselben mystischen Klasse angehören, eine Art substantielle Identität zu eigen sei […].
Die Einheit der Gruppe ist nicht territorial bedingt: Sie ergibt sich aus der Teilhabe an einer idealen Kategorie, die das innerste Wesen jedes einzelnen in einem Maße betrifft […]".

[35] Para un estudio detallado del concepto de *grupo* y de la noción subyacente de *sistema*, véase el apartado "4.1.6. El *colectivo* como un factor de la *estética de la crueldad*: una aproximación a la *víctima sistémica* y sus variantes".

evidentemente, el asesinato del *Loco* y la posterior ingerencia de partes de su cuerpo;

b) la identificación de la *víctima sacrificial fundacional*, *elemento de primer grado* de la *estética de la crueldad*, con la instancia girardiana de la *víctima propiciatoria,* enfatiza una de las características más propias de cualquier *víctima sacrificial*, aunque ésta se encuentre de una forma más velada en las *víctimas rituales* —y, por consiguiente, en algunas *víctimas sacrificiales terapéuticas*—, a saber: el hecho de que la *víctima sacrificial fundacional*, al basarse en el fenómeno antropológico de la *víctima propiciatoria*, pone de manifiesto la tesis freudiana (1930) de que la convivencia sólo es posible cuando una mayoría de la comunidad se impone al individuo, de manera que dicha imposición se concibe como una protección ante el "derecho del poder" (*Recht der Macht*) del individuo como tal, que se considera una muestra de la "cruda *violencia*" (*rohe Gewalt*), ya que esta subordinación a la comunidad evita que impere únicamente la voluntad del más fuerte como principio rector del grupo (Freud 2003:61-62)[36]. En este sentido, cabría interpretar el relato de Lamborghini como una expresión narrativa ficcional de esta hipótesis

[36] Según el médico austríaco, la cultura es producto de la lucha entre la voluntad individual, que combate por imponerse al resto de la comunidad, y las limitaciones a dicha voluntad o libertad que anhela imponer la sociedad para impedir que el grupo de individuos sea dirigido únicamente por el capricho o el parecer del más fuerte. La "convivencia humana" (*das menschliche Zusammenleben*) es sólo posible, por tanto, cuando la comunidad se impone al individuo, hecho que, de un modo paulatino, condiciona el grado de libertad que se produce en una comunidad, de manera que la libertad "absoluta" de que disfruta una casta concreta se limita con el tiempo, a cambio de que el resto de miembros de esa misma comunidad gocen de un grado de libertad superior; asimismo, la cultura se definiría por los mecanismos que emplea para evitar que la voluntad de un único individuo vuelva a imponerse al resto. Tal y como explica Freud (2003:61-62): "[…] Vielleicht beginnt man mit der Erklärung, das kulturelle Element sei mit dem ersten Versuch, diese sozialen Beziehungen zu regeln, gegeben. Unterbliebe ein solcher Versuch, so wären diese Beziehungen der Willkür des einzelnen unterworfen, d. h. der physisch Stärkere würde sie im Sinne seiner Interessen und Triebregungen entscheiden. […] Das menschliche Zusammenleben wird erst ermöglicht, wenn sich eine Mehrheit zusammenfindet, die stärker ist als jeder einzelne und gegen jeden einzelnen zusammenhält. Die Macht dieser Gemeinschaft stellt sich nun als »Recht« der Macht des einzelnen, die als »rohe Gewalt« verurteilt wird, entgegen. Diese Ersetzung der Macht des einzelnen durch die der Gemeinschaft ist der entscheidende kulturelle Schritt. Ihr Wesen besteht darin, daß sich die Mitglieder der Gemeinschaft in ihren Befriedigungsmöglichkeiten beschränken, während der einzelne keine solche Schranke kannte. Die nächste kulturelle Anforderung ist also die der Gerechtigkeit, d. h. die Versicherung, daß die einmal gegebene Rechtsordnung nicht wieder zu Gunsten eines einzelnen durchbrochen werde. Über den ethischen Wert eines solchen Rechts wird hiermit nicht entschieden. Der weitere Weg der kulturellen Entwicklung scheint dahin zu streben, daß dieses Recht nicht mehr der Willensausdruck einer kleinen Gemeinschaft —Kaste, Bevölkerungsschichte, Volksstammes— sei, welche sich zu anderen und vielleicht umfassenderen solchen Massen wieder wie ein gewalttätiges Individuum verhält. Das Endergebnis soll ein Recht sein, zu dem alle —wenigstens alle Gemeinschaftsfähigen— durch ihre Triebopfer beigetragen haben und das keinen —wiederum mit der gleichen Ausnahme— zum Opfer der rohen Gewalt werden läßt."

freudiana, en la que la figura del *Loco*, que encarna el papel del individuo más fuerte que ejerce su "cruda *violencia*" y despotismo al resto de personajes para imponer su voluntad a discreción, es derrocado y asesinado por el conjunto de su comunidad que, a su vez, con las partes de su cuerpo organiza una comida —hecho que alude a la imagen de la Última Cena, a la Eucaristía y al "cuerpo de Cristo" de la consagración del pan (Lucas 22, 19-20)— a partir de la cual se constituye un nuevo grupo con nuevas dinámicas internas;

c) la participación de la mayoría o de la totalidad de los personajes en el acto cruel en el que se formaliza la *víctima sacrificial fundacional* en una de las figuras responde a otra hipótesis freudiana, formulada en el ensayo del médico austríaco sobre los orígenes de los tabúes y del totemismo (1913). De acuerdo con Freud (1970:158-159)[37], y en la misma línea que apuntábamos en el punto b), en un tiempo mítico, la figura del *padre* imponía su voluntad autoritaria y despótica al conjunto de sus hijos —especialmente, a los varones—, con el fin de mantener a todas las mujeres bajo su control y poder yacer con ellas según su propio capricho, por lo que esta figura paternal se interponía entre los hijos y sus *deseos*[38]. Ello motivó que la progenie masculina se aliara entre ella para acabar con el *padre* y, en algunas sociedades, consumieran sus restos, suceso que originaría dos nuevas realidades: el arrepentimiento por el asesinato, ya que el padre despertaba sentimientos de amor y de odio en sus hijos —ambivalencia presente en la noción girardiana de *pharmakos*— y el establecimiento de medidas para evitar que ninguno de los hermanos o, por extensión, cualquiera de los participantes en el homicidio, acumulara tanto *poder* que

[37] Tal y como expresa Freud (1970:158-159): "Die *Darwinsche* Urhorde hat natürlich keinen Raum für die Anfänge des Totemismus. Ein gewalttätiger, eifersüchtiger Vater, der alle Weibchen für sich behält und die heranwachsenden Söhne vertreibt, nichts weiter [...].
[...] Eines Tages taten sich die ausgetriebenen Brüder zusammen, erschlugen und verzehrten den Vater und machten so der Vaterhorde ein Ende. Vereint wagten sie und brachten zustande, was dem einzelnen unmöglich geblieben wäre. [...] Daß sie den Getöteten auch verzehrten, ist für den kannibalen Wilden selbstverständlich. Der gewalttätige Urvater war gewiß das beneidete und gefürchtete Vorbild eines jeden aus der Brüderschar gewesen. Nun setzten sie im Akte des Verzehrens die Identifizierung mit ihm durch, eigneten sich ein jeder ein Stück seiner Stärke an. Die Totemmahlzeit, vielleicht das erste Fest der Menschheit, wäre die Wiederholung und die Gedenkfeier dieser denkwürdigen, verbrecherischen Tat, mit welcher so vieles seinen Anfang nahm, die sozialen Organisationen, die sittlichen Einschränkungen und die Religion".

[38] No debe sorprender la evidente similitud entre esta teoría freudiana y la formulación girardiana del *deseo mimético*, puesto que el mismo ensayista francés se reconoce discípulo intelectual del psiquiatra austríaco.

tuviera la opción de ocupar la posición del antiguo padre. Así pues, del arrepentimiento y de las medidas de precaución futuras surgen algunos elementos que determinaron la evolución de cualquier cultura, como eran la prohibición del incesto[39], el interdicto de matar a miembros de la misma familia o clan y la adoración de algunos símbolos —Freud habla concretamente de "tótems"—, ya que se entiende que éstos evocan al padre asesinado, del que se pretende obtener la protección para el bienestar de la nueva comunidad.

En relación con la categoría de la *víctima sacrificial fundacional*, adquiere especial relevancia la *celebración* que, necesariamente, culmina la aparición de dicha instancia, porque ésta consiste, precisamente, en un acto social en el que todo el grupo o comunidad recrea y, sobre todo, recuerda al padre sacrificado, así como las circunstancias que condujeron a tal *sacrificio*, con el fin de asegurar la prohibición de no matar a los otros miembros del mismo grupo y de rememorar los peligros de que se reproduzca el contexto en que el padre pudo acumular tanto *poder* y establecer una tiranía tan exacerbada que condujo a los hijos a la rebelión y a su consiguiente asesinato. Se trata, en definitiva, de un acto commemorativo en que el grupo advierte

[39] Freud explica la prohibición del incesto a partir del sentimiento de culpa de los asesinos, que no son otros que los propios *hijos* de la *víctima*. Y es que, según Freud, los descendientes del asesinado acumulan un sentimiento de culpa y de deuda tan grande, que éste les hace repudiar cualquier beneficio directo que dicho homicidio les pueda proporcionar, como, por ejemplo, la posibilidad de acostarse con sus *madres* y *hermanas*, rechazo que originará la prohibición. En otras palabras, el *padre*, ya muerto, obtiene, paradójicamente, más *poder* en muerte que en vida, ya que no es su cuerpo, sino su evocación y recuerdo los que se interponen entre sus *hijos* homicidas y la satisfacción de sus *deseos*.

Por otro lado, la prohibición del incesto tiene también una finalidad práctica, puesto que ayuda a evitar que se propague dentro de la misma comunidad el *deseo mimético* hacia uno de sus miembros, que, teniendo en cuenta la ausencia de cualquier individuo con el *poder* y la *autoridad* suficiente para mediar en el conflicto, podría derivar en hechos *violentos* que pusieran en peligro la cohesión y, por consiguiente, la existencia del grupo. En términos de Freud (1970:159-161): "[...] Sie haßten den Vater, der ihrem Machtbedürfnis und ihren sexuellen Ansprüchen so mächtig im Wege stand, aber sie liebten und bewunderten ihn auch. [...] Der Tote wurde nun stärker, als der Lebende gewesen war [...]. Was er früher durch seine Existenz verhindert hatte, das verboten sie sich jetzt selbst in der psychischen Situation des uns aus den Psychoanalysen so wohl bekannten *»nachträglichen Gehorsams«.* Sie widerriefen ihre Tat, indem sie die Tötung des Vaterersatzes, des Totem, für unerlaubt erklärten, und verzichteten auf deren Früchte, indem sie sich die freigewordenen Frauen versagten [...].

[...] Das andere aber, das Inzestverbot, hatte auch eine starke praktische Begründung. Das sexuelle Bedürfnis einigt die Männer nicht, sondern entzweit sie. Hatten sich die Brüder verbündet, um den Vater zu überwältigen, so war jeder des anderen Nebenbuhler bei den Frauen. Jeder hätte sie wie der Vater alle für sich haben wollen, und in dem Kampfe aller gegen alle wäre die neue Organisation zugrunde gegangen. Es war kein Überstarker mehr da, der die Rolle des Vaters mit Erfolg hätte aufnehmen können. Somit blieb den Brüdern, wenn sie miteinander leben wollten, nichts übrig, als [...] das Inzestverbot aufzurichten, mit welchem sie alle zugleich auf die von ihnen begehrten Frauen verzichteten, um deren wegen sie doch in erster Linie den Vater beseitigt hatten [...]".

a todos sus integrantes, de manera más o menos velada, de que debe someter sus *deseos* y su voluntad a la existencia del grupo, puesto que, de lo contrario, en el caso de que el individuo quiera extenderlos al resto de la comunidad, ésta puede reaccionar de la misma manera que sucedió *in illo tempore* contra la figura del *padre* (Freud 1970:165)[40].

En esta línea puede entenderse la escena de la comida que aparece en el fragmento del relato de Lamborghini, en que todos los personajes que han presenciado o intervenido en el asesinato y desmembramiento del *Loco* ingieren una de las partes de su cuerpo y, además, se reúnen todos juntos a la mesa para consumir el miembro viril del *muerto*; así pues, este acto social puede concebirse no sólo como una mera clausura del despotismo ejercido por el *Loco*, así como un fiesta para celebrar su desaparición, si no, ante todo, como una distribución del vacío de *poder* que ha causado el *sacrificio* de este último entre *los asistentes* y de las responsabilidades del homicidio, de modo que ninguno de ellos pueda reclamar la *legitimidad* de dirigir el nuevo grupo que acaba de nacer.

Ahora bien, las consecuencias que puede tener la aparición de una *víctima sacrificial fundacional* para el resto de figuras del relato no deben limitarse necesariamente a la constitución de un "nuevo" grupo con unas dinámicas de *poder* renovadas entre los distintos *agentes crueles sacrificadores fundacionales*, sino que, en algunas obras literarias, pueden extenderse a la configuración de una nueva moral.

Fijémonos, a modo de ejemplo, en el fragmento del cuento de Jorge Luis Borges "El Evangelio según Marcos" (1970), en el que un narrador heterodiegético relata al *lector* la escena en que el protagonista, un estudiante de medicina de nombre *Baltasar Espinosa*, está a punto de ser crucificado por *la familia del capataz de la estancia* en la que reside desde hace unas semanas, *los Gutres*, después de que el primero los haya instruido en el Evangelio y en la pasión de Cristo (2013:414-415):

[40] Según expresa el propio Freud (1970:165): "Die Brüder, welche sich zur Tötung des Vaters zusammengetan hatten, waren ja jeder für sich vom Wunsche beseelt gewesen, dem Vater gleich zu werden, und hatten diesem Wunsche durch Einverleibung von Teilen seines Ersatzes in der Totemmahlzeit Ausdruck gegeben. Dieser Wunsch mußte infolge des Druckes, welchen die Bande des Brüderclan auf jeden Teilnehmer übten, unerfüllt bleiben. Es konnte und durfte niemand mehr die Machtvollkommenheit des Vaters erreichen, nach der sie doch alle gestrebt hatten. Somit konnte im Laufe langer Zeiten die Erbitterung gegen den Vater, die zur Tat gedrängt hatte, nachlassen, die Sehnsucht nach ihm wachsen, und es konnte ein Ideal entstehen, welches die Machtfülle und Unbeschränktheit des einst bekämpften Urvaters und die Bereitwilligkeit, sich ihm zu unterwerfen, zum Inhalt hatte [...]".

> El día siguiente comenzó como los anteriores, salvo que el padre habló con Espinosa y le preguntó si Cristo se dejó matar para salvar a todos los hombres. Espinosa, que era librepensador pero que se vio obligado a justificar lo que les había leído, le contestó:
>
> —Sí. Para salvar a todos del infierno.
>
> Gutre le dijo entonces:
>
> —¿Qué es el infierno?
>
> —Un lugar bajo tierra donde las ánimas arderán y arderán.
>
> —¿Y también se salvaron los romanos que lo clavaron en la cruz?
>
> —Sí —replicó Espinosa, cuya teología era incierta.
>
> Había temido que el capataz le exigiera cuentas de lo ocurrido anoche con su hija. Después del almuerzo, le pidieron que releyera los últimos capítulos.
>
> Espinosa durmió una siesta larga, el despertar le trajo la convicción de lo que lo esperaba del otro lado de la puerta. Se levantó y salió al corredor.
>
> Dijo como si pensara en voz alta:
>
> —Las aguas están bajas. Ya falta poco.
>
> —Ya falta poco —repitió Gutre, como un eco.
>
> Los tres lo habían seguido. Hincados en el piso de piedra le pidieron la bendición. Después lo maldijeron, lo escupieron y lo empujaron hasta el fondo. La muchacha lloraba. Cuando abrieron la puerta, vio el firmamento. Un pájaro gritó; pensó: es un jilguero. El galpón estaba sin techo; habían arrancado las vigas para construir la Cruz.

Así pues, en la presente escena del relato borgiano pueden observarse tres aspectos que complementan y especifican algunas de las reflexiones anteriores en relación con las características principales de la *víctima sacrificial fundacional*.

En primer lugar, en este cuento de Borges se pone de relieve de dos modos distintos la naturaleza de *víctima propiciatoria* del personaje que corporeiza la instancia de *víctima sacrificial fundacional*, la figura de *Baltasar Espinosa*, a saber: por un lado, el paralelismo que se establece entre dicha figura y *Cristo* a través de la conversación entre *Espinosa* y el *capataz*, en la que éste pregunta sobre la finalidad de la crucifixión y de la salvación de las almas de *los soldados romanos —sujetos crueles sacrificadores fundacionales—*, y de la que se deduce que, si fue necesario el *sacrificio* de *Cristo* para que los creyentes evitaran la condena eterna, también lo es el *sacrificio* del *joven estudiante de medicina* para el beneficio de las almas de *los*

Gutres, ya que, si *esta familia* decide actuar como los *soldados romanos*, éstos serán asimismo perdonados, de la misma manera que lo fueron aquéllos según las explicaciones de *Espinosa*; por el otro lado, mediante la hipótesis del propio *Espinosa* de que los seres humanos siempre han repetido dos historias fundamentales, como son el retorno al hogar —en clara alusión a la *Odisea* homérica— y la crucifixión de un dios en el Gólgota (2013:413)[41], por lo que él mismo no se extraña del fin como *sacrificio* que le depara *la familia de trabajadores de la finca*.

En segundo lugar, la figura de *Baltasar Espinosa* encarna la noción girardiana de *pharmakos* —aunque no su variedad de *katharma*—, de la que el propio personaje es consciente, tal y como se deduce de que él mismo espere su trágico final, en la medida en que se reúnen en él tres características definitorias fundamentales de este concepto, como son: la distinción y separación del resto del grupo a través de la lectura del *Evangelio* y de la curación de un *cordero*, a la que el resto de la *familia de jornaleros* parece atribuir un carácter milagroso (2013:413-414)[42]; el honor que le brindan el *capataz* y *sus hijos* al permitir que la *hija virgen* se acueste con él sin que ello suponga ningún inconveniente; por último, el *sacrificio* en forma de crucifixión por

[41] Esta reflexión de *Espinosa* resulta determinante para relacionar su *sacrificio* con el concepto girardiano de *víctima propiciatoria*, y no con el de *víctima ritual*, a pesar de que *los Gutres* siguen las indicaciones que el *estudiante de medicina* les proporciona a partir de la lectura del *Evangelio*. Y es que, aunque el *capataz* y *su familia* parecen imitar el ritual del *sacrificio* de Cristo, en realidad, de acuerdo con las suposiciones de *Espinosa*, éstos sólo llevan a cabo una tendencia antropológica que se repite a lo largo de la Historia y ante la cual los individuos no pueden ofrecer ninguna resistencia, por lo que, en su obrar, *Espinosa* no evoca ni *simboliza* a *Cristo*, sino que él mismo representa el papel de *ofrenda* en sí para salvar el alma de *los familiares*, ya que, siguiendo el ejemplo del Nazareno, si su *sacrificio* había servido para los seres del pasado, por qué no había de servir el del *joven estudiante*? Concretamente, según expresa la voz narrativa (2013:413): "Hojeó el volumen y sus dedos lo abrieron en el comienzo del Evangelio según Marcos. Para ejercitarse en la traducción y acaso para ver si entendían algo, decidió leerles ese texto después de la comida. Le sorprendió que lo escucharan con atención y luego con callado interés. Acaso la presencia de las letras de oro en la tapa le diera más autoridad. Lo llevan en la sangre, pensó. También se le ocurrió que los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota (…)".

[42] Según relata el narrador (2013:413-414): "Una corderita que la muchacha mimaba y adornaba con una cintila celeste se lastimó con un alambrado de púa. Para parar la sangre, querían ponerle una telaraña; Espinosa la curó con unas pastillas. La gratitud que esa curación despertó no dejó de asombrarlo. (…) ahora, ausente el patrón, él había tomado su lugar y daba órdenes tímidas, que eran inmediatamente acatadas. Los Gutres lo seguían por las piezas y por el corredor, como si anduvieran perdidos. Mientras leía, notó que le retiraban las migas que él había dejado sobre la mesa. Una tarde los sorprendió hablando de él con respeto y pocas palabras. Concluido el Evangelio según Marcos, quiso leer otro de los tres que faltaban; el padre le pidió que repitiera el que ya había leído, para entenderlo bien (…)".

mor de la salvación eterna, lo que implica el establecimiento de una nueva fe y moralidad en la comunidad de la estancia.

Este último aspecto nos conduce a referirnos al tercer punto que hace hincapié, precisamente, en la *fundación* no de un nuevo grupo como tal, sino de una nueva *creencia* que lo estructura y cohesiona. Esta fe, que nace simultáneamente y mediante el *sacrificio* de *Espinosa*, se observa en los actos ambivalentes que rodean la crucifixión, ya que, si bien *los Gutres* proceden a crucificarlo, a insultarlo y a vejarlo, anteriormente le han pedido su bendición, mientras la *hija* llora por el sufrimiento del *joven estudiante*.

Por consiguiente, puede interpretarse el relato borgiano como una ficcionalización del fenómeno que, en un texto de estudio sobre *Los hermanos Karamázov*, Freud (1928) identifica como el nacimiento del "sentimiento de culpa" (*das Schuldgefühl*), identificación que, partiendo del asesinato del padre —imagen que ya hemos comentado en párrafos anteriores en referencia a otro estudio del médico austríaco, a pesar de que, en ese caso, se refiere al surgimiento de las religiones—, pretende formular la diferenciación del *yo* (*Ich)* del *superyó* (*Über-Ich*) (1982 (2):276-278)[43]. En este sentido, dicha *culpa* se remontaría, según Freud, a dos causas distintas, aunque relacionadas: por un lado, al propio asesinato del padre, por el que los hijos sienten odio por su dominio despótico y cruel pero, a la vez, respeto y admiración, por su posibilidad de gozar de su madre e hijas —ambivalencia que recuerda, como ya se ha mencionado, al *pharmakos* girardiano—; por el otro, al *deseo*

[43] En palabras de Freud (1982 (2):276-278): "Der Vatermord ist nach bekannter Auffassung das Haupt- und Urverbrechen der Menschheit wie des einzelnen. Er ist jedenfalls die Hauptquelle des Schuldgefühls […]. Das Verhältnis des Knaben zum Vater ist ein, wie wir sagen, ambivalentes. Außer dem Haß, der den Vater als Rivalen beseitigen möchte, ist regelmäßig ein Maß von Zärtlichkeit für ihn vorhanden. Beide Einstellungen treten zur Vateridentifizierung zusammen, man möchte an Stelle des Vaters sein, weil man ihn bewundert, so sein möchte wie er und weil man ihn wegschaffen will. Diese ganze Entwicklung stößt nun auf ein mächtiges Hindernis. In einem gewissen Moment lernt das Kind verstehen, daß der Versuch, den Vater als Rivalen zu beseitigen, von ihm durch die Kastration gestraft werden würde. Aus Kastrationsangst, also im Interesse der Bewahrung seiner Männlichkeit, gibt es also den Wunsch nach dem Besitz der Mutter und der Beseitigung des Vaters auf. Soweit er im Unbewußten erhalten bleibt, bildet er die Grundlage des Schuldgefühls […].
[…] Es kommt als neu hinzu, daß die Vateridentifizierung sich am Ende doch einen dauernden Platz im Ich erzwingt. Sie wird ins Ich aufgenommen, stellt sich aber darin als eine besondere Instanz dem anderen Inhalt des Ichs entgegen. Wir heißen sie dann das Über-Ich und schreiben ihr, der Erbin des Elterneinflusses, die wichtigsten Funktionen zu.
War der Vater hart, gewalttätig, grausam, so nimmt das über-Ich diese Eigenschaften von ihm an, und in seiner Relation zum Ich stellt sich die Passivität wieder her, die gerade verdrängt werden sollte. [...] Es entsteht ein großes Strafbedürfnis im Ich, das teils als solches dem Schicksal bereitliegt, teils in der Mißhandlung durch das Über-Ich (Schuldbewußtsein) Befriedigung findet. Jede Strafe ist ja im Grunde die Kastration und als solche Erfüllung der alten passiven Einstellung zum Vater [...]".

de los hijos hacia la madre y las hermanas, a pesar de que, por miedo a ser castrados por el padre, han intentado desterrar este anhelo de su conciencia sin lograrlo por completo. Así pues, tanto la admiración como el miedo que sienten por el padre lleva a la progenie a que una parte de su mente se identifique con él, parte que Freud denomina el *superyó*, que fundamenta la moral del grupo y que ejerce una tiranía constante y perpetua sobre el *yo*, del mismo modo que el *padre* la ejercía sobre los *hijos* antes de ser depuesto[44].

Así, si volvemos a referirnos al cuento de Borges, es posible identificar la instancia del *padre* freudiano con la figura de *Espinosa*, así como la imagen de *los hijos* de tal *padre* con *los Gutres*, en la medida en que la ya explicada ambivalencia de los sentimientos que despierta el *estudiante de medicina* conducen al resto de los personajes a admirarlo y respetarlo —recuérdese el modo en que atienden a las lecturas repetidas del *Evangelio*, la relación sexual con *la hija*, la demanda de bendiciones antes del *sacrificio*— y a odiarlo —piénsese en los insultos, las humillaciones y en la misma crucifixión—, de modo que no debe sorprender que todo el desarrollo del "calvario" y de la "pasión" de *Espinosa* tenga lugar entre los sollozos de la *hija* y otras figuras, puesto que puede interpretarse que el *lector* está asistiendo al nacimiento del "sentimiento de culpa" formulado por Freud y que, juntamente con las explicaciones reiteradas sobre el *Nuevo Testamento*, constituyen el embrión de una nueva moral en la que se sustentarán los *habitantes* y *trabajadores de la estancia*.

En síntesis, podemos concebir la instancia de la *víctima sacrificial fundacional* como aquella categoría que se encarna en los personajes que representan la función de *víctima propiciatoria* y que suscitan entre los *agentes* y *sujetos sacrificadores fundacionales* unos sentimientos ambivalentes de odio y de admiración propios del *pharmakos* y cuyo *sacrificio* tiene como consecuencia la constitución de una nueva comunidad de figuras o bien la configuración de una nueva fe o moral que determina nuevas dinámicas y relaciones de *poder* intragrupales, por lo que resulta

[44] En este punto, conviene subrayar que en el presente estudio no se debate la adecuación o la actualidad de ésta y de otras teorías freudianas en el ámbito de la psicología o del psicoanálisis, sino que únicamente se pone en valor su utilidad para explicar el funcionamiento de los *elementos de primer grado* de la *estética de la crueldad* en la narrativa de ficción, campo que, según se ha visto en otros capítulos —véanse los apartados "1.1. La *estética de la crueldad* como sistema y juego del lenguaje" y "1.2. La *estética de la crueldad* como realización de lo imaginario"— no tiene por qué corresponder completamente con las circunstancias empíricas en que se desarrollan actualmente dichas disciplinas. En otras palabras, el valor concedido a las distintas teorías freudianas en esta investigación no deriva de su eficiencia o actualidad científica, sino de su capacidad de ser empleadas como instrumentos de análisis en el estudio de la *estética de la crueldad*.

imprescindible que la totalidad o mayoría de los futuros miembros de dicha comunidad participen en la ejecución del acto cruel de un modo u otro, ya que tal participación será el eje fundamental en torno al cual se constituya y cohesione la nueva moral, creencia o grupo; es decir, que en la aparición de la *víctima sacrificial fundacional* todos o la mayor parte de los miembros de una comunidad formalizan la categoría de *agentes* o *sujetos sacrificadores fundacionales*, por lo que puede concebirse este tipo de *víctima* como la expresión en el marco de la *estética de la crueldad* de la imposición de la voluntad o del *deseo* de una mayoría de los personajes a la voluntad de una única figura.

Esta concepción de *grupo* y de *comunidad* es la que nos lleva a referirnos, en los próximos apartados, a la noción de *sistema* y a aquellas propiedades que lo caracterizan en el ámbito de la estética de la crueldad, así como a los *elementos de primer grado* que se derivan de dicho concepto, como son la *víctima sistémica* y sus variedades, a saber: la *víctima sistémica política* y la *víctima sistémica en serie*.

4.1.6. El colectivo *como un factor de la* estética de la crueldad*: una aproximación a la* víctima sistémica *y sus variantes.*

En los siguientes dos apartados se estudiarán aquellos tipos de la instancia de *víctima* que se corporeizan en unos personajes como consecuencia de su pertenencia a un grupo o colectivo concreto que se define a partir de un rasgo o característica común; dicha propiedad determinada que cohesiona y estructura a un conjunto de figuras, lo hace en virtud de un *sistema* establecido por unos *agentes crueles sistémicos* y mantenido por los correspondientes *sujetos crueles*, atendiendo, precisamente, a los criterios que configuren la delimitación de un grupo de *víctimas* y que provocan que un personaje formalice forzosamente la categoría de *víctima sistémica*.

De esta observación se deduce que la condición fundamental de una *víctima sistémica*, a saber, su pertenencia a un grupo de personajes que comparten una cualidad común a todos ellos, difiere notablemente de la instancia de *víctima personal*, que se corporeiza en una figura debido a las características individuales de ésta que la

hacen atractiva para que el *agente* la convierta en objeto de un acto cruel[45]. No obstante, ello no significa que, en algunos textos literarios, un mismo personaje no pueda adoptar la instancia de *víctima personal* o de *víctima sistémica* en función de la perspectiva de análisis del que se parta para estudiar ese fragmento u obra en el marco de la *estética de la crueldad*. Así pues, según se verá en el apartado correspondiente, podrán encontrarse algunos ejemplos de *víctima sistémica en serie* cuyo rasgo común será meramente circunstancial, es decir, hallarse casualmente en la trayectoria del *agente cruel* y constituir un eslabón más de una larga cadena de *víctimas* de éste, por lo que también sería posible analizar el personaje-objeto de la acción cruel desde la instancia de *víctima personal*, en la medida en que es alguna cualidad particular de éste la que llama la atención de la figura-*agente* y la que lo anima a cometer un acto cruel.

Por otro lado, la relevancia del concepto de *sistema* en la caracterización de esta categoría de *víctima* nos conduce a proponer una definición de éste que sea adecuada para múltiples *elementos de primer* y *de segundo grado* en el ámbito de la *estética de la crueldad*, habida cuenta de que, ya desde el inicio de la presente investigación, se ha concebido dicha estética como un "sistema lingüístico"[46]. En este punto, baste recordar que, partiendo de Wittgenstein, se considera que la *estética de la crueldad* es un *sistema* basado en la interdependencia de los múltiples *juegos del lenguaje* que lo configuran, entendiendo como *juego* un conjunto de "reglas" o "pautas" (*Wegweiser*) que todos los participantes deben cumplir, de manera que los *elementos* de este *juego* no pueden entenderse del mismo modo fuera de éste; en consecuencia, puede decirse que el *sistema* dota de sentido a sus miembros y componentes, pero que, a su vez, son éstos los que, precisamente, proporcionan un significado al *sistema* que constituyen y del que forman parte.

Ahora bien, tales consideraciones, que resultaban adecuadas para una concepción global de la *estética de la crueldad*, carecen de algunos matices necesarios para el estudio concreto de la categoría de la *víctima sistémica*, tal y como puede observarse en el siguiente fragmento de la novela *Swastika Night* (1937) de la escritora británica Katharine Burdekin —con el pseudónimo de Murray Constantine—, en el que, en una distopía futura en que han pasado mil años desde la victoria de la

[45] Para un análisis de la categoría de *víctima personal,* véase el apartado "4.1.2.1. La *víctima personal* como una lectura de la *estética de la crueldad* del concepto del *otro* y del *prójimo*".

[46] Véase el apartado "1.1. La *estética de la crueldad* como sistema y juego del lenguaje".

Alemania nazi en una guerra contra otras potencias europeas, un trabajador alemán, *Hermann*, asiste a una iglesia en la que tiene lugar un acto litúrgico semanal en el que se recita el credo nacionalsocialista y, a continuación, el personaje del *caballero* (*Knight*), que representa el papel afín a un *sacerdote*, lee para su auditorio las "leyes fundamentales inmutables de la Sociedad Hitleriana" (*the fundamental immutable laws of Hitler Society*), que estipulan la jerarquía social y biológica de la población europea (2016:7-8):

> The old Knight (...) was now reading in his pleasant knightly German the fundamental immutable laws of Hitler Society. Hermann hardly listened. He knew them by heart, and had done since he was nine.
>
> *As a woman is above a worm,*
> *So is a man above a woman.*
> *As a woman is above a worm,*
> *So is a worm above a Christian.*
>
> Here came the old boring warning about race defilement. "As if any man would ever *want* to," thought Hermann, listening with half an ear.
>
> *So, my comrades, the lowest thing,*
> *The meanest, filthiest thing*
> *That crawls on the face of the earth*
> *Is a Christian woman.*
> *To touch her is the uttermost defilement*
> *For a German man.*
> *To speak to her only is a shame.*
> *They are all outcast, the man, the woman and the child.*
> *My sons, forget it not!*
> *On pain of death or torture*
> *Or being cut off from the blood. Heil Hitler.*
>
> (...)
>
> *As a man is above a woman,*
> *So is a Nazi above any foreign Hitlerian.*
> *As a Nazi is above a foreign Hitlerian,*
> *So is a Knight above a Nazi.*
> *As a Knight is above a Nazi,*
> *So is Der Fuehrer (whom may Hitler bless)*
> *Above all Knights,*
> *Even above the Inner Ring of Ten.*
> (...)

Según muestra la actitud de *Hermann* hacia la recitación de estas leyes, a la que presta poca atención por conocerlas de memoria y ya tenerlas interiorizadas, dichas leyes no deben entenderse como una mera legislación de un partido en concreto, sino que, a pesar de estar oficialmente separadas del credo nacionalsocialista, configuran una suerte de dogma de fe que determina la moral y la actuación de la sociedad que habita en esta distopía. Así pues, de acuerdo con tales leyes, la población se estructura en una jerarquía en la que el peldaño más bajo, lo ocuparía cualquier *mujer*

cristiana, y, en orden ascendente, se hallaría el *varón cristiano*, *el gusano*, *la mujer común*, *el hombre común, el hitleriano o el nazi extranjero*, *el nazi alemán, el caballero* y, en la cúspide de la organización, el *Führer particular del momento*, con el deseo explícito de que éste cuente con el beneplácito y la bendición de la figura del *Hitler* "mítico" construido por el discurso oficialista del régimen. Por añadidura, dichas leyes insisten en que no hay mayor ultraje o, incluso, "contaminación" (*the uttermost defilement*) para un *hombre alemán* que tener algún contacto con alguna *mujer cristiana*, ya que ello implicaría mezclarse con *los cristianos*, unas figuras consideradas, en términos generales, como unos "parias"[47] (*outcast*).

Si se parte de esta jerarquía, el *lector* puede formular tres criterios claros que no sólo fundamentan estas leyes, sino que, además, condicionan el desarrollo de toda la trama y dotan de sentido a esta sociedad distópica, como son: a) una distinción religiosa —una separación inequívoca entre los *no cristianos* (entre los que se encuentran los *hitlerianos*) y su competencia, integrada por aquellos individuos *cristianos* que siguen manteniendo la antigua fe y moral y que, por consiguiente, escapan al control del *Estado absoluto nacionalsocialista*—; b) una diferenciación cultural —una discriminación entre los personajes de origen propiamente *alemán* y el *extranjero* o *no alemán*—; c) una distinción biológica sexual entre *hombres* y *mujeres*, según la cual éstas se encontrarán siempre por debajo de aquéllos.

Según puede observarse, estos criterios configuran un *sistema* que articula todo el argumento de la novela y que explican el modo de actuar de la mayoría de las figuras de la obra. Sin embargo, tal y como avanzábamos al principio de este apartado, el concepto de *sistema*, basado en la interdependencia de los *juegos del lenguaje*, que se requiere para el análisis global de la *estética de la crueldad* en la narrativa de ficción, no es suficiente para explicar y analizar algunas de las cuestiones que se esconden tras la presencia de una figura que encarne la categoría de *víctima sistémica*, como es el caso de la *mujer* en general y de la *mujer cristiana* en particular en la novela de Katharine Burdekin. En este sentido, ¿cómo puede explicarse, por ejemplo, la necesidad de la existencia de un *sistema*, que los múltiples personajes cumplan las reglas y los criterios de dicho *sistema*, que tal *sistema* implique

[47] El desafecto extremo contra el Cristianismo que *la sociedad nacionalsocialista* muestra en reiteradas escenas en la novela de la escritora británica está motivado por el papel que éste reserva a *la mujer*, puesto que, en dicha realidad distópica, el Cristianismo no trata a *la mujer* como un objeto necesario para la reproducción, sino como un miembro indispensable de la familia, ya sea para mantener su unidad, para la educación cristiana de la progenie o para conseguir el sustento. Esta función de *la mujer cristiana* atenta, en consecuencia, contra los principios nacionalsocialistas de la obra de Burdekin, según los cuales *la mujer* tiene solamente una función reproductiva y de cría.

forzosamente la inclusión y la exclusión de determinados personajes en función de alguno de los criterios mencionados y que la *víctima* adquiera para el *agente cruel sistémico* un valor u otro en función de si la considera *dentro* o *fuera* del *sistema*?

Con el fin de proponer una noción de *sistema* adecuada a este *elemento de primer grado* y que nos permita ocuparnos de estos aspectos, nos centraremos en las reflexiones del filósofo Joan-Carles Mèlich (2014), para quien, desde una perspectiva similar postulada por Cassirer, el mundo en el que nacemos es un "universo sígnico, simbólico y normativo" (2014:16) que no podemos evitar y que tenemos que habitar forzosamente, por lo que toda cultura humana desarrolla una "gramática" simbólica (2014:16-17)[48] que transmite a sus miembros y que les sirve para percibir la realidad desde una perspectiva ordenada y clasificada en cualquiera de sus facetas, de manera que, si bien el individuo goza de un cierto espacio para realizar sus aportaciones —por ejemplo, en la ética—, jamás podrá ignorarla o superarla por completo, puesto que ya su capacidad de expresión y de aprehensión de las circunstancias que lo rodean están determinadas por ella.

En esta línea, y entendiendo el concepto de *gramática* formulado por el pensador barcelonés como una variante de la noción de *sistema*, Mèlich concibe la *moral* (2014:14)[49], precisamente, como un tipo de *gramática* que establece "un marco

[48] En palabras de Joan-Carles Mèlich (2014:16-17): "(…) Nacer significa heredar un «mundo interpretado». El mundo no es un territorio sino un universo sígnico, simbólico y normativo que solo podremos eludir, si es el caso, parcialmente.[5] *Ab initio* heredamos una gramática compartida. Se entiende aquí por *gramática* una organización articulada de signos, símbolos, imágenes, narraciones, valores, normas, hábitos, gestos, costumbres... que, por una parte, ordena y clasifica el mundo, así como las relaciones que en él se establecen, y, por otra, ofrece y proporciona normas de conducta respecto a ese mismo mundo y las interacciones entre sus miembros. Una gramática es una estructura de la experiencia humana, una forma de dividir y de organizar esta experiencia, y también la forma que tenemos los seres humanos de organizamos en ella, de situarnos en el mundo, de ser-en-el-mundo. (…) Mi identidad no es del todo mía, no es una decisión mía. No hay identidades compactas y sólidas. Yo no decido lo que quiero ser o, al menos, no lo decido *del todo.* La gramática que heredamos nos dice *qué y quiénes* somos, nos ubica en el mundo, en nuestras tradiciones, costumbres y hábitos, en nuestros mitos y rituales, en nuestro universo normativo compartido con los demás. Nos sitúa en él, aunque nunca nos sitúa *del todo* en él".

[49] Según explica el filósofo español (2014:14): "(…) Podría decirse, en pocas palabras, que toda moral (…) es (…) una trama categorial, un ámbito de inmunidad, una gramática, un marco *sígnico* y *normativo* que establece y clasifica a priori quién tiene derechos y quién deberes, quién debe ser tratado como «persona» y quién no, de quién podemos o debemos compadecernos y frente a quién tenemos que permanecer indiferentes. Más allá de sus «efectos negativos» (castigo, represión....) toda moral también es (…) una gramática que (me) protege de la vergüenza y que, como tal, *incluye y excluye*, esto es, (me) ordena y (me) clasifica, distingue lo bueno de lo malo, lo correcto de lo incorrecto, lo que debe hacerse de lo que tiene que olvidarse.

(…) para poder ejercer su función balsámica *la lógica moral tiene que ser ontológica.* (…) Significa que lo que la moral afirma es que hay «seres» que deben ser alabados y «seres» que no. La moral establece *por adelantado* qué debe hacerse con ellos, cómo hay que tratarlos, afirma que hay «seres» que merecen ser tomados como modelos por su comportamiento ejemplar y «seres» que tienen que ser descalificados por atentar contra las buenas costumbres, la moral dicta —a través de

sígnico y normativo" que establece las condiciones físicas, religiosas, sexuales, raciales, de conducta, etc., para que un ser humano sea considerado y tratado como una "persona" —es decir, como un "igual" y como un "miembro de pleno derecho" de un grupo determinado— por parte de una comunidad, de manera que los individuos incluidos en esta *moral*, *gramática* o *sistema* gozan de la protección y de ciertas garantías para la convivencia que les brinda dicho marco, mientras que aquellos que, por alguna causa, no se ajusten a los criterios establecidos por este *sistema moral*, no sólo quedan excluidos de las posibles ventajas de formar parte y, a su vez, configurar dicho *sistema*, sino que, además, no son aprehendidos como "personas" en todas sus facetas, por lo que no cabe la obligación *moral* o *legal* de tratarlos como iguales e, incluso, en ocasiones, pueden llegar a ser maltratados, vilipendiados, torturados y eliminados sin consecuencia alguna. Por ende, el *sistema* así entendido cuenta, según Mèlich, con la facultad performativa de dotar a los individuos considerados por él de una naturaleza "humana" o, por el contrario, en el caso de ser "excluidos", de una categoría únicamente "animal" —recuérdese que, en la novela de Burdekin, las *mujeres* y los *varones cristianos* ocupan una posición inferior a los *gusanos*—.

De estas reflexiones se derivan dos principios de la idea de *sistema* que, inevitablemente, deben configurar la instancia de *víctima sistémica* en el ámbito de la estética de la crueldad, como son, por un lado, el hecho de que el *sistema* y sus correspondientes clasificaciones proporcionan las características y cualidades pertinentes al individuo y lo dotan de sentido y de significado, y no al revés (2014:31)[50]; en otras palabras, dicho concepto de *sistema* "imposibilita" la consideración del individuo como tal, así como de sus propiedades particulares, de manera que éste sólo existe para el *sistema* como una categoría, como un "ente" que

---

marcos sígnico-normativos— el que va a ser y el que no va a ser considerado *humano.* Los «no-humanos» no serán objeto de respeto moral, y, entonces, se situarán fuera de la protección de la ley. El resto, los que sí se hallen bajo su manto protector, no tendrán ninguna obligación (moral) respecto a la vida y a la muerte de los demás, y podrán vivir con la conciencia tranquila y evitar la vergüenza (…)".

[50] Según expresa el propio Joan-Carles Mèlich (2014:31): "Nacemos en un mando y heredamos una lógica, una gramática (tradiciones, mitos, ritos, hábitos, costumbres, identidades...) que contiene una trama categorial (conceptual, ontológica, normativa y formativa) donante (y, al mismo tiempo, excluyente) de significado. En otras palabras, una lógica que dicta si «algo» (o «alguien» (…)) tiene significado, y cuándo y cómo lo tiene. Una que lógica que sostiene de «algo» o «alguien» qué significa en función del «lugar» que ocupa en la trama categorial en la que ha sido clasificado, así como también sobre la base de las relaciones que debe establecer con los demás elementos de la trama (…). Por eso la tesis de este ensayo podría enunciarse diciendo que *en toda lógica moral se oculta un principio de crueldad:* el principio —«lo uno»— otorga «totalidad» de significado al nombre propio —«lo único»—, o, dicho de otro modo, fuera de «lo uno» no hay significado posible para «lo único»."

ocupa un espacio en la clasificación y distinciones predeterminadas por este mismo *sistema* que, a su vez, establece el tipo de relaciones que tiene que mantener con el resto de entes de "dentro" y de "fuera" del *sistema* (2014:132)[51]. Por el otro, el anhelo de este *sistema* de categorizar cualquier clase de ser conlleva, necesariamente, una aspiración a la homogeneización absoluta de sus integrantes, así como una lucha y maltrato *sistemático* y permanente tanto contra aquellos individuos que se hallan en los puestos más desfavorecidos de la jerarquía como contra aquellos seres que, por algún motivo, viven más allá de las clasificaciones e indicaciones del propio *sistema*; dicho de otro modo, uno de los motores que mueven y rigen esta perspectiva de la idea de *sistema* es su afán por terminar con lo distinto, con lo heterogéneo que escapa a sus diferenciaciones y categorías, ya que, aunque estas nociones son indispensables para definir los límites del propio *sistema*, también lo ponen, a su vez, en peligro constante (2014:34)[52].

Si intentamos aplicar estas observaciones del filósofo hispano al estudio de la categoría de *víctima sistémica* que aparece en la novela de la escritora inglesa y, concretamente, al análisis de los personajes que la corporeizan, como son, entre otros, las *mujeres* y, muy especialmente, las *mujeres cristianas*, veremos que nos permiten explicar dos de los elementos más llamativos de la obra de Burdekin, a saber: el odio del *nacionalsocialismo* hacia *el Cristianismo* y la discriminación radical de *las mujeres*.

En efecto, como ya se ha señalado en las páginas anteriores, el *Cristianismo* que aparece en la novela se interpreta como una reliquia de las antiguas creencias anteriores al surgimiento de la figura de *Adolf Hitler* como el "primer" Führer y al establecimiento del *Nacionalsocialismo* no sólo como un régimen político, sino también como un *sistema* religioso con su propia teología, según se observa en el fragmento

[51] En términos del propio ensayista barcelonés (2014:132): "(…) Una lógica de la crueldad es «cruel» porque no contempla el singular en cuanto singular, porque para ella el «único» solo *es* en la medida en *que forma parte* de un «uno», de una categoría o un concepto, una lógica de la crueldad es «cruel» porque hay singulares que quedan «(des)protegidos» de la moral, porque quedan fuera de sus ámbitos de inmunidad. Entonces, a partir de este instante, no solamente están clasificados sino que tanto las relaciones que pueden establecer con los demás, que pueden iniciar, como las que pueden recibir, estarán *en función de* este marco gramatical que *les da* significado, que *los* clasifica y ordena".

[52] Mèlich insiste en la lucha constante de cualquier *sistema* —y su expresión, la "lógica"— en contra de cualquier elemento heterogéneo con estas palabras (2014:34): "(…) una lógica de la crueldad es, en el fondo, una radical negación de lo heterogéneo, de lo inclasificable, de lo que no puede ser nombrado y que, en consecuencia, para ella ya no existe. Una lógica de la crueldad irrumpe como un *sistema de total previsibilidad* en el que todo puede y debe ser administrado, calculado y programado, un sistema que no solamente ignora la *exterioridad* sino que va más allá: la niega y la destruye. En él no cabe la *diferencia* porque nada difiere, ni nada se demora, ni nada se oculta".

citado. En este *Cristianismo*, las *mujeres* gozan de una función social equiparable a la del *varón*, como es mantener la unidad y espíritu familiar, colaborar en la adquisición del sustento necesario y contribuir a la educación de *la progenie*, mientras que, en el *sistema* hitleriano, éstas únicamente cumplen una función biológica reproductiva, por lo que se las considera una suerte de "mal necesario" para la supervivencia del régimen y por lo cual carecen de ningún tipo de dignidad que sí les otorgaba el *Cristianismo*. Por este motivo, esta religión prehitleriana se considera como uno de los elementos heterogéneos respecto al credo establecido que el *sistema nacionalsocialista* tiene que combatir a ultranza y ante el cual se define, aunque, debido a la imposibilidad de acabar con él en términos absolutos —ya que, tras un milenio de la instauración del régimen, el *Cristianismo* sigue practicándose en algunos sectores, protectorados y zonas ocupadas—, no tiene otra opción que incorporarlo como dos de sus categorías —las de *mujer* y *hombre cristianos*—, si bien lo lleva a cabo, lógicamente, situándolas en la parte inferior de la jerarquía.

En cuanto a la *mujer* como tal se refiere, en la obra de Burdekin puede observarse que la categorización de que es objeto por el *sistema nacionalsocialista* no ofrece simplemente el modo de cómo tiene que considerársela o tratársela, sino que pretende darle un *status*, una condición social y, sobre todo, ontológica, inferior incluso a algunos animales, de manera que el objetivo final del *sistema* es que su clasificación se integre, generación tras generación, en una cualidad intrínseca del propio "ser mujer" y se olvide que tal "cualidad" es sólo una imposición arbitraria y performativa de dicho *sistema*. Ello explica, por ejemplo, que a partir de la visita que uno de los protagonistas, *Alfred*[53], realiza a *Ethel*, la mujer que tiene asignada y que se considera de su propiedad, se relate al *lector* la realidad de los campos de internamiento en que viven apartadas y recluidas las *mujeres*, con la obligación de satisfacer los impulsos sexuales de sus propietarios —*Ethel* se dirige a *Alfred* como "maestro" (*master*)— y de parir a sus (preferiblemente) *hijos varones* (2016:156-161)[54]. Concretamente, en esta

[53] Es un varón inglés nacionalsocialista que, estando de peregrinación en Alemania, ha tenido la suerte de conocer a un alto funcionario alemán, descendiente de *Göring*, quien, por falta de hijos, le ha legado una fotografía de la época de *Hitler* en la que aparecen unas *chicas* jóvenes con un aspecto muy distinto al de su momento contemporáneo. A partir de ese momento, *Alfred* empieza a plantearse que la realidad en la que vive es producto únicamente del discurso oficialista gubernamental y que todo, incluyendo el *status* de la *mujer*, es producto de decisiones políticas arbitrarias que no responden a ninguna condición ontológica.

[54] "(…) The Women's Quarters was a large cage about a mile square at the north end of the town. The women were not allowed to come out of it without special permission (...). They had their hospital inside it, and their house of correction, where they were sent if they injured each other or failed in perfect humility. Their rations were brought to them every day, and once a day all women and girls who were not in late pregnancy or ill were made to do some gentle feminine physical exercises

escena, *Ethel* pide reiteradamente disculpas a *Alfred* por haber alumbrado a una *niña* y teme que éste mate a *la recién nacida* y la repudie como "mujer de su propiedad", hecho que lamentaría profundamente, puesto que éste, a diferencia de otros casos que conoce, jamás la había maltratado ni física ni verbalmente. Sin embargo, *Alfred* tiene en mente unos planes muy diferentes, a saber: educar a su *hija*, *Edith*, con plena autonomía y respeto hacia ella misma, con el fin de que él y ella puedan amarse como padre e hija en un futuro en un plano de igualdad, y no como un "objeto", es decir, que se propone que su *hija* encarne la dignidad y la humanidad de que gozaban las *mujeres* antes de la Era hitleriana. El *lector* asiste, por tanto, a una época en que la jerarquización impuesta por el *sistema nacionalsocialista* ya ha sido asimilado como una realidad ontológica *per se*, asunción contra la que *Alfred* y otros personajes tienen que luchar y que determina el desenlace final de la novela.

Si se adopta la noción de *sistema* o, en términos de Joan-Carles Mèlich, de *gramática*, con el fin de definir la instancia de *víctima sistémica*, conviene matizar dos

---

under bored male instructors. Otherwise they could do what they liked, but they had nothing to do except nurse their small children, cook their little rations, and quarrel. (...) Other men were allowed to go in at any time, so long as they were over the age of sixteen. (...) None of the women found their lives at all extraordinary, they were no more *conscious* of boredom or imprisonment or humiliation than cows in a field. They were too stupid to be really conscious of anything distressing except physical pain, loss of children, shame of bearing girls (...).

(...)

He [Alfred] came to the house where his woman, Ethel, lived with her sister Margaret, who belonged at the time to the man called Henry (...).

Ethel began to cry.

"Master, I am ashamed," she said. (...) She had offended Alfred by bearing him a girl, now he would take the white armlet off her jacket which showed she was one man's present property, and some other man would take her. Alfred was never unkind; he never beat her or kicked her or even cuffed her (...).

"Woman," said Alfred after a long silence, "where is my daughter?"

(...)

Ethel threw herself on her knees before him and clasped her hands.

" Oh, master, I am a shameful woman, but I have born two sons. Do not hurt the girl, oh, do not hurt her! "

" You want to have one to keep, eh? I'm not going to hurt her. *I want to see her*."

(...)

" Put her in my arms."

" Master, oh please."

(...)

Ethel sat down. Her anxiety was beginning to abate. Alfred's actions were wholly incomprehensible, but she was at last aware that he did not mean to hurt the child. (...) Alfred was thinking, if I took this baby away from Ethel and from all other women and never let her see a man or a boy and brought her up by myself, and taught her to respect herself more than she respected me, I could turn her into a real woman (...). Something utterly strange. (...) I could make a new kind of human being, one there's never been before. She might love me. I might love her (...)" (Katharine Burdekin 2016:156-161).

cuestiones que afectan a esta categoría tanto de forma general como a las dos variantes —la *víctima sistémica política* y la *víctima sistémica en serie*— que se estudiarán en los siguientes apartados; dichos aspectos pueden formularse del siguiente modo: el factor de inclusión y exclusión que conlleva todo *sistema* por sí mismo, y el valor y la naturaleza performativa que adquiere la *víctima* dentro y fuera del *sistema*.

En relación con la cualidad de inclusión y de exclusión de la propia idea de *sistema*, se ha insistido en que éste persigue, por un lado, la homogeneización de todos los individuos y, en caso de encontrar alguna resistencia, la eliminación o el maltrato del díscolo; por el otro, en que el *sistema* da sentido al individuo en cuanto que éste forma parte de un colectivo y no en cuanto a sus propiedades individuales, ya que, si lo hiciera, los criterios definitorios del *sistema* serían tan amplios y ambiguos que resultaría imposible trazar unos límites claros de este mismo *sistema*. Ambos fines requieren de un cierto aclaramiento.

Para ello, fijémonos en el presente relato corto de Franz Kafka "Die Gemeinschaft" ["La comunidad"] (1920), en el que uno de los personajes relata que él y otras cuatro figuras han constituido un grupo que convive de forma cohesionada y en paz; ahora bien, este colectivo se niega a aceptar a *un sexto individuo*, sin ningún motivo aparente; simplemente, su mera presencia resulta ser una molestia para *esta pequeña comunidad*, hasta el punto de que, ante las protestas de *este sexto individuo*, no dudan en propinarle codazos para alejarlo de ellos, aunque sin éxito (2014:373):

> Wir sind fünf Freunde, wir sind einmal hintereinander aus einem Haus gekommen, zuerst kam der eine und stellte sich neben das Tor, dann kam oder vielmehr glitt so leicht wie ein Quecksilberkügelchen gleitet der zweite aus dem Tor und stellt sich unweit vom ersten auf, dann der dritte, dann der vierte, dann der fünfte. Schließlich standen wir alle in einer Reihe. Die Leute wurden auf uns aufmerksam, zeigten auf uns und sagten: Die fünf sind jetzt aus diesem Haus gekommen. Seitdem leben wir zusammen, es wäre ein friedliches Leben, wenn sich nicht immerfort ein sechster einmischen würde. Er tut uns nichts, aber es ist uns lästig, das ist genug getan; warum drängt er sich ein, wo man ihn nicht haben will. Wir kennen ihn nicht und wollen ihn nicht bei uns aufnehmen. Wir fünf haben zwar früher einander auch nicht gekannt und wenn man will, kennen wir einander auch jetzt nicht, aber was bei uns fünf möglich ist und geduldet wird ist bei jenem sechsten nicht möglich und wird nicht geduldet. Außerdem sind wir fünf und wir wollen nicht sechs sein. Und was soll überhaupt dieses fortwährende Beisammensein für einen Sinn haben, auch bei uns fünf hat es keinen Sinn, aber nun sind wir schon beisammen und bleiben es, aber eine neue Vereinigung wollen wir nicht, eben auf Grund unserer Erfahrungen. Wie soll man aber das alles dem sechsten beibringen, lange Erklärungen würden schon fast eine Aufnahme in unsern Kreis bedeuten, wir erklären lieber nichts und nehmen ihn nicht auf. Mag er noch so sehr die Lippen aufwerfen, wir stoßen ihn mit dem Ellbogen weg, aber mögen wir ihn noch so sehr wegstoßen, er kommt wieder.

En este breve relato, puede observarse que el *conjunto de cinco personajes* configura su grupo a partir de una homogeneidad absolutamente arbitraria y artificial, puesto que el mismo narrador admite que no se conocen entre ellos, de la misma manera que desconocen la vida y la personalidad de *la sexta figura* a la que niegan su pertenencia al grupo. Teniendo en cuenta dicha arbitrariedad y artificiosidad, así como la insistencia de *la comunidad* en rechazar al *sexto miembro potencial*, puede llegarse a la conclusión de que tanto la aspiración a una homogeneidad absoluta como la ilusión de su existencia *en* el *sistema* resultan ineludibles para la constitución de cualquier colectivo. De hecho, en la misma perspectiva que el texto kafkiano, Georges Bataille (1978:12-13)[55] pone de relieve que la homogeneidad, producto de unas circunstancias productivas similares en las que se halla la mayoría de la sociedad, es percebida como una condición positiva que permite la convivencia y la cohesión y que puede destruirse por conflictos internos, por lo que tiene que ser protegida de elementos disruptivos o heterogéneos que nacen de las contradicciones económicas y que hacen peligrar la estabilidad social y del *sistema*. Si dejamos de lado las consideraciones del origen económico de la homogeneidad y de la heterogeneidad, vemos que, en cualquier caso, lo heterogéneo se aprehende por parte del *sistema*, ya desde sus inicios, como un riesgo para la supervivencia del propio *sistema*, de la misma manera que en el relato del escritor praguense, *el sexto personaje* se percibe como un peligro para la estabilidad del grupo, aunque el mismo narrador no pueda explicar los motivos concretos para dicha percepción. En esta línea, Bataille (1978:17)[56] ahonda en que lo

[55] Según explica el ensayista francés (1978:12-13): "Im Prinzip ist die soziale *Homogeneität* eine labile, durch Gewaltakte und überhaupt durch innere Konflikte jederzeit störbare Form. Sie entsteht spontan aus dem Zusammenspiel der Produktionsabläufe, aber sie muß ununterbrochen gegen alle Elemente der sozialen Unruhe geschützt werden, Elemente, die von der Produktion gar nicht oder nicht genügend profitieren oder die die Zwänge, die die *Homogenität* der sozialen Unruhe entgegensetzt, nicht ertragen können [...].

Die soziale *Homogenität* hängt wesentlich von der Homogenität (im weitesten Sinn des Wortes) des Produktionssystems ab. Jeder Widerspruch, der aus der Entwicklung des ökonomischen Lebens entsteht, bedeutet daher eine tendenzielle Zersetzung der *homogenen* sozialen Existenz. Diese Tendenz zur Zersetzung äußert sich auf sehr komplexe Weise auf allen Ebenen. Aber zu akuten und gefährlichen Situationen kommt es nur in dem Maße, in dem ein erheblicher Teil der Masse *homogener* Individuen das Interesse an der Aufrechterhaltung der existierenden Form von *Homogenität* verliert (nicht weil sie homogen ist, sondern im Gegenteil, gerade weil sie diesen ihren Grundcharakter zu verlieren im Begriff ist). Diese Gruppen schließen sich dann spontan den bereits vorhandenen *heterogenen* Kräften an und verschmelzen mit ihnen".

[56] Tal y como expresa el pensador galo (1978:17): "[…] Es sind […] die zahlreichen sozialen Elemente oder Formen, die von der *homogenen* Seite nicht assimiliert werden können: die Masse, das Militär, bestehend aus Aristokraten und Lumpenproletariern, alle Arten von gewalttätigen oder renitenten Individuen (Verrückte, Aufrührer, Dichter etc.).

heterogéneo se identifica con aquellos elementos que no pueden asimilarse por parte de lo homogéneo, como pueden ser algunos elementos aristocráticos, los artistas, los enfermos psíquicos, etc., que pueden implicar de algún modo una cierta *violencia* desmesura o, incluso, una determinada locura, y que en cualquier caso, al contrario de los elementos homogéneos, se caracterizan por tener cualidades difusas y, por lo tanto, poco categorizables, así como una fuerza o potencia poco previsibles; en otras palabras, esta indefinición de lo heterogéneo y su consiguiente incapacidad para ser clasificado —y, en consecuencia, de ser usado o cualificado performativamente por el *sistema*— es la principal acusación que se entrevé de las reflexiones que lleva a cabo el narrador kafkiano contra *el posible sexto miembro del grupo*, aunque, en este caso, el *lector* se encuentra con la contradicción de que, en realidad, la única homogeneidad existente es la pertenencia al *grupo*, ya que, dentro del *sistema*, *los cinco miembros* se desconocen mutuamente y sólo tienen en común el haber salido de la misma casa.

Es en este punto en que tanto el relato de Kafka como las reflexiones de Bataille nos ofrecen una visión fundamental para percibir el concepto de *sistema* que se esconde tras la categoría de *víctima sistémica*, a saber: dicha noción de *sistema* requiere del mismo modo de lo homogéneo y de lo heterogéneo para su existencia, a pesar de que su finalidad consista en combatir lo heterogéneo[57]. Y es que, de acuerdo con el pensador galo (1978:22)[58], la configuración de un *sistema* —aunque él se refiere específicamente a un *sistema* "fascista"— se inicia a partir de la voluntad o

---

[...] Gewalt, Maßlosigkeit, Delirium und Wahnsinn charakterisieren verschiedene Grade der heterogenen Elemente: aktiv, sofern es sich um Personen oder Massen handelt, brechen sie, wo sie ausbrechen, die Gesetze der sozialen *Homogenität* [...].

[...] Die *homogene* Realität stellt sich unter dem abstrakten und neutralen Aspekt von Objekten dar, die exakt definierbar und identifizierbar sind [...]. Die *heterogene* Realität ist die der Kraft oder des Schocks [...]."

[57] En este sentido, puede establecerse una clara analogía entre el concepto de *lo heterogéneo* y la idea de *enemigo* que, de acuerdo con la perspectiva schmittiana, es la que define la noción de *lo político*. De hecho, puede considerarse que tal analogía es uno de los factores que permite considerar la *víctima política* como una variante de la categoría de *víctima sistémica*, aunque, según se comentará posteriormente, no todas las *víctimas sistémicas* tienen que concebirse como *víctimas políticas*.

[58] En términos de Georges Bataille (1978:22): "Die einfache Tatsache der Herrschaft von Menschen über Menschen impliziert die *Heterogenität* des Herren, wenigstens insoweit er der Herr ist: in dem Maße, in dem er sich zur Rechtfertigung seiner Autorität auf seine Natur, auf seine persönliche Qualität beruft, bezeichnet er diese Natur als das *ganz Andere*, ohne rational Rechenschaft davon ablegen zu können. [...] die *Heterogenität* des Herren ist nicht weniger der des Sklaven entgegengesetzt. Während die *heterogene* Natur des Sklaven mit der des Unreinen gleichgesetzt wird, durch die materielle Misere, in der er zu leben gezwungen ist, besteht die *Heterogenität* des Herrn im Akt des Ausschlusses alles Unreinen, einem Akt, der die Reinheit intendiert, dessen Form aber sadistisch ist."

acción de uno o varios individuos que, de acuerdo con el que es y será el *sistema* ideado y ejecutado por ellos, deberían ser considerados ellos mismos como *heterogéneos*, ya que "el simple hecho del dominio de seres humanos sobre otros seres humanos implica la heterogeneidad del dominante"; ello se remite, según Bataille, a que son precisamente las cualidades extraordinarias —es decir, heterogéneas— de los futuros personajes líderes o dominantes lo que atrae y fascina al resto de figuras y les permite, a su vez, implementar su *sistema* de acuerdo con sus criterios y clasificaciones correspondientes[59], con el fin de acabar, maltratar o torturar a aquellos personajes del *interior* del *sistema* que ellos consideren *heterogéneos*, o bien con los individuos *externos* del *sistema* que, *per se*, se consideran un peligro para la homogeneidad. Dicho de otro modo, detrás de la aparente aspiración de la absoluta homogeneidad de cualquier *sistema*, se esconden dos valoraciones distintas de la *heterogeneidad* y, en casos extremos, diametralmente opuestas, como son: a) una *heterogeneidad* propia de los líderes y fundadores de *sistemas*, vista positivamente por el resto de los participantes constituyentes del *sistema* y que proporciona a los creadores de éste la *legitimidad* necesaria para configurarlo; b) una *heterogeneidad* menospreciada y considerada peligrosa por el *sistema*, que puede encontrarse tanto *dentro* como *fuera* de él y que debe combatirse a cualquier precio, porque es precisamente esta lucha constante la que permite definir las categorizaciones internas del *sistema* así como sus límites externos contra individuos aislados u otros *sistemas* antagónicos.

Así pues, el relato kafkiano puede estudiarse como una representación ficcional de ambos tipos de *heterogeneidad*, en que, por un lado, *los cinco personajes integrantes de la comunidad* tienen características indefinidas, con cualidades desconocidas para *los otros miembros del grupo* y, por tanto, inclasificables —es decir, que cuentan con rasgos que pueden considerarse como *heterogéneos* para cualquier *sistema*— pero que, por mutuo acuerdo, deciden constituir una comunidad de únicamente *cinco miembros*, aceptando su desconocimiento mutuo y su consiguiente heterogeneidad —que, a su vez, configura, paradójicamente, una cierta homogeneidad por el hecho de tratarse de un desconocimiento y una imprecisión compartidos— como rasgo común; por el otro, el texto muestra el afán inmutable de *la comunidad* de

[59] Esta capacidad de unas figuras concretas, que Bataille atribuye a su heterogeneidad, puede interpretarse como la expresión, en otros términos, de la idea schmittiana de *soberanía*, de la cual se ha derivado el *principio de soberanía agentiva* en el marco de la *estética de la crueldad*; para un análisis detallado de este concepto y de la formulación de dicho *principio*, véase el apartado "3.1.2. Clasificación de las distintas modalidades del *agente* y del *sujeto cruel* y la formulación de sus *principios*".

establecer unos límites diáfanos respecto al *sexto personaje* que quiere formar parte del *grupo* pero que, por algún motivo que el propio narrador ignora, no es aceptado por éste, hasta el extremo de que es recibido con codazos cada vez que se aproxima a *sus miembros* o hace un conato de protesta verbal, y de que las figuras de la comunidad se niegan a darle explicaciones, ya que comunicarse con él implicaría aprehenderlo como un igual y, por ende, aceptarlo en cierto modo. En consecuencia, si se tiene en cuenta que *todos los miembros del grupo* reaccionan de la misma manera, puede concluirse que el rechazo a *esta sexta figura* constituye un elemento cohesionador más del colectivo, por lo que la heterogeneidad externa, corporeizada en *este sexto personaje* —que encarna, lógicamente, la categoría de *víctima sistémica*— resulta imprescindible para el *sistema* del *grupo* aunque éste no sea consciente de ello, no sólo para definir sus límites externos, sino también como elemento externo que fomenta la unión y la organización interna.

En cuanto a la cuestión del valor de la *víctima sistémica* se refiere, conviene tener presente que, por el mismo hecho de ocupar la parte inferior de una jerarquía o clasificación en la que se fundamenta el *sistema*, o bien por su condición de permanecer en el exterior de este mismo *sistema*, el personaje que formaliza dicha instancia no puede ser tratado ni percibido por el *agente cruel sistémico* como un ser único con sus peculiaridades singulares, ya que eso atentaría contra el deseo homogeneizador característico de cualquier *sistema*, sino que, por el contrario, la manera en que es objeto de un acto cruel se corresponde con este deseo. En otras palabras, y en correspondencia con el *principio del espejo reflejo*, los sucesos crueles que guardan relación con la categoría de *víctima sistémica* tienen que desarrollarse necesariamente de forma *sistémica* y adoptar unos criterios de ejecución que permitan, precisamente, trazar las características principales del *sistema* que constituyen los *agentes* o los *sujetos crueles*.

En este sentido, si atendemos al siguiente fragmento del marqués de Sade *Justine ou les Malheurs de la vertu* [*Justine o los infortunios de la virtud*] (1787-1797), nos encontramos ante la escena en que una *mujer* presa de un colectivo de *cuatro monjes*, *Omphale*, explica a la protagonista de la novela, *Thérèse* —un pseudónimo de *Justine*— quien acaba de ser capturada por los *frailes*, el funcionamiento global y cotidiano de *la comunidad* de la que ahora se ve forzada a formar parte, explicación en la que se pone de manifiesto que el objetivo principal de toda la organización o *sistema* es servir como fuente de placer a los *sacerdotes* y satisfacer todas sus pasiones y voluptuosidades (1969:146-151):

> Notre nombre est toujours égal ; les arrangements sont pris de manière que nous soyons toujours seize : huit dans chaque chambre ; et, comme tu vois, toujours dans l'uniforme de nos classes (…) ; la doyenne de la chambre a sur nous tout pouvoir, lui désobéir est un crime ; elle est chargée du soin de nous inspecter avant que nous ne nous rendions aux orgies, et si les choses ne sont pas dans l'état désiré, elle est punie ainsi que nous. Les fautes que nous pouvons commettre sont de plusieurs sortes. Chacune a sa punition particulière dont le tarif est affiché dans les deux chambres ; le régent de jour, celui qui vient, comme je te l'expliquerai tout à l'heure, nous signifier les ordres, nommer les filles du souper, visiter nos habitations, et recevoir les plaintes de la doyenne, ce moine, dis-je, est celui qui distribue le soir la punition que chacune a méritée. Voici l'état de ces punitions à côté des crimes qui nous les valent.
> Ne pas être levée le matin à l'heure prescrite : trente coups de fouet (…) ; présenter ou par malentendu, ou par quelque cause que ce puisse être, une partie du corps, dans l'acte des plaisirs, au lieu de celle qui est désirée : cinquante coups ; être mal vêtue, ou mal coiffée : vingt coups ; n'avoir pas averti lorsqu'on a ses règles : soixante coups ; le jour où le chirurgien a constaté votre grossesse : cent coups (…) ; une entreprise d'évasion, une révolte : neuf jours de cachot, toute nue, et trois cents coups de fouet chaque jour ; cabales, mauvais conseils, mauvais propos entre soi, dès que cela est découvert : trois cents coups ; projets du suicide, refus de se nourrir comme il convient : deux cent coups ; manquer de respect aux moines : cent quatre-vingts coups (…).
> (…) aucun étranger, sous quelque prétexte que ce puisse être, n'est introduit dans ce pavillon. Si nous tombons malades, le seul frère chirurgien nous soigne, et si nous mourons, c'est sans aucun secours religieux ; on nous jette dans un des intervalles formés par les haies, et tout est dit ; mais par une insigne cruauté, si la maladie devient trop grave, ou qu'on en craigne la contagion, on n'attend pas que nous soyons mortes pour nous enterrer (…).
> (…)
> —Le voici, me répondit mon historienne. Tous les premiers des mois, chaque moine adopte une fille qui doit pendant cet intervalle lui tenir lieu de servante et de plastron à ses indignes désirs ; les doyennes seules sont exceptées, en raison du devoir de leur chambre. Ils ne peuvent ni les changer dans le cours du mois, ni leur faire faire deux mois de suite ; rien n'est cruel, rien n'est dur comme les corvées de ce service, et je ne sais comment tu t'y feras. Aussitôt que cinq heures du soir sonnent, la fille de garde descend près du moine qu'elle sert, et elle ne le quitte plus jusqu'au lendemain, à l'heure où il repasse au couvent. Elle le reprend dès qu'il revient ; ce peu d'heures s'emploie par elle à manger et à se reposer, car il faut qu'elle veille pendant les nuits qu'elle passe auprès de son maître ; je te le répète, cette malheureuse est là pour servir de plastron à tous les caprices qui peuvent passer par la tête de ce libertin : soufflets, fustigations, mauvais propos, jouissances, il faut qu'elle endure tout ; elle doit être debout toute la nuit dans la chambre de son patron et toujours prête à s'offrir aux passions qui peuvent agiter ce tyran ; mais la plus cruelle, la plus ignominieuse de ces servitudes, est la terrible obligation où elle est de présenter sa bouche ou sa gorge à l'un ou l'autre besoin de ce monstre ; il ne se sert jamais d'aucun autre vase : il faut qu'elle reçoive tout, et la plus légère répugnance est aussitôt punie des tourments les plus barbares. (…) c'est le soin de cette malheureuse ; elle l'accompagne en tout lieu, l'habille, le déshabille, le sert, en un mot, dans tous les instants, a toujours tort, et est toujours battue ; aux soupers, sa place est, ou derrière la chaise de son maître, ou, comme un chien, à ses pieds, sous la table, ou à genoux, entre ses cuisses, l'excitant de sa bouche (…).

En efecto, de las informaciones transmitidas por *Omphale*, se deduce que, como figuras individuales y únicas, las *chicas reclusas* carecen de un valor *per se*, y únicamente cuentan con el sentido y el significado que les proporciona performativamente el *sistema* ideado e implementado por los *monjes*. Esta circunstancia se desvela claramente y adquiere su culminación plena cuando *alguna de ellas* fallece, por lo que, al no ser ya de utilidad para los *frailes* y ya no formar parte

del *sistema*, son arrojadas fuera del edificio, como si de escombros se tratara, o bien, en caso de enfermedad grave, y por temor al contagio a otras *mujeres*, son excluidas del grupo y asesinadas.

No obstante, antes de llegar a este final, tras la explicación de *Omphale* se encuentra todo un proceso por el que las *mujeres capturadas* o *raptadas* padecen una progresiva deshumanización, hasta llegar a convertirse en entes cuyo único significado viene dado por su función y posición en el *sistema*. Así, ya en el primer momento de su llegada, todas las *chicas* se clasifican por edad, según la cual llevan un uniforme de un color u otro (1969:142)[60]; en segundo lugar, el personaje del *monje regente* escoge cada día aquellas *mujeres* que deben participar forzosamente en las orgías, banquetes y, dado el caso, torturas, de esa jornada; en tercer lugar, se citan las *chicas* que serán castigadas con un número concreto de azotes de acuerdo con la "infracción" que hayan cometido, según un *sistema penal* claramente estipulado, en el que a cada violación del reglamento le corresponde un número determinado de azotes o de otras penas; por último, *Omphale* explica a *Thérèse* el papel de la *chica de guardia*, cuya función es ejercer de esclava doméstica y sexual de un *fraile* en concreto, de modo que debe permanecer junto a él durante un período de uno a dos meses para satisfacerle cualquier tipo de necesidad —ya sea de higiene, ya sea de cariz erótico o puramente sexual—.

En esta línea, *Omphale* reitera la idea de que, en cualquier momento, toda *chica* puede ser castigada por el menor motivo —por ejemplo, por haber realizado un gesto que ha disgustado a uno de los *sacerdotes* o bien por no haber satisfecho los deseos de alguno de ellos del modo esperado— e, incluso, ejecutada, por lo que, en relación con lo señalado anteriormente, puede constatarse que el *sistema* de los *monjes* no es simplemente una clasificación de diferentes figuras, sino que consiste en una auténtica categorización en la que cada *mujer* adquiere performativamente la cualidad ontológica de "objeto" que puede emplearse a discreción por parte de los *frailes* según su propio criterio, gusto o voluntad de un instante concreto.

[60] Según explica *Omphale* a la recién capturada *Thérèse* (1969:142): "Toutes les femmes que tu as vues hier, ma chère Thérèse, et celles que tu viens de voir, se divisent en quatre classes de quatre filles chacune. La première est appelée la classe de l'enfance : elle contient les filles depuis l'âge le plus tendre jusqu'à celui de seize ans ; un habillement blanc les distingue.
La seconde classe, dont la couleur est le vert, s'appelle la classe de la jeunesse ; elle contient les filles de seize jusqu'à vingt ans.
La troisième classe est celle de l'âge raisonnable ; elle est vêtue de bleu ; on y est depuis vingt-un jusqu'à trente ; c'est celle où nous sommes l'une et l'autre.
La quatrième classe, vêtue de mordoré, est destinée pour l'âge mûr ; elle est composée de tout ce qui passe trente ans".

Esta propiedad de *Thérèse*, *Omphale* y el resto de *chicas capturadas* que encarnan la instancia de *víctima sistémica* de poder ser maltratadas o asesinadas a placer debido a su condición de formar parte de un *sistema* que les otorga una cualidad ontológica comparable a cualquier utensilio, cuya única finalidad es satisfacer las pasiones y voluntades de los *frailes* —que formalizan la categoría de *agentes crueles sistémicos*—, se ajusta, en términos teóricos, a la noción que reivindica Giorgio Agamben (1995) de la tradición del derecho romano, el *homo sacer*, para intentar explicar la existencia histórica de los campos de concentración nacionalsocialistas que, según su criterio, suponen la culminación de la *biopolítica* formulada por Foucault y que determina, en gran medida, la política contemporánea hasta nuestros días[61]. Y es que, según Agamben (2002:18), el *homo sacer* puede entenderse como aquel individuo "que puede ser asesinado, pero al que no está permitido sacrificar".

Ahora bien, para poder entender por completo dicha definición —que puede parecer paradójica en un primer momento—, el filósofo italiano (2002:11)[62] reivindica la distinción que hacía el griego clásico entre la *zoé*, que podría concebirse como la vida biológica de cualquier ser vivo, y la *bíos*, que sería la vida característica de un individuo o de un grupo en concreto y que podía emplearse para designar la dimensión pública, social o política de una existencia, o bien su parte privada e íntima. En este sentido, y de acuerdo con la definición formulada del concepto de *homo sacer*, ésta implica "desatender" o "ignorar" la dimensión del *bíos* de la vida humana —recuérdese que el *sacrificio* conlleva necesariamente un reconocimiento social, ritual y hasta político de la *víctima*— y un ensalzamiento de la *zoé* o perspectiva meramente biológica y mecánica del individuo, hecho que permite, precisamente, que "sea asesinado". Dicho de otro modo, el *homo sacer* designa a aquel individuo cuya

[61] En este punto, debe subrayarse que, en el marco de la *estética de la crueldad*, y en aras de establecer una definición concreta de *lo político* que nos permita delimitar el concepto de *víctima sistémica política*, se aplicarán únicamente las observaciones del filósofo italiano que se ajusten a las escenas literarias estudiadas, y se dejarán de lado las connotaciones políticas de dichas reflexiones, así como su concepción general del término foucaltiano de la *biopolítica*, si se entiende a ésta como la politización de la vida contemporánea en general y, en concreto, la eliminación de la distinción entre el espacio público y el privado. El objetivo es evitar, de este modo, una visión en la que la totalidad de la *estética de la crueldad* podría concebirse como un acto político realizado por un personaje que corporeizara la instancia de *agente cruel*, aunque éste actuara motivado por causas privadas, perspectiva que produciría una gran imprecisión para todo el estudio de esta estética.

[62] Tal y como expresa Agamben (2002:11): "Die Griechen kannten für das, was wir mit dem Begriff *Leben* ausdrücken, kein Einzelwort. Sie gebrauchten zwei Begriffe, die morphologisch und semantisch verschieden sind, auch wenn man sie auf eine gemeinsame Wurzel zurückführen kann: *zoé* meinte die einfache Tatsache des Lebens, die allen Lebewesen gemein ist (Tieren, Menschen und Göttern), *bíos* dagegen bezeichnete die Form oder Art und Weise des Lebens, die einem einzelnen oder einer Gruppe eigen ist [...]".

existencia está dominada sólo por la *zoé*, puesto que la diferencia con la *bíos* se ha eliminado —que es lo que Agamben denomina como la *vida nuda*—, es decir, una existencia de naturaleza biológica pero sin ningún valor personal, social, religioso, legal o político; además, siempre según las reflexiones del filósofo italiano, toda sociedad establece qué individuos personifican esta categoría de *homines sacri* (2002:148)[63], de manera que tal decisión de categorizar performativamente a unos individuos y a otros se convierte, para Agamben, en el eje central de la biopolítica contemporánea o, mejor dicho, de lo que podría formularse como *soberanía biopolítica* y que explica con términos schmittianos: "en la biopolítica moderna, el soberano es aquél que decide sobre el valor o la ausencia de valor de una vida" (2002:151)[64]. En el ámbito de la *estética de la crueldad*, esta *soberanía biopolítica* resulta corresponderse con el *principio de soberanía agentiva* que configura, precisamente, uno de los *principios* constituyentes fundamentales de cualquier personaje que formalice la categoría de *agente cruel*, sea considerado *político* o no.

Si nos remitimos a las explicaciones proporcionadas por *Omphale* a *Thérèse* en la obra de Sade, puede observarse que, en realidad, la *anfitriona forzada* describe a esta segunda figura las condiciones propias de *homines sacri* en que viven las *mujeres capturadas*: ninguna de ellas goza de un valor personal, individual, social o de cualquier tipo, sino únicamente de un valor utilitario según la posición y función que le otorga el *sistema* ideado e implementado por los *frailes*, quienes, a su vez, son los que ejercen la *soberanía agentiva* al decidir qué papel juega cada una de esas *chicas* y, especialmente, de qué modo puede causarles placer, aunque sea mediante una muerte atroz. Las *mujeres presas* de esta escena, por tanto, se caracterizan por habérseles sustraído, mediante su incorporación forzada al *sistema* de los *sacerdotes*, las cualidades propias de la parte de cualquier existencia humana perteneciente al *bíos* y haberse quedado reducidas a un estado de *zoé* o de *nuda vida*, en la que

[63] En concreto, según explica el propio Agamben (2002:148): "[…] Es scheint so, als ginge jede Wertung und jede »Politisierung« (wie sie der Souveränität des einzelnen über seine eigene Existenz letztlich implizit ist) zwangsläufig mit einer erneuten Entscheidung über die Schwelle einher, jenseits deren das politisch relevante Leben aufhört, um nur mehr »heiliges Leben« zu sein und als solches straflos eliminiert werden zu können. Jede Gesellschaft legt diese Grenze fest, jede Gesellschaft —auch die modernste— entscheidet darüber, welches ihre *homines sacri* sind [...]".

[64] Según expresa Agamben (2002:151): "[...] Wenn es dem Souverän, insofern er über den Ausnahmezustand entscheidet, zu allen Zeiten zukommt, darüber zu entscheiden, welches Leben getötet werden kann, ohne daß ein Mord begangen wird, dann tendiert diese Macht im Zeitalter der Biopolitik dazu, sich vom Ausnahmezustand zu emanzipieren, um sich in die Macht über die Entscheidung zu transformieren, an welchem Punkt das Leben aufhört, politisch relevant zu sein. Wenn das Leben zum höchsten politischen Wert wird, dann stellt sich nicht nur, wie Schmitt meint, von selbst die Frage nach dem Unwert des Lebens, sondern es scheint, als stünde in dieser Entscheidung der letzte Bestand der souveränen Macht auf dem Spiel. In der modernen Biopolitik ist derjenige souverän, der über den Wert oder Unwert des Lebens als solches entscheidet [...]".

únicamente es de relevancia la supervivencia mecánica y biológica de su cuerpo físico que, por el hecho de ser un mero cuerpo, puede ser sustituido por otro tan rápido como éste "deje de funcionar" o, si se prefiere, sea maltratado y asesinado.

En esta línea, tal y como se ha indicado anteriormente, no debe sorprender que fragmentos de la producción novelística sadiana como el presente puedan considerarse como un predecesor no solamente político —recuérdese, entre otros, el célebre ensayo de Adorno y Horkheimer (1944)— sino, en el marco de este estudio, como un precedente directo de la estética propia de la literatura del Holocausto, de los gulag o de otras variantes, que, aunque escritas mayoritariamente durante el siglo XX, ya cuenta con algunos ejemplares primigenios en la segunda mitad del siglo XIX —piénsese, por ejemplo, en la novela de Dostoievski de *Memorias de la casa muerta* (1862)—. Así, no resulta difícil ver, en la clasificación por edad de las *chicas raptadas*, según la cual cada *mujer* recibe un vestido de un color distinto, una suerte de prefacio a los relatos y descripciones propios de otras obras literarias muy posteriores, en las que se narran la clasificación de los recién llegados a un *Lager* y su trágico final o lucha por la supervivencia física —la *zoé*, al igual que en Sade, deviene el aspecto principal de la existencia de las *víctimas*— conforme a dicha distinción, según se analizará con más detalle en el próximo apartado.

No obstante, en este punto conviene remarcar el apunte de que, al contrario de la hipótesis que postula Agamben[65], no toda eliminación de la distinción entre *bíos* y *zoé* implica necesariamente una connotación política *sensu stricto*, ya que, tal y como se analizará en las próximas páginas, uno de los rasgos básicos para considerar que

[65] Según observa Agamben (2002:197): "[...] Jeder Versuch, den politischen Raum des Abendlandes neu zu denken, muß von dem klaren Bewußtsein ausgehen, daß wir von der klassischen Unterscheidung zwischen *zoé* und *bíos*, zwischen privatem Leben und politischer Existenz, zwischen dem Menschen als einfachem Lebewesen, das seinen Ort im Haus hat, und dem Menschen als politischem Subjekt, das seinen Ort im Staat hat, nichts mehr wissen [...]. Von den Lagern gibt es keine Rückkehr zur klassischen Politik; im Lager sind Staat und Haus ununterscheidbar geworden, und die Möglichkeit, zwischen unserem biologischen Körper und unserem politischen Körper [...] zu unterscheiden, ist uns ein für allemal genommen [...]".
En este sentido, estas apreciaciones del filósofo italiano de que, después de la experiencia histórica de los *Lager*, resulta imposible volver a un tipo de política anterior en que se diferenciaba el *bíos* de la *zoé* y que, por tanto, el hecho mismo del existir y de la vida se han convertido en un acto político —o, en sus términos, *biopolítico*— necesitan de varias precisiones. Por el momento, baste con insistir en que la suspensión de dicha distinción a gran escala —en términos teóricos, ya Aristóteles se mostraba partidario del aborto y del abandono de recién nacidos para controlar el crecimiento de una población (2009:301)— se produce en el ámbito de la literatura ficcional —y, por ende, estético— de la mano de autores como el marqués de Sade en el siglo XVIII antes de que tenga lugar en el ámbito empírico en el siglo XX, según Agamben. Los sucesos históricos a los que se refiere el pensador italiano pueden concebirse, en consecuencia, como una imitación del espacio privado y del *imaginario* literario por parte del espacio público, determinado por unos fines *políticos* concretos.

dicha supresión es una característica propia de la *víctima sistémica política* es que tiene que producirse en el ámbito público, en que los considerados *enemigos* —en el sentido de *hostis*— sean reducidos a la *nuda vida* o a la mera existencia física. Así pues, estas escenas sadianas, según se ha comentado, pueden entenderse, por ejemplo, como unas predecesoras *estéticas* de la literatura sobre los campos de concentración o *Lager*, pero, en ningún caso, como antecedentes *políticos*, puesto que las *mujeres* que, en esta obra de Sade, son objeto de acciones crueles, lo son en un espacio y ámbito exclusivamente *privados* —como lo son el sexo y la satisfacción de los instintos más perversos—, y no en un espacio *público*, ya que el fin de tales actos macabros no es atentar contra un grupo concreto de personajes femeninos para erradicarlos, sino gozar sexualmente de ellos y cometer algunas acciones que, por su exceso, no son toleradas abiertamente ni por la sociedad de la época del siglo XVIII ni por la actual. Esta consideración no recae en una disminución del grado de crueldad, sino en una especificación en el análisis de la estética de la que forma parte.

En síntesis, teniendo en cuenta las obras analizadas de Burdekin, de Kafka y de Sade, concebiremos la categoría de *víctima sistémica* como un *elemento de primer grado* que se encarna en aquellos personajes que son objeto de una acción cruel por el hecho de formar parte de un *sistema* ideado e implementado por unos *agentes crueles sistémicos* o por encontrarse fuera de éste y que proporciona performativamente unas cualidades y un valor ontológicos determinados en función de la posición que dichas figuras ocupan dentro o fuera del *sistema*, de manera que tales personajes se conciben como elementos heterogéneos respecto a éste, sin rasgos individuales ni personales ni con otras características más que su existencia biológica y física, de manera que se someten a actos crueles por el hecho de formar parte forzosa de una clasificación o jerarquía impuesta de forma ajena a su voluntad.

4.1.6.1. *La imagen del* enemigo *en el marco de la estética de la crueldad: un análisis de la* víctima sistémica política.

En las siguientes páginas se estudiará una de las principales variantes de la categoría de la *víctima sistémica*, como es la *víctima sistémica política*. Con este cometido, en primer lugar conviene establecer una definición clara de qué se va a entender por *lo*

político en el ámbito de la *estética de la crueldad*[66] con el fin de evitar un concepto demasiado amplio que podría conducir a concebir todas las *categorías*, *elementos* y *principios* que configuran dicha estética como un fenómeno político, de modo que se correría el peligro de caer en una gran indeterminación que dificultaría en gran medida el estudio de esta estética. Esta intención de ofrecer una concreción de *lo político* nos lleva a partir de las nociones propuestas por Carl Schmitt durante la primera mitad del siglo XX y que nos alejan de concepciones que se podrían calificar de "demasiado generalistas" en relación con el objetivo que se quiere alcanzar.

En este sentido, en el presente apartado se procurará huir de dichas concepciones "generalistas", como, por ejemplo, de la perspectiva de *la política* formulada por Max Weber, según la cual se puede considerar como *política* cualquier actividad que aspire dirigir o influir a otros individuos u organizaciones (2016:3-4)[67], es

[66] Cabe decir que el mismo Carl Schmitt, de cuyos ensayos se va a partir para definir *lo político*, admite que, actualmente, puede considerarse que la decisión de si una cuestión es política o no es, *per se*, política. Según expresa él mismo (2015:7): "[...] Inzwischen haben wir das Politische als das Totale erkannt und wissen infolgedessen auch, daß die Entscheidung darüber, ob etwas *unpolitisch* ist, immer eine *politische* Entscheidung bedeutet, gleichgültig wer sie trifft und mit welchen Beweisgründen sie sich umkleidet [...]".

No obstante, debe señalarse que esta valoración no se refiere tanto a la esencia propia de *lo político* como a su consideración actual, partiendo de la premisa de que, según el jurista alemán, los Estados liberales y socialdemócratas han iniciado un combate contra este concepto, en el sentido de que estos organismos se dedican supuestamente a resolver únicamente cuestiones técnicas, organizativas, sociales o económicas —es decir, en la línea weberiana de considerar el Estado como una "gran empresa"—, ignorando que la auténtica naturaleza de *lo político* consiste en la distinción de *amigo-enemigo*. Este olvido de la esencia de *lo político* conlleva que todo análisis que persigue el estudio de las circunstancias políticas pero que se ocupa de preguntas económicas o técnicas termina por derivar en generalidades propias de la Filosofía de la Cultura o de la Historia, y en clasificaciones estéticas sobre épocas clásicas, románticas o barrocas, de modo que se acaba perdiendo el foco en lo que era, en principio, el objeto de estudio. En palabras de Schmitt (2015:68-69): "Heute ist nichts moderner als der Kampf gegen das Politische. [...] Es soll nur noch organisatorisch-technische und ökonomisch-soziologische Aufgaben, aber keine politischen Probleme mehr geben. Die heute herrschende Art ökonomisch-technischen Denkens vermag eine politische Idee gar nicht mehr zu perzipieren. Der moderne Staat scheint wirklich das geworden zu sein, was Max Weber in ihm sieht: ein großer Betrieb. Eine politische Idee wird im allgemeinen erst dann begriffen, wenn es gelungen ist, den Personenkreis nachzuweisen, der ein plausibles ökonomisches Interesse daran hat, sich ihrer zu seinem Vorteil zu bedienen. Verschwindet hier das Politische im Ökonomischen oder Technisch-Organisatorischen, so zergeht es auf der andern Seite in dem ewigen Gespräch kultur- und geschichtsphilosophischer Allgemeinheiten, die mit ästhetischen Charakterisierungen eine Epoche als klassisch, romantisch oder barock goutieren [...]".

[67] Según explica Max Weber (2016:3-4): "Was verstehen wir unter Politik? Der Begriff ist außerordentlich weit und umfaßt jede Art selbständig *leitender* Tätigkeit [...].

»Politik« würde für uns also heißen: Streben nach Machtanteil oder nach Beeinflussung der Machtverteilung, sei es zwischen Staaten, sei es innerhalb eines Staates zwischen den Menschengruppen, die er umschließt [...].

decir, que concibe como *política* cualquier anhelo de obtener *poder* o de influir en su repartimiento, ya sea entre personas, ya sea entre instituciones o Estados, con el objetivo de emplear este *poder* como medio para lograr otros fines, o bien como un fin en sí mismo.

Por otro lado, también se intentará subrayar la distinción entre *lo político* y una posible forma que puede adoptar este fenómeno, como es la *ideología* y sus múltiples definiciones. A modo de ejemplo, piénsese en la concepción de la *ideología* por parte de Louis Althusser, según la cual ésta puede entenderse como "la representación de las relaciones imaginarias de los individuos respecto a sus condiciones de existencia reales" (2019:74)[68] y, más concretamente, como un fenómeno humano —parecido al inconsciente y al sueño freudiano— que se encuentra presente en toda la Historia y que está condicionado por la forma que adopta la lucha de clases en la época y en la sociedad concretas en que vive un individuo, de manera que aprehende la *ideología* como un elemento "transhistórico" o, incluso, "eterno", puesto que existirá mientras exista la especie humana; en la perspectiva de Theodor W. Adorno (1963:21-22)[69] de

---

[...] Wer Politik treibt, erstrebt Macht: Macht entweder als Mittel im Dienst anderer Ziele (idealer oder egoistischer), — oder Macht »um ihrer selbst willen«: um das Prestigegefühl, das sie gibt, zu genießen".

[68] Según explica el propio teórico francés (2019:74): "Denn einerseits glaube ich, die Auffassung vertreten zu können, dass *die* Ideologien *eine eigene Geschichte haben* (auch wenn diese in letzter Instanz durch den Klassenkampf determiniert ist), und andererseits glaube ich, gleichzeitig die Auffassung vertreten zu können, dass *die* Ideologie *im Allgemeinen keine Geschichte hat;* und zwar nicht in einem negativen Sinne (dass ihre Geschichte außerhalb ihrer selbst läge), sondern in einem absolut positiven Sinne.

Dieser Sinn ist positiv, wenn es wahr ist, dass die Eigenart der Ideologie darin besteht, dass sie eine Struktur und eine Funktionsweise hat, die sie zu einer nicht-historischen, d.h. zu einer *omnihistorischen* Realität machen, insofern diese Struktur und diese Funktionsweise in derselben Form in der so genannten gesamten Geschichte präsent sind [...].

Um hier einen theoretischen Anhaltspunkt zu geben, nehme ich das Traumbeispiel wieder auf, und zwar dieses Mal im Sinne der freudschen Auffassung. Ich würde sagen, dass unsere Behauptung, die Ideologie habe keine Geschichte, unmittelbar mit der freudschen Behauptung in Beziehung gesetzt werden kann und muss, nach der *das Unbewusste ewig ist*, d.h. keine Geschichte hat [...].

Wenn unter »ewig« nicht etwas jede (zeitliche) Geschichte Transzendierendes verstanden wird, sondern etwas, das allgegenwärtig und transhistorisch ist, sich also der Form nach unveränderlich über die gesamte Geschichte erstreckt, dann greife ich die freudsche Formulierung Wort für Wort auf und schreibe: *Die Ideologie ist ewig*, ebenso wie das Unbewusste ewig ist [...].

[...] *Die Ideologie ist eine »Repräsentation« des imaginären Verlhältnisses der Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen*".

[69] En palabras de Adorno (1963:21-22): "Kultur ist ideologisch geworden nicht nur als Inbegriff der subjektiv ausgeheckten Manifestationen des objektiven Geistes, sondern im weitesten Maße auch als Sphäre des Privatlebens. Diese verdeckt mit dem Schein von Wichtigkeit und Autonomie, daß sie nur noch als Anhängsel des Sozialprozesses sich fortschleppt. Leben verwandelt sich in die Ideologie der Verdinglichung, eigentlich die Maske des Toten [...]. Ideologie heißt heute: die Gesellschaft als Erscheinung. Sie ist vermittelt durch die Totalität, hinter der die Herrschaft des Partialen steht, nicht jedoch umstandslos reduktibel auf ein Partialinteresse, und darum gewissermaßen in all ihren Stücken gleich nah dem Mittelpunkt.

que toda la cultura consiste en una realidad ideológica que invade la esfera pública y privada y que esconde, de hecho, un proceso de "cosificación" (*Verdinglichung*) de la vida, por lo que el filósofo alemán arguye que la *ideología* se ha convertido en una suerte de "apariencia social necesaria" (*der gesellschaftlich notwendige Schein*) de la sociedad, que, a su vez, ha perdido cualquier sentido de la existencia y se ha transformado ella misma en mera apariencia, de la que nadie puede escapar, a pesar del intento de crítica y de "la construcción de utopías abstractas"; o, por último, y con respecto a la relación entre *ideología* y literatura, en la teoría de Mijaíl Bajtín (1994:60),[70] que concibe a esta última como un reflejo material de la *ideología* de esa sociedad, determinada, a su vez, por las condiciones socioeconómicas, si bien con la peculiaridad de que ésta engloba, además, otras formas *ideológicas*, por lo que la literatura proporciona una visión de conjunto más completa que otras formas de expresión o que las propias ciencias, de modo que no debe sorprender que ésta se avance en algunas percepciones éticas, filosóficas, económicas, o científicas, aunque es conveniente subrayar que para el crítico ruso, la literatura sólo puede producirse cuando todos los aspectos de la existencia se han "filtrado" a través del "prisma" *ideológico* correspondiente a esa época, por lo que la pura "voluntad artística" o la mera búsqueda del placer literario —y, por tanto, estético— no cabe en esta

---

[...] Die Ideologie, der gesellschaftlich notwendige Schein, ist heute die reale Gesellschaft selber, insofern deren integrale Macht und Unausweichlichkeit, ihr überwältigendes Dasein an sich, den Sinn surrogiert, welchen jenes Dasein ausgerottet hat. Die Wahl eines ihrem Bann entzogenen Standpunkts ist so fiktiv wie nur je die Konstruktion abstrakter Utopien [...]".

[70] Según expresa el propio Bajtín (1994:60): "La literatura forma parte del entorno ideológico de la realidad como su parte autónoma, en forma de obras verbales organizadas de un modo determinado, con una estructura específica, propia tan sólo de estas obras. Esta estructura, igual que cualquier estructura ideológica, refracta la existencia socioeconómica en su proceso generativo, y la refracta muy a su modo. Pero al mismo tiempo, la literatura en su «contenido» refleja y refracta los reflejos y refracciones de otras esferas ideológicas (ética, cognición, doctrinas políticas, religión, etc.), es decir, la literatura refleja en su «contenido» la totalidad del horizonte ideológico, del cual ella es una parte.

La literatura no suele tomar estos contenidos éticos, epistemológicos y otros del sistema del conocimiento o del *ethos*, ni de los sistemas ideológicos preformados (…), sino directamente del proceso generativo viviente de la cognición, del *ethos* y de otras ideologías. Por eso, la literatura ha anticipado con tanta frecuencia los ideologemas filosóficos y éticos, aunque en forma poco desarrollada, mal fundamentada e intuitiva. Es capaz de penetrar en el mismo laboratorio social de sus formaciones y construcciones. El artista posee a menudo un oído sensible para los problemas ideológicos germinados que se encuentran en proceso de generación.

In statu nascendi el artista los oye a menudo mejor que un «hombre de ciencia», más cauto, mejor que un filósofo o un práctico (…).

(…)

Sólo al plasmarse ideológicamente, al refractarse por el prisma ideológico, la vida como conjunto de determinadas acciones se convierte en argumento *[siuzhet],* asunto *[fábula],* tema, motivo. Una realidad aún no refractada ideológicamente, cruda, por decirlo así, no puede formar parte de un contenido literario".

concepción (1994:51-52)[71]. Y es que el mismo Bajtín formula, siguiendo esta línea y en escritos posteriores, el conocido *principio dialógico del lenguaje*, según el cual toda obra literaria dialoga con la realidad social en la que se ha escrito (1979:166-167), ya que, de acuerdo con el filósofo soviético, el personaje hablante de la novela encarna siempre una *ideología*, puesto que éste habita un mundo *ideológico* —al que se adapta o contra el que se enfrenta— en el que desarrolla su propia *Weltanschauung* (1979:220-223).

Estas percepciones de la *política* (Weber), así como de una de sus posibles formas, la *ideología* (Althusser, Adorno, Bajtín) manifiestan y ensalzan la necesidad, ya sugerida anteriormente, de acudir a un concepto concreto de *lo político* que posibilite una idea determinada de la categoría de *víctima sistémica política* y su distinción de otras instancias muy similares.

Con el fin de concretar esta noción de *lo político*, centrémonos en los siguientes fragmentos de dos novelas distintas.

En primer lugar, nos encontramos ante un fragmento de la novela del marqués de Sade *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice* [*Juliette o las prosperidades del vicio*] (1797), en el que un *ministro de Francia* pide a *Juliette* que trabaje para él a cambio de una remuneración económica, y le encomienda la tarea de encontrarle *chicas* con unas características muy concretas que le sirvan para sus excesos y que acaban siendo asesinadas por placer sexual (1998:48-50):

> —Gehen wir jetzt zu der zweiten Reihe Ihrer Pflichten über [...]. Ich verfüge über eine glänzende Einbildungskraft; die alltäglichen Vergnügungen können mir schon seit langer

[71] Tal y como formula el crítico literario ruso (1994:51-52): "La noción misma de «voluntad artística» es, desde luego, inaceptable para el marxismo (…).
Ante todo, hay que mencionar aquí todas las teorías hedonistas en tomo a las ideologías, principalmente las teorías del arte. La interpretación de una obra de arte como objeto de placer y como vivencia individual expresa fundamentalmente esta tendencia a igualar un fenómeno ideológico con un producto de consumo individual.
En realidad, toda obra artística, lo mismo que cualquier producto ideológico, es resultado de la comunicación. Lo importante en este producto no son los estados individuales psíquicamente subjetivos que origina, sino los vínculos sociales, la interacción de muchas personas que establece. Todo aquello que se realiza en un organismo psico-físico cerrado, sin rebasar sus límites, es igual a cero en el sentido ideológico. En este caso, todos los procesos psíquicos y fisiológicos subjetivos son tan sólo ingredientes de los procesos sociales, fragmentos carentes de autonomía. (…)
La doctrina sobre la obra de arte como objeto de consumo individual, a pesar de que adopte formas más finas e ideales (…), es absolutamente inadmisible para el marxismo, puesto que no se adecúa a la naturaleza específicamente social del fenómeno ideológico. Por sublimes y delicadas que sean las fórmulas que ofrecen tales doctrinas, siempre se basan, en última instancia, en un hedonismo burdo (…)".

> Zeit nichts mehr bieten; von der Natur wurde mir ein feuriges Temperament und grausame Begierden verliehen; mein Vermögen gestattet es mir, die wütenden Leidenschaften zu befriedigen. Ich werde daher in Eurer Wohnung, sei es mit Noirceuil oder mit einigen anderen Freunden, zweimal wöchentlich Lustgelage veranstalten, bei denen mindestens drei Personen zum Opfer fallen müssen.
> [...] so macht dies ungefähr zweihundert Mädchen aus, deren Beschaffung ganz Ihnen überlassen bleibt; doch ist die Wahl dieser Opfer durch Vorbehalt erschwert. Die häßlichste muß mindestens ebenso schön sein wie Sie; sie müssen auch unberührt, ferner von vornehmer Abstammung, adelig oder wenigstens sehr reich sein.« — »Oh, mein Herr, und Sie wollen sie alle opfern?« —»Gewiß, mein Fräulein; der Mord ist der größte Kitzel für mich, ich lechze nach Blut voll Raserei, es ist das meine größte Leidenschaft; mein Grundsatz aber ist es, sie um jeden Preis zu befriedigen.«
> —»Mein Herr«, [...] Sie mein Wesen kennengelernt haben, ersehen Sie, wie ich glaube, hinreichend, daß ein Verrat meinerseits ausgeschlossen ist. Mein Vorteil und meine Begierden bürgen dafür. Ja, mein Herr, die Natur hat mir die gleichen Eigenschaften verliehen wie Ihnen, die gleichen phantastischen Triebe. Wer sich aber aus Liebe zu einer Sache dazu hergibt, leistet sicherlich viel bessere Dienste, wie der, welcher nur aus Unterwürfigkeit gehorcht; ein Band der Freundschaft, die Ähnlichkeit des Geschmacks fesseln eine Frau sicherlich am stärksten; davon können Sie überzeugt sein.«
> [...] Sie erhalten daher jährlich eine Million für diese Veranstaltungen; aber vergessen Sie nicht, daß sie ungewöhnlich großartig ausfallen müssen [...]. Die Opfer werden Ihnen mit je 20 000 Francs bezahlt werden, was bei den Eigenschaften, die ich von Ihnen verlange, nicht zu hoch ist. Zudem werden Sie 30 000 Francs Zulage erhalten für jedes Opfer, das Sie mit eigenen Händen töten werden [...].

En esta explicación de la figura del *ministro* se distinguen, por tanto, tres personajes que, de acuerdo con los parámetros de la estética de la crueldad, pueden identificarse con tres categorías diferentes[72]. Por un lado, aparece el propio *ministro*, quien pide a *Juliette* que organice, en casa de ésta, dos sesiones por semana en las que, por medio de orgías desenfrenadas y actos sexuales macabros, se asesinarán cada vez a tres *mujeres jóvenes* —lo que suma un total de una doscientas *chicas* al año, teniendo en cuenta que hay semanas en las que las orgías no pueden producirse—, puesto que son el crimen, la brutalidad y la sangre los elementos que lo excitan; por ello, puede constatarse que dicho personaje formaliza la instancia del *agente cruel sistémico en serie*. Por otro lado, encontramos el personaje de *Juliette*, a quien el *ministro* encarga la organización de estos eventos y le ofrece, además de un sueldo anual, veinte mil francos por cada *chica* que le entregue y una prima de treinta mil por cada una que mate con sus propias manos, por lo que puede considerarse que dicha figura corporeiza la categoría de *sujeto cruel instrumental voluntario* con una *causa finalis propria,* ya que *Juliette* insiste en que jamás traicionaría a *su patrón* debido a que comparte sus gustos y pasiones asesinas independientemente del sueldo recibido. Finalmente, aparecen las figuras de las futuras *chicas* que serán capturadas, maltratadas y asesinadas, siempre que se ajusten a los criterios de selección que

[72] Estas categorías que aparecen en el presente fragmento de la novela del marqués de Sade constituirán el objeto de un análisis detallado en el próximo apartado.

especifica el *ministro*, como son que gocen de una gran belleza, que sean vírgenes y que provengan de una familia noble o pudiente, cualidades comunes que, precisamente, las conforman como parte de un *sistema* con unos parámetros determinados y que, con la propiedad añadida de que se suceden en el tiempo, las califican como *víctimas sistémicas en serie*.

En segundo lugar, si nos fijamos en el siguiente fragmento de la novela de Arpad Ferenczy *Timotheus Thümmel und seine Ameisen* [*El barullo de Timotheus y sus hormigas*] (1923), podemos observar otro tipo de crueldad estructurada alrededor de la idea de *sistema*, aunque con unas pautas sustancialmente diferentes a la anterior novela del marqués de Sade. Y es que la voz narrativa —que, a lo largo de la novela, se descubre que es la del *Dr. Thümmel*, un zoólogo que relata la historia de *las sociedades de hormigas* de acuerdo con unos manuscritos elaborados por *estos insectos* y que ha logrado descifrar— relata que, en el contexto de la Guerra Mundial de las Hormigas, una de ellas, *Pei-Toi-Toi*, regresa a su territorio originario para encabezar una revolución sangrienta contra las *hormigas dirigentes* (1923:198-201):

> In seinem unversöhnlichen Haß gegen die Herrenameisen faßte nunmehr der verbannte Apostel einen teuflischen Plan, den er genau ausarbeitete und in allen Einzelheiten mit der ihm eigenen eisernen Folgerichtigkeit durchführte [...].
> [...]
> „Meine fleißigen Brüder," sprach Pei-To-Toi zu der ihn umdrängenden Menge, „ich bin zu euch zurückgekommen, um euch von der Unterdrückung eurer Todfeinde endgültig zu befreien."
> Und er redete mit begeistertem Feuereifer so lange auf sie ein, bis er ihren Mut soweit gekräftigt, daß sie schließlich begeistert in einen allgemeinen' Aufruhr gegen ihre Herren einwilligten. Er zerstreute ihre Furcht und ermahnte sie, sich vor den wilden Ameisen und ihrer Säure nicht zu ängstigen [...].
> Schon nach kurzer Zeit stand das ganze Pei-Reich in Flammen. Pei-To-Toi erteilte nämlich seinen kleinköpfigen Getreuen die grausamsten Befehle, die von den Rebellen Wort für Wort befolgt wurden. Er selbst wurde feierlichst und einstimmig zur Oberameise sämtlicher arbeitenden Ameisen des schwarzen Pei-Reiches ausgerufen.
> Pei-Loi-Go, die rechtmäßige Oberameise der Schwarzen, hatte wahrlich keine Zeit, sich von seinem ersten Schreck zu erholen. Auf die erste Nachricht kam sofort die zweite schlimmere: „Der Rebellenführer stellt die uralten Gesetze des großen Mei-Mei wieder her." — „Er verbietet", hieß die dritte Hiobspost, „den Genuß des heüigen Beerensaftes." — „Er verordnet," überholte sie die vierte Nachricht, „daß in Zukunft alle Ameisen arbeiten müssen, mit alleiniger Ausnahme der Königinnen."
> Die usurpatorische Oberameise verordnete ferner, daß die Nester der Herrenameisen überall erbarmungslos zerstört, das zusammengestürzte alte gemeinsame Nest dagegen mit vereinter Kraft wiederaufgebaut werden solle, um darin ganz nach dem alten Beispiel der Urahnen sämtliche Nahrung des gesamten Volkes aufzuspeichem. Der furchtbarste Befehl des Pei-To-Toi war jedoch, jeden arbeitsscheuen Großkopf, der angetroffen würde, erbarmungslos anzufallen und ihm mit vereinten Kräften den Hals entzweizubeißen.
> [...]
> Seine Befehle wurden erbarmungslos vollstreckt. „Tod auf den Kopf einer jeden Ameise, die einen größeren Kopf hat, als wir!" — „Tötet und mordet sie, zerstört und verwüstet

> alles, was euch in die Quere kommt!“ so eiferten die vor Wut völlig verblendeten arbeitenden Ameisen einander an [...].

Así pues, en el presente fragmento puede leerse que una *hormiga* que en el contexto del conflicto bélico se hallaba en el exilio, *Pei-Toi-Toi*, regresa a su lugar de origen para acaudillar una revuelta de las *hormigas trabajadoras* y *productivas* —se dirije a ellas como “meine fleißigen Brüder”— contra las *hormigas dirigentes* que, por la diferencia en la cantidad de alimentos que ingieren, se corresponden con aquéllas que han desarrollado, generación tras generación, una cabeza mayor, y a quienes considera como las “enemigas mortales” (*Todfeinde*) del resto de las *hormigas*. En esta línea, *Pei-Toi-Toi* consigue liderar el descontento general de la población de *hormigas* —de hecho, sus partidarias la declaran “hormiga mayor” (*Oberameise*)—, reinstaura las leyes ancestrales Mei-Mei en contra del consumo del jugo de bayas como estupefaciente, la obligación de trabajar para todas las *hormigas* y, sobre todo, implementa tres medidas: la decapitación popular de cualquier *hormiga* con una cabeza grande, la destrucción absoluta de los nidos de las *hormigas dirigentes* y la construcción de nidos homogéneos para todas las larvas, y la imposición de la misma alimentación para todos los miembros de la población. Se trata, en consecuencia, de la erradicación física absoluta y con la máxima *violencia* de la *clase dirigente* y de todo símbolo y rastro que represente un mínimo carácter del estamento aristocrático, aunque, según puede leerse al final de la novela, dicho estamento será reemplazado por una nueva oligarquía muy similar a la anterior.

Dejando de lado un cierto paralelismo entre los sucesos de la trama y los acontecimientos históricos iniciales de la Revolución rusa —recordemos que esta novela se publica un año antes del fallecimiento de Lenin—, puede observarse que, si bien los personajes-*víctima* corporeizan esta instancia debido a su pertenencia a un *sistema* —definido por diferencias físicas respecto al resto de las *hormigas*, así como por su función dirigente en la comunidad de éstas— del mismo modo que lo hacían *las chicas* en la escena del texto anteriormente comentado del escritor francés, en este caso, podemos percatarnos de dos diferencias muy notables: la consideración de las *hormigas nobles* como “enemigos mortales” por parte de *Pei-Toi-Toi* y el hecho de consistir en unos actos crueles que tienen lugar en la *esfera pública*.

En efecto, la nueva *hormiga dirigente* no sólo considera al bando opuesto aristocrático como un conjunto de figuras de cuyo maltrato o tortura puede obtener un cierto placer —nos remitimos a la mención del “odio irreconciliable contra las *hormigas señoriales*” (*In seinem unversöhnlichen Haß gegen die Herrenameisen*) al inicio del

fragmento—, sino que, además, se define a ella misma y a sus simpatizantes en función de esta oposición radical e, incluso, visceral. Dicho de otro modo, su existencia y la de su grupo, además de pretender la satisfacción y el goce a través del exterminio de los estamentos de *hormigas dirigentes*, adquiere su sentido a partir de su enfrentamiento absoluto contra las *clases aristocráticas de hormigas*, de manera que estas *enemigas* adquieren, si se quiere, una naturaleza existencial respecto a *Pei-Toi-Toi* y a sus afines.

Paralelamente, esta pretensión de acabar de forma cruel con las *hormigas señoriales* tiene lugar en el *espacio público*, a la vista de toda la población de *hormigas trabajadoras*, y no en la intimidad de la *esfera privada*, como es el caso de los personajes del *ministro* y de *Juliette* de la obra de Sade, ya que, mientras estos últimos únicamente aspiran a obtener el máximo placer con las orgías, la tortura y el asesinato de *chicas vírgenes jóvenes* sin que estos actos trasciendan al resto de la *población francesa* y sin que ello afecte al *sistema* —en realidad, en ningún momento se plantean la eliminación absoluta de la categoría de *chicas jóvenes*, ya que ello significaría también la consiguiente eliminación de su placer—, las *hormigas revolucionarias* tienen como objetivo la extinción completa de una de las categorías de su *sistema* —como son las *hormigas dirigentes* o *aristocráticas*—, puesto que, según su parecer, de ello depende el bienestar de su colectivo. De ello se infiere que la consideración *pública* de unas figuras como *enemigas* es, por consiguiente, lo que determina que estos personajes encarnen la instancia de *víctimas sistémicas políticas*.

Es en esta perspectiva donde se encuentra la concepción schmittiana de *lo político* y que, como se verá en los siguientes párrafos, proporciona un marco teórico idóneo para analizar este *elemento de primer grado* de la *estética de la crueldad*.

Según Carl Schmitt, conviene concebir *lo político* como un campo de pensamiento y actuación humanos que, al margen de cualquier tipo de gobierno o de *poder* determinados, los precede y constituye una condición *sine qua non* para su existencia (2015 (2):19). Concretamente, con el fin de formular un concepto específico de *lo político*, el jurista alemán establece un paralelismo con otros ámbitos humanos, como con el campo de *lo moral*, *lo estético*, *lo económico*, etc., que se caracterizan por estructurarse en dicotomías propias (2015 (2):25-26)[73]; así, por ejemplo, *lo moral* se

[73] Según expresa el propio Schmitt (2015 (2):25-26): "Die spezifisch politische Unterscheidung, auf welche sich die politischen Handlungen und Motive zurückführen lassen, ist die Unterscheidung von *Freund,* und *Feind.* [...] Insofern sie nicht aus anderen Kriterien ableitbar ist, entspricht sie für das Politische den relativ selbständigen Kriterien anderer Gegensätze: Gut und Böse im Moralischen; Schön und Häßlich im Ästhetischen usw. Jedenfalls ist sie selbständig, nicht im Sinne eines eigenen

fundamenta en la división de *bueno* y *malo*, *lo estético*, en *bello* y *feo*[74], *lo económico*, en *beneficioso* y *perjudicial*, etc. En el caso de *lo político*, Schmitt propone aprehender este ámbito como la distinción permanente entre *amigo* y *enemigo*, entendiendo a este último como "el otro", "el extraño", de manera que uno puede, existencialmente, posicionarse ante él, y, aunque sea potencialmente, establecer un combate o una lucha contra él, aunque no por ello deba atribuir necesariamente al *enemigo* las cualidades de *feo, malo* o *perjudicial*, puesto que estas nociones pertenecen a otras dicotomías, de las cuales *lo político* es *per se* independiente —por lo que, precisamente, tiene su propio binomio conceptual—. Hay que enfatizar que esta diferenciación de *amigo* y *enemigo*, que constituye la esencia de *lo político*, no tiene por qué tender al conflicto armado o *violento* (2015 (2):32-33)[75], ya que la guerra o

---

neuen Sachgebietes, sondern in der Weise, daß sie weder auf einem jener anderen Gegensätze oder auf mehreren von ihnen begründet, noch auf sie zurückgeführt werden kann [...].
Die Unterscheidung von Freund und Feind hat den Sinn, den äußersten Intensitätsgrad einer Verbindung oder Trennung, einer Assoziation oder Dissoziation zu bezeichnen; sie kann theoretisch und praktisch bestehen, ohne daß gleichzeitig alle jene moralischen, ästhetischen, ökonomischen oder andern Unterscheidungen zur Anwendung kommen müßten. Der politische Feind braucht nicht moralisch böse, er braucht nicht ästhetisch häßlich zu sein; er muß nicht als wirtschaftlicher Konkurrent auftreten [...]. Er ist eben der andere, der Fremde, und es genügt zu seinem Wesen, daß er in einem besonders intensiven Sinne existenziell etwas anderes und Fremdes ist, so daß im extremen Fall Konflikte mit ihm möglich sind [...].

Die Möglichkeit richtigen Erkennens und Verstehens und damit auch die Befugnis mitzusprechen und zu urteilen ist hier nämlich nur durch das existentielle Teilhaben und Teilnehmen gegeben. Den extremen Konfliktsfall können nur die Beteiligten selbst unter sich ausmachen; namentlich kann jeder von ihnen nur selbst entscheiden, ob das Anderssein des Fremden im konkret vorliegenden Konfliktsfalle die Negation der eigenen Art Existenz bedeutet und deshalb abgewehrt oder bekämpft wird, um die eigene, seinsmäßige Art von Leben zu bewahren [...]. Die seinsmäßige Sachlichkeit und Selbständigkeit des Politischen zeigt sich schon in dieser Möglichkeit, einen derartig spezifischen Gegensatz wie Freund-Feind von anderen Unterscheidungen zu trennen und als etwas Selbständiges zu begreifen".

[74] Esta hipótesis de Schmitt acerca de que *lo estético* se basa en la distinción entre *lo feo* y *lo bello*, se volverá a retomar en el capítulo sobre *la gnoseología* de la crueldad —véase el apartado "5.2.1. La falta de *belleza* y de *ética* como expresión estética. Una propuesta de definición de la *estética negativa* y de sus características"— pero a partir de las observaciones de Hegel, de Rosenkranz y de otros pensadores posteriores que postulan la idea de una *estética negativa* a partir de la noción de *lo feo*. En consecuencia, puede decirse que la consideración de que la *estética de la crueldad* puede estudiarse como una variante de la *estética negativa* se ve reforzada por la utilización de unas dicotomías conceptuales afines para analizar algunas de las categorías que integran y configuran dicha estética.

[75] En términos del mismo Schmitt (2015 (2):32-33): "[…] Die hier gegebene Definition des Politischen ist weder bellizistisch oder militaristisch, noch imperialistisch, noch pazifistisch. [...] Der militärische Kampf selbst ist, für sich betrachtet, nicht die „Fortsetzung der Politik mit andern Mitteln", [...] sondern hat, als Krieg, seine eigenen, strategischen, taktischen und anderen Regeln und Gesichtspunkte, die aber sämtlich voraussetzen, daß die politische Entscheidung, wer der Feind ist, bereits vorliegt. [...] Der Krieg ist durchaus nicht Ziel und Zweck oder gar Inhalt der Politik, wohl aber ist er die als reale Möglichkeit immer vorhandene *Voraussetzung*, die das menschliche Handeln und Denken in eigenartiger Weise bestimmt und dadurch ein spezifisch politisches Verhalten bewirkt [...].

todo conflicto de cualquier tipo no son más que una condición de posibilidad que, en el fondo, determina cualquier actuación humana y que, a su vez, sirve para poner en evidencia qué individuos pueden cualificarse como *amigos* y cuáles, de *enemigos*. En otras palabras, si no existiera una posibilidad latente de un cierto conflicto o de guerra y de *violencia* en toda acción humana, la diferenciación de *amigo* de *enemigo* perdería todo el sentido, hecho que significaría la muerte y el fin del auténtico fenómeno de *lo político*. En este sentido, la *estética de la crueldad*, tal y como se ha podido leer en el fragmento de la novela de Ferenczy, se basa en concebir este posible conflicto que evidencia el binomio esencial de *lo político* no como una mera posibilidad, sino como un hecho cruel consumado, en cuyo relato o insinuación se fundamenta, precisamente, dicha estética y la categoría de *víctima sistémica política*.

Desde esta concepción de *lo político* puede analizarse, por ejemplo, las figuras de *los judíos expulsados* —que encarnan la instancia de *víctima sistémica política*— en la siguiente escena la novela del austríaco Hugo Bettauer *Die Stadt ohne Juden. Ein Roman von Übermorgen* [*La ciudad sin judíos. Una novela de pasado mañana*] (1922) —novela que se publicó dieciséis años antes del *Anschluss* de Austria por la Alemania nazi (1938)—, en la que el recién elegido *canciller de Austria, el Dr. Schwertfeger*, pronuncia un discurso en el que se anuncia la expulsión del país de *todos los ciudadanos judíos*, con unas indicaciones muy concretas (2023:9-12):

> Verehrte Anwesende! Ich habe gesagt, daß ich den Juden, an sich und objektiv betrachtet, für ein wertvolles Individuum halte und ich bleibe dabei. [...] Ist nicht der Tiger ein herrliches Tier, voll von Kraft, Mut und Intelligenz? Und wird er nicht doch gejagt und verfolgt, weil es der Kampf um das eigene Leben erfordert? [...] Entweder wir oder die Juden! Entweder wir, die wir neun Zehntel der Bevölkerung ausmachen, müssen zugrunde gehen oder die Juden müssen verschwinden! [...] Die letzten Jahre haben unser Elend vertausendfacht, wir stehen mitten im vollen Staatsbankerott, wir gehen der Auflösung entgegen, ein paar Jahre noch und unsere Nachbarn werden unter dem Vorwand, bei uns Ordnung schaffen zu müssen, über uns herfallen und unser kleines Land in Stücke zerreißen [...].
> [...] Um jede anderweitige Steuerflucht zu verhüten, enthält das Gesetz die drakonische Bestimmung, daß der Versuch, größere als erlaubte Summen fortzuschleppen, mit dem

---

Daß dieser Fall nur ausnahmsweise eintritt, hebt seinen bestimmenden Charakter nicht auf, sondern begründet ihn erst. [...] Auch heute noch ist der Kriegsfall der „Ernstfall". Man kann sagen, daß hier, wie auch sonst, gerade der Ausnahmefall eine besonders entscheidende und den Kern der Dinge enthüllende Bedeutung hat. Denn erst im wirklichen Kampf zeigt sich die äußerste Konsequenz der politischen Gruppierung von Freund und Feind. Von dieser extremsten Möglichkeit her gewinnt das Leben der Menschen seine spezifisch *politische* Spannung.

Eine Welt, in der die Möglichkeit eines solchen Kampfes restlos beseitigt und verschwunden ist, ein endgültig pazifizierter Erdball, wäre eine Welt ohne die Unterscheidung von Freund und Feind und infolgedessen eine Welt ohne Politik [...]."

> Tode zu bestrafen sei. Ebenso ist die Todesstrafe über die Juden oder Judenstämmlinge verhängt, die den Versuch machen, sich auch weiterhin heimlich in Österreich aufzuhalten [...].
>
> Nichtprotokollierte Kaufleute, Händler und sogenannte Agenten müssen innerhalb dreier Monate nach Annahme des Gesetzes die Grenzen verlassen, protokollierte Firmeninhaber, Angestellte, Beamte und manuelle Arbeiter innerhalb von vier Monaten, Künstler, Gelehrte, Ärzte, Rechtsanwälte und so weiter innerhalb von fünf Monaten. Direktoren von Aktienunternehmungen, Banken und Industrien, die im letzten Jahre ein Einkommen von mehr als zweihundert Millionen versteuert haben, ist eine Frist von einem halben Jahr gegeben.
>
> [...] Wie Sie wissen, bezieht sich das Ausweisungsgesetz nicht nur auf Juden und getaufte Juden, sondern auch auf Judenstämmlinge. Als Judenstämmling gelten die Kinder aus Mischehen. Hat also zum Beispiel eine Christin rein deutscharischer Abstammung einen Juden geheiratet, so trifft die Ausweisung ihn und die Kinder aus dieser Ehe, während es der Frau unbenommen bleibt, in Österreich zu verweilen. Nach reiflicher Überlegung hat die Regierung beschlossen, die Kindeskinder aus Mischehen nicht mehr als Judenstämmlinge, sondern als Arier zu betrachten. Hat also ein Christ eine Jüdin geheiratet, so werden wohl die Kinder ausgewiesen, die Kindeskinder aber, vorausgesetzt, daß die Eltern sich nicht wieder mit Juden gemischt haben, können im Lande bleiben. Dies ist aber auch die absolut einzige Konzession, die das Gesetz macht. Andere Ausnahmen sind nicht zulässig [...].

En el discurso del *canciller* aparecen, por tanto, algunos aspectos que permiten identificar a los personajes de origen *judío* con esta categoría de la *estética de la crueldad*, de acuerdo con algunas características de la noción schmittiana de *lo político* expuestas hasta ahora, a saber: a) el *Dr. Schwertfeger* enfatiza el hecho de que tiene un gran respeto por *los judíos*, pero que, objetivamente, a causa de la situación económica catastrófica, el *Estado austríaco* tiene que considerar a la *población judía* como una parte muy minoritaria del país que tiene que ser combatida y expulsada por el "bien común", de la misma manera que debe cazarse a un tigre, a pesar del valor en el que se le tenga, en aras de la seguridad del cazador y de los suyos, es decir, que se trata de la supervivencia o de *los judíos* o del *resto de la población austríaca*; b) el hecho de que no se conciba a la *población de origen judío* como una parte de pleno derecho de la *población austríaca* sólo puede explicarse según los criterios propios de un *sistema* que proporciona o niega performativamente el *status* de "ciudadano" a los *habitantes* de Austria y, además, les otorga una categoría y jerarquía de valor ontológica, de manera que, dependiendo de la profesión que tengan los *habitantes judíos*, así como de sus antecedentes familiares —es decir, si *ambos progenitores* son judíos, si lo son *los abuelos* o sólo si lo es *uno de los abuelos*— tienen un plazo de tiempo concreto para abandonar el país más o menos extenso, bajo pena de muerte para aquellos que decidan esconderse en Austria.

Ambos puntos remiten a que las figuras de los *judíos que van a ser expulsados* o *ejecutados* formalizan la instancia de *víctima sistémica política* en virtud de un *sistema*

que establece qué personajes deben aprehenderse como *amigos* de la mayoría y, al contrario, cuáles tienen que considerarse como *enemigos* con los que se establece una rivalidad que adquiere, incluso, un cariz existencial o, si se prefiere, con los que se inicia una lucha que determina la propia esencia y supervivencia del colectivo. De hecho, esta consideración de *lo político* formulada por Schmitt y basada en la dicotomía de *amigo* y *enemigo* permite entender el motivo por el que, después de la expulsión de *los judíos*, la vida *política* austríaca decae hasta casi extinguirse (2023:64-66)[76]. Y es que, ¿cómo puede desarrollarse este ámbito humano si se ha expulsado al *enemigo*? ¿A quiénes puede atribuirse la faceta más negativa de unas circunstancias, si los personajes-*enemigo* ya no están presentes?

En este punto, conviene hacer hincapié en un aspecto que aparece tanto en la obra de Ferenczy como en la de Bettauer y que ya se ha mencionado de forma general anteriormente, como es el hecho de que las figuras que formalizan la instancia de *víctimas sistémicas políticas* lo hacen siempre en *la esfera pública* y, en ningún caso, en el *ámbito privado*, ámbito en el que cabría situar, según se ha visto en el fragmento de *Juliette* de Sade, la categoría de *víctima sistémica en serie*.

Esta característica no debe sorprendernos si tenemos presente la propia etimología y la evolución semántica del término *enemigo*, a la que se remite el propio

[76] En efecto, la voz narrativa relata cómo *los dirigentes de la esvástica* procuran culpar al *judaísmo internacional* a los males que asolan a la "nueva" Austria. Sin embargo, en *el Estado actual*, ya no hay locales judíos que puedan asaltarse y saquearse, o personajes *judíos* a los que se les pueda apalizar impunemente, por lo que tales intentos resultan infructuosos. Tal y como asume el *Dr. Schwertfeger*, los contrarios políticos habían desaparecido con la expulsión y ejecución de *los judíos*, por lo que la "fuerza motriz" (*motorische Kraft*) de *lo político* se había desvanecido con ellos. Según relata el narrador heterodiegético (2023:64-66): "Nochmals machten die Führer der Hakenkreuzler einen Versuch, sich und ihre langsam sterbende Partei zu retten: In mächtigen Plakaten und Millionen Flugzetteln teilten sie der Bevölkerung mit, daß wieder nur die Juden an allem Elend der Wiener Schuld haben. Das internationale Judentum sei es, das vom Ausland seine vergifteten Pfeile nach Österreich schicke, Rache brüte, die Krone gewalttätig stürze und durch die mächtige Organisation des Freimaurertums Österreich austrockne und von dem internationalen Leben abschalte.

Drei, vier Tage lang bildeten diese „Enthüllungen" Tagesgespräch, blieben die arbeitslosen, hungernden, verzweifelten Menschen vor den Plakaten stehen und schüttelten die Fäuste. Dann zuckte man die Achseln und nannte das Ganze einen Blödsinn. Aus dem einfachen Grund, weil auch der primitivste Mensch einsah, daß Österreich solchem „Komplott" des Judentums gegenüber ganz machtlos war. Früher, ja, da konnte man berauscht und begeistert aus einer Hakenkreuzlerversammlung weg nach der Leopoldstadt in der geheimen Hoffnung marschieren, unterwegs ein wenig plündern und rauben, ein paar Juden prügeln und ein paar Fensterscheiben einschlagen zu können. Aber jetzt, wo es in der Leopoldstadt keine Juden mehr gab, wäre solche Demonstration höchst sinnlos geworden, und die früher oft sehr tolerante und gütige Polizei hätte die plündernden Demonstranten sicher einfach niedergesäbelt [...].

Dr. Schwertfeger hatte recht behalten: Die politischen Gegensätze milderten sich, sie verschwanden beinahe ganz. Aber aus wesentlich anderen Gründen, als er geglaubt hatte. Nämlich deshalb, weil jede motorische Kraft fehlte und mit dem Auszug der Juden auch jedes politische Temperament geschwunden war".

Carl Schmitt (2015 (2):27-28)[77]. Según el pensador político alemán, la noción de *enemigo* se refiere a un conjunto de individuos con el que potencialmente otro colectivo puede establecer una relación combativa o de conflicto, y, en ninguna circunstancia, significa un "adversario privado" (*der private Gegner*), por el que sí debe sentirse necesariamente algún sentimiento personal de, al menos, una cierta antipatía. Dicha diferenciación entre *enemigo* y *adversario* —se entiende que *privado*— se ve respaldada por la propia etimología griega y latina, puesto que en las lenguas modernas tal distinción ha desaparecido. Y es que, según Schmitt, tanto el latín como el griego clásico disponían de dos vocablos diferentes para referirse a los dos significados, como eran *hostis* y πολεμιοσ (*enemigo público*), por un lado, e *inimicus* y εχθροσ (*adversario privado*), por el otro. Ello lleva a subrayar al jurista alemán el hecho de que en la cita del *Nuevo Testamento* "Amad a vuestro *enemigos*" (Mt. 5,44, Luc. 6,27), en ambas lenguas clásicas se emplea el término para designar a *adversarios privados* y no a *enemigos públicos*, por lo que este versículo pertenecería al ámbito privado y familiar y no expresaría ningún contenido *político*. Esta observación explicaría, además, determinados sucesos históricos, como, por ejemplo, según Schmitt, el hecho de que las naciones cristianas no se rindieran ante el Islam durante toda la Edad Media ni, en la Edad Moderna, ante los otomanos, ya que éstos eran considerados *enemigos políticos* en un sentido estricto, y no *adversarios* del ámbito personal o familiar. Por ende, cuando la *hormiga Pei-Toi-Toi* y el *canciller Dr. Schwertfeger*, en su condición de *agentes crueles sistémicos*, y en virtud del *principio de soberanía agentiva*, obligan a *las hormigas aristocráticas* y a *los judíos* a adoptar la instancia de *víctimas sistémicas políticas* al considerarlos *enemigos públicos* de su

[77] Tal y como explica Carl Schmitt (2015 (2):27-28): "Feind ist also nicht der Konkurrent oder der Gegner im allgemeinen. Feind ist auch nicht der private Gegner, den man unter Antipathiegefühlen haßt. Feind ist nur eine wenigstens eventuell, d. h. der realen Möglichkeit nach *kämpfende* Gesamtheit von Menschen, die einer ebensolchen Gesamtheit gegenübersteht. Feind ist nur der *öffentliche* Feind, weil alles, was auf eine solche Gesamtheit von Menschen, insbesondere auf ein ganzes Volk Bezug hat, dadurch *öffentlich* wird. Feind ist *hostis,* nicht *inimicus* im weiteren Sinne [...]".

Die deutsche Sprache, wie auch andere Sprachen, unterscheidet nicht zwischen dem privaten und dem politischen „Feind", so daß hier viele Mißverständnisse und Fälschungen möglich sind. Die viel zitierte Stelle „Liebet eure Feinde" (Matth. 5,44 Luk. 6,27) heißt „diligite *inimicos* vestros", *αγαπατε τουσ εχθρουσ υμων,* und *nicht:* diligite *hostes* vestros; vom politischen Feind ist nicht die Rede. Auch ist in dem tausendjährigen Kampf zwischen Christentum und Islam niemals ein Christ auf den Gedanken gekommen, man müsse aus Liebe zu den Sarazenen oder den Türken Europa, statt es zu verteidigen, dem Islam ausliefern. Den Feind im politischen Sinne braucht man nicht persönlich zu hassen, und erst in der Sphäre des Privaten hat es einen Sinn, seinen „Feind", d. h. seinen Gegner, zu lieben. Jene Bibelstelle berührt den politischen Gegensatz noch viel weniger, als sie etwa die Gegensätze von Gut und Böse oder Schön und Häßlich aufheben will. Sie besagt vor allem nicht, daß man die Feinde seines Volkes lieben und gegen sein eigenes Volk unterstützen soll".

colectivo, no hacen otra cosa que resaltar y poner de manifiesto el auténtico significado de *lo político* en sus extremos más radicales y convertir tales manifestaciones en escenas y capítulos en obras literarias ficcionales configuradoras de la *estética de la crueldad*.

Paralelamente, cabe interpretar que el enfoque etimológico y de historia semántica del concepto de *enemigo* y, en general, de la noción de *lo político*, resulta ser de un gran atractivo para su utilización teórica en el estudio de la *estética de la crueldad*, ya que permite definir y aplicar la categoría de *víctima sistémica política* no sólo en las obras literarias contemporáneas, sino en toda la tradición literaria en cuyas obras *lo político* juege un papel relevante. Según insiste Schmitt en otros ensayos (2010:90)[78], al considerarse el *enemigo* como *el otro*, en términos dialécticos hegelianos, ello implica tanto que el motor de la Historia mundial sea esta dicotomía entre *amigo* y *enemigo*, como que uno mismo y, especialmente, el colectivo al que pertenece, se defina en función de los *enemigos* que conciba o que pueda crear, es decir, que "el enemigo es nuestra propia cuestión como forma", por lo que la negación o exterminio fáctico de este *enemigo*, de este "otro", es absurda, puesto que ello conllevaría, desde una perspectiva lógica, o bien el fin de *lo político* y el fin de la Historia, o bien la búsqueda de otros individuos o personajes "nuevos" que desempeñaran el papel de *enemigos* que permitieran a un grupo definirse y caracterizarse de algún modo.

De estas consideraciones schmittianas, se deduce que la concepción de *lo político* como la manifestación pública del binomio *amigo-enemigo*, así como la distinción entre la *esfera pública* y *privada* que conlleva dicha diferenciación, no son una mera propuesta del jurista alemán, sino que responde a otras formulaciones teóricas y diplomáticas que se han producido a lo largo de la historia, especialmente en la Modernidad europea. A modo de ejemplo, baste remitirnos, entre otros, a las disposiciones de Francisco de Vitoria (1539), en las que se postula que una persona tiene el derecho a defenderse, a ella misma y a su propiedad, si acecha algún riesgo,

[78] Según explica Carl Schmitt (2010:90): "Das ist die dialektische Spannung, die die Weltgeschichte in Bewegung hält, und die Weltgeschichte ist noch nicht zu Ende.

[...] Man klassifiziert sich durch seinen Feind. Man stuft sich ein durch das, was man als Feindschaft anerkennt. Schlimm sind freilich die Vernichter, die sich damit rechtfertigen, daß man die Vernichter vernichten müsse. Aber alle Vernichtung ist nur Selbstvernichtung. Der Feind dagegen ist der Andere. Erinnere dich der großen Sätze des Philosophen: Die Beziehung im Andern auf sich selbst, das ist das wahrhaft Unendliche. Die Negation der Negation, sagt der Philosoph, ist keine Neutralisation, sondern das wahrhaft Unendliche hängt davon ab. Das wahrhaft Unendliche aber ist der Grundbegriff seiner Philosophie.

Der Feind ist unsre eigne Frage als Gestalt*".*

mientras que la república —es decir, la administración o el Gobierno que rige *el espacio público*— tiene potestad y *legitimidad* para penalizar las agresiones u ofensas y, dado el caso, pedir una compensación por los daños y perjuicios sufridos (2021:169)[79]; al libro que Baltasar Álamos de Barrientos dedica a Felipe III (1598) sobre política internacional, y en el que establece una clasificación de los distintos reinos en *enemigos* —*públicos* o *secretos*, pero no *privados*—, en *amigos* y en *neutros* (1990:42)[80]; y, por último, a un tratado de Francisco Suárez (1613) en el que postula la hipótesis de que una persona privada no puede ejecutar a un reo común ni mucho menos a un cargo público, puesto que carece de potestad y *legitimidad* moral para ello, es decir, que únicamente un *poder* público superior al condenado puede ajusticiarlo legítimamente, por lo que, una vez más, se hace patente la distinción diáfana entre el *ámbito público y el privado* (2010:216-217)[81].

[79] Según expone el fraile dominico (2021:169): "(…) Para probar esta proposición hay que tener en cuenta que en este asunto hay diferencia entre una persona privada y una república. En efecto, una persona privada tiene derecho a defenderse y a defender sus bienes, como se ha dicho; pero no tiene derecho a vengar una ofensa, y ni siquiera a reclamar lo que le ha sido robado, si ha transcurrido cierto tiempo; la defensa debe hacerla mientras dura el peligro, que es lo que los juristas denominan *«in continenti».* Por eso, una vez pasada la necesidad de defenderse, deja de estar permitida la guerra. Creo, sin embargo, que el que es agredido injustamente puede repeler la agresión inmediatamente, aun cuando el agresor no hubiera de pasar adelante. Para evitar la ignominia y deshonra, podría, por ejemplo uno que recibe una bofetada, herir inmediatamente con la espada a su agresor, no para vengarse, sino para evitar la infamia e ignominia, como se ha dicho ya.

En cambio la república tiene autoridad no sólo para defenderse sino también para castigar las injurias cometidas contra ella y contra sus súbditos y para exigir reparación por ellas".

[80] Tal y como escribe el propio Álamos de Barrientos (1990:42): "Todos los príncipes extranjeros divido en tres especies, teniendo respeto a Vuestra Majestad y a sus reinos: en enemigos públicos o secretos, en amigos y en neutros, que siendo tales bien podrán ir con los enemigos, pues en la buena fortuna no tendrá necesidad de ellos, y en la mala tan enemigos serán como los declarados, porque el cuerpo que ellos viesen dividir, querrán también su pedazo y entrar en la parte".

[81] De acuerdo con las reflexiones del jurista jesuita hispano (2010:216-217): "Aunque uno haya sido justamente condenado a muerte, cualquier particular no puede matarle por su cuenta si no se lo manda a quien tenga autoridad o si no es movido a ello de otra manera, puesto que nadie puede matar a otro si no un superior que posea tal poder. O un ministro suyo; ahora bien, uno no puede llamarse ministro si no es movido por un poder principal.

Y si esto es verdad respecto de cualquier malhechor, con mayor razón lo será —sin duda— respecto de un príncipe.

(…)

En efecto, un juez que condena a un particular hereje o malhechor, no por eso autoriza sin más a todos para castigarle; luego tampoco un Estado o Papa que condene a un rey hereje o tiránico de cualquier forma, concede a todos esa autorización ni siquiera tácita o implícitamente: no existe ninguna razón justa para poder presumir esa autorización en contra de un príncipe más que en contra de otros (…).

Según esto, si el Papa da sentencia declarando a un rey hereje y depuesto de su reino, y no da ninguna ulterior explicación sobre la ejecución, no por eso cualquier príncipe puede sin más hacerle la guerra porque —por hipótesis— no es superior a él en lo temporal, ni en virtud de sola la sentencia recibe del Papa mismo ese poder".

No obstante, aunque, tal y como se acaba de ver, la separación de *la esfera pública de la privada*, y la consiguiente concepción del *enemigo* como la aprehensión del *otro* desde *el ámbito público*, goza de una gran tradición teórica y constituye la esencia de *lo político* —y, por tanto, de la categoría de la *víctima sistémica política*—, ¿de qué manera puede aparecer esta instancia de la *estética de la crueldad* en la literatura ficcional contemporánea, si, según algunos autores, la *política* actual se caracteriza por una difuminación de esta diferencia en detrimento del *espacio privado*? En otras palabras, en los relatos ficcionales contemporáneos —es decir, los escritos a partir de la obra de Sade—, ¿siguen apareciendo personajes-*víctima* que encarnan esta categoría en su calidad de *adversarios*, o se trata ésta de un atributo ya caduco y extinto, puesto que hoy en día sólo puede hablarse de *enemigos públicos* en algún sentido?

Pensemos, entre otros teóricos, en Hannah Arendt y Giorgio Agamben, que enmarcan sus reflexiones e hipótesis en esta línea. En efecto, la filósofa alemana (1958) parte de la distinción que la sociedad griega arcaica y clásica realizaban entre la *oikos*, es decir el "hogar", la "casa", la "familia", que se caracterizaba por el intento de solucionar las necesidades físicas y biológicas imprescindibles para la supervivencia y, con el paso del tiempo, para el bienestar material —es decir, que era un *espacio privado* necesario para combatir la necesidad—; y la *polis*, la "ciudad", el "*espacio público*", en el que predomina la libertad, en el sentido de que se tratan cuestiones no sujetas necesariamente a la mera supervivencia material y que pueden consistir en aspectos más abstractos de la vida y de la coexistencia humana (2009:42)[82]. No obstante, de acuerdo con la hipótesis de Arendt (2018:42)[83], en la Edad Moderna y Contemporánea, dicha diferenciación entre el *oikos* y la *polis* se ha desvanecido gradualmente, hasta el punto de que, en la actualidad, se concibe la

[82] En palabras de Hannah Arendt (2018:43): "(…) Así pues, la comunidad natural de la familia nació de la necesidad, y ésta rigió todas las actividades desempeñadas en su seno.
La esfera de la *polis*, por el contrario, era la de la libertad, y existía una relación entre estas dos esferas, ya que resultaba lógico que el dominio de las necesidades vitales en la familia fuera la condición para la libertad de la *polis*. Bajo ninguna circunstancia podía ser la política sólo un medio destinado a proteger a la sociedad (…)".

[83] Según expone la pensadora política alemana (2018:42): "(…) Para nosotros esta línea divisoria ha quedado borrada por completo, ya que vemos el conjunto de pueblos y comunidades políticas a imagen de una familia cuyos asuntos cotidianos han de ser cuidados por una administración doméstica gigantesca y de alcance nacional. (…) el conjunto de familias económicamente organizadas en el facsímil de una familia superhumana es lo que llamamos "sociedad", y su forma política de organización se califica con el nombre de "nación". Por lo tanto, nos resulta difícil comprender que, según el pensamiento antiguo sobre estas materias, la expresión "economía política" habría sido una contradicción de términos: cualquier cosa que fuera "económica", en relación a la vida del individuo y a la supervivencia de la especie, era no política, se trataba por definición de un asunto familiar".

"comunidad política a imagen de una gran familia con sus tareas cotidianas", de modo que, incluso, se llega a hablar de *economía política*, una formulación que, en el pasado, se hubiera considerado un oxímoron *per se*. Tal desvanecimiento de la línea divisoria entre el *oikos* —o "*espacio privado* de la necesidad"— y la *polis* —o "*espacio público* de la libertad"— no comporta, necesariamente, un aumento de la libertad, ya que es la necesidad la que impulsa la iniciativa requerida para la mejora material de lo que originariamente eran los núcleos familiares, por lo que podría suceder que, a falta de dichos impulsos, la libertad se estancara o, en casos más pronunciados, que la *polis* o el *espacio público* acabara con el *espacio privado* de la *oikos*, por lo que el ser humano carecería de cualquier refugio para su existencia privada o, simplemente, para esconderse de la vida pública (2018:76-77)[84].

En cuanto a los postulados de Agamben se refiere, cabe decir que, desarrollando probablemente alguna perspectiva postulada por la pensadora alemana, según el filósofo italiano, la Época Moderna y Contemporánea se caracteriza por el hecho de que la figura del *homo sacer*, es decir, la *vida desnuda* —o *zoé*— se ha convertido en una de las figuras que ocupa un papel central en la política actual, de manera que la diferenciación respecto al concepto de *bíos* ha ido desapareciendo progresivamente, lo que supone un aumento casi absoluto del *poder* estatal y un retroceso, también casi absoluto, de la capacidad de emancipación del individuo (2002:18-19)[85], lo que convierte la existencia humana, reducida a un *status* de *zoé*, en una vida que depende completamente del *poder* político (2002:192-193)[86].

---

[84] De acuerdo con la explicación de Hannah Arendt (2018:76-77): "(…) La misma necesidad que, desde el punto de vista de la esfera pública, sólo muestra su aspecto negativo como una carencia de libertad, posee una fuerza impulsora cuya urgencia no es equilibrada por los llamados deseos y aspiraciones más elevados del hombre; no sólo será siempre la primera entre las necesidades y preocupaciones del hombre, sino que impedirá también la apatía y desaparición de la iniciativa que, de manera tan evidente, amenaza a las comunidades ricas de todo el mundo. Necesidad y vida están tan íntimamente relacionadas, que la propia vida se halla amenazada donde se elimina por completo a la necesidad. Porque la eliminación de la necesidad, lejos de proporcionar de manera automática el establecimiento de la libertad, sólo borra la diferenciada línea existente entre libertad y necesidad (…).

La segunda característica (…) es que las cuatro paredes de la propiedad de uno ofrecen el único lugar seguro y oculto del mundo común público, no sólo de todo lo que ocurra en él sino también de su publicidad, de ser visto y oído. Una vida que transcurre en público, en presencia de otros, se hace superficial. (…) El único modo eficaz de garantizar la oscuridad de lo que requiere permanecer oculto a la luz de la publicidad es la propiedad privada, lugar privadamente poseído para ocultarse".

[85] En términos del propio Giorgio Agamben (2002:18-19): "[...] das nackte Leben, das heißt das Leben des *homo sacer,* der *getötet werden kann*, *aber nicht geopfert werden darf* [...]. Was die moderne Politik auszeichnet, [...] ist vielmehr, daß das nackte Leben, ursprünglich am Rand der Ordnung angesiedelt, im Gleichschritt mit dem Prozeß, durch den die Ausnahme überall zur Regel wird, immer mehr mit dem politischen Raum zusammenfällt und auf diesem Weg Ausschluß und Einschluß, Außen und Innen, *zoé* und *bíos,* Recht und Faktum in eine Zone irreduzibler Ununterscheidbarkeit geraten. Der Ausnahmezustand, in dem das nackte Leben zugleich von der Ordnung ausgeschlossen

Por ende, si tenemos presente la perspectiva que adoptan estos y otros teóricos sobre el pensamiento político contemporáneo, se plantea el problema de si el concepto de *enemigo*, que resulta fundamental para la instancia de la *víctima sistémica política*, sigue implicando la distinción entre *la esfera pública* y *la privada*, dado que, al menos desde un punto de vista teórico, dicha diferenciación ha desaparecido, por lo que o bien esta categoría de la *estética de la crueldad* se formaliza únicamente en personajes que representan el papel de *adversarios privados* —lo que significaría que *lo político* (en términos schmittianos) ya no tendría relevancia en ninguna obra ficcional constituyente de esta estética, y por consiguiente, ya no tendría sentido referirnos propiamente a la instancia de *víctima sistémica política*, sino que, dado el caso, deberíamos referirnos a la *víctima sistémica en serie*—, o bien nos encontraríamos ante el caso opuesto, es decir, que todas las figuras novelescas encarnan la función de *enemigo público* y, por lo tanto, el papel de *adversario privado* desaparecería por completo, tendencia que parece ser la predominante si pensamos en las observaciones ya expuestas de Arendt y de Agamben.

Ante esta cuestión sobre la dificultad actual de diferenciar el *ámbito público* del *privado*, podemos plantear la hipótesis de que estamos formulando, en términos estéticos, la problemática a la que Carl Schmitt hace referencia en términos políticos cuando propone elaborar una teoría de análisis del fenómeno de *los partisanos* (1963), en la medida en que su actividad, aunque aparentemente no responde al binomio tradiconal de *amigo-enemigo*, en realidad refuerza el concepto de *lo político*, a pesar de que desborda, al mismo tiempo, la distinción clásica de *público* y *privado*.

Si atendemos al estudio del jurista alemán, la figura del *partisano* se caracteriza, esencialmente, por dos propiedades (2017:21)[87]: por el hecho de ser un luchador que

---

und von ihr erfaßt wurde, schuf gerade in seiner Abgetrenntheit das verborgene Fundament, auf dem das ganze politische System ruhte. Wenn seine Grenzen bis ins Unbestimmte verschwimmen, dann setzt sich das nackte Leben, das ihn bewohnte, im Staat frei und wird zum Subjekt und Objekt der Konflikte der politischen Ordnung, dem einzigen Ort sowohl der Organisation der staatlichen Macht als auch der Emanzipation von ihr [...]".

[86] Según expresa Agamben (2002:192-193): "[...] da jeder ihn erschlagen kann, ohne einen Mord zu begehen, ist seine ganze Existenz auf ein nacktes, aller Rechte entkleidetes Leben reduziert [...]. Gleichwohl, und gerade insofern er in jedem Augenblick einer unbedingten Todesdrohung ausgesetzt ist, befindet er sich in fortwährender Verbindung mit der Macht, die ihn verbannt hat. Er ist reine *zoé*, doch seine *zoé* steht als solche im souveränen Bann, und er muß in jedem Moment mit ihm rechnen und Wege finden, ihm auszuweichen und ihn zu täuschen. In diesem Sinn [...] ist kein Leben „politischer" als das seine [...]".

[87] Según explica Carl Schmitt (2017:21): "[...], daß der Partisan ein *irregulärer* Kämpfer ist. Der reguläre Charakter bekundet sich in der Uniform des Soldaten, die mehr ist als ein Berufsanzug, weil sie eine Beherrschung der Öffentlichkeit demonstriert und mit der Uniform auch die Waffe offen und demonstrativ zur Schau getragen wird. Der feindliche Soldat in Uniform ist das eigentliche Schußziel des modernen Partisanen.

no lleva uniforme, por lo que no es reconocido por ninguna institución y, por tanto, debe suponerse que actúa desde el *ámbito privado*, a pesar de que sus objetivos sí que acostumbran a llevarlo, por lo que atentan contra una función *pública*; y por perseguir, asimismo, fines *políticos* con sus actos, fines que, por otro lado, lo diferencian de la motivación del delincuente o del asesino común, cuyos motivos se encuentran exclusivamente en *la esfera privada*. Sin embargo, debido precisamente a que el *partisano* no atiende a *la enemistad pública* que le proporciona el uniforme —ya que, al llevarlo, se declara él mismo *enemigo público* de otro conjunto de individuos—, éste se encuentra *fuera* de la protección que podrían ofrecerle las reglas de la guerra tradicional, en la que un bando se enfrenta *públicamente* a otro (2017:17)[88], por lo que el *partisano*, según Schmitt, se encuentra "entregado a la *enemistad* absoluta", que aumenta progresivamente hasta la destrucción total de uno de los colectivos —el suyo o el del *enemigo*— y no debe "esperar del *enemigo* ni derecho ni gracia" puesto que, a efectos legales, se le considera un criminal o, según el caso, un homicida común. En otras palabras, la existencia del *partisano* significa una enfatización extrema de *lo político*, ya que el hecho de que uno de los dos colectivos actúe desde un aparente o supuesto *espacio privado*, tal y como manifiesta el evitar llevar ningún signo o insignia que lo identifiquen como un *enemigo público* por parte del colectivo al que se enfrenta, no afecta al hecho de que realice acciones concretas para destruir unos individuos que sí que representan el papel de *enemigos públicos*, al vestir éstos alguna señal que los identifica como tales, con la diferencia de que, en este contexto, el objetivo es la eliminación y destrucción absoluta de uno de los bandos, sin tener en cuenta qué medios tienen que llegar a emplearse[89].

Als ein weiteres Merkmal drängt sich uns heute das intensive politische Engagement auf, das den Partisanen vor andern Kämpfern kennzeichnet. An dem intensiv politischen Charakter des Partisanen muß schon deshalb festgehalten werden, weil er von dem gemeinen Räuber und Gewaltverbrecher unterschieden werden muß, dessen Motive auf eine private Bereicherung gerichtet sind [...]. Der Partisan kämpft in einer politischen Front, und gerade der politische Charakter seines Tuns bringt den ursprünglichen Sinn des Wortes *Partisan* wieder zur Geltung. Das Wort kommt nämlich von *Partei* und verweist auf die Bindung an eine irgendwie kämpfende, kriegführende oder politisch tätige Partei oder Gruppe [...]".

[88] Tal y como escribe Schmitt (2017:17): "[...] Grundsätzlich jedenfalls bleibt der Krieg *gehegt,* und der Partisan steht außerhalb dieser Hegung. Es wird jetzt sogar sein Wesen und seine Existenz, daß er außerhalb jeder Hegung steht. Der moderne Partisan erwartet vom Feind weder Recht noch Gnade. Er hat sich von der konventionellen Feindschaft des gezähmten und gehegten Krieges abgewandt und in den Bereich einer anderen, der wirklichen Feindschaft begeben, die sich durch Terror und Gegenterror bis zur Vernichtung steigert [...]".

[89] En este aspecto, es necesario distinguir entre el personaje que utiliza un contexto de enemistad de *amigo* y *enemigos públicos* para sus fines o placer personal de aquellas figuras que, desde un ámbito *privado*, se enfrentan a un *enemigo público*. En el primer caso, estaríamos hablando, en términos de la *estética de la crueldad*, de la categoría de un *sujeto cruel parasitario* —véase el apartado "3.1.2.3.

Teniendo en cuenta todas estas observaciones, procederemos a analizar brevemente los fragmentos de dos novelas diferentes, con el fin de no sólo especificar algunas de las características de la instancia de la *víctima sistémica política* que se han explicado en estas páginas, sino también de proponer una clasificación de dicha categoría a partir de las reflexiones schmittianas sobre la figura del *partisano*.

El primer fragmento que se va a estudiar proviene de una novela corta del escritor alemán Heinrich von Kleist *Die Verlobung in St. Domingo* [*El compromiso matrimonial en Santo Domingo*] (1811), en el que se relata la biografía de *Congo Hoango*, una figura que, en el la isla de Haití y en el contexto de la Revolución, lidera a unos grupos de personajes *afrocaribeños* para exterminar a cualquier figura *blanca* (1969:200-201):

Definición del *sujeto cruel parasitario*, similitudes y diferencias respecto al *sujeto cruel instrumental* y el *principio de doble efecto*"—, y, en el segundo, de lo que denominamos como un *agente* o *sujeto cruel sistémico político impropio*.

Como ejemplo de la instancia de *sujeto cruel parasitario político*, encontramos el personaje de *Semjon Semjonowitsch Golubtschik* de la novela de Joseph Roth *Beichte eines Mörders, erzählt in einer Nacht* [*Confesión de un asesino, relatada en una noche*] (1936), en la que éste confiesa a *otros parroquianos de una taberna* su pertenencia a la *Ojrana*, la policía secreta rusa en época zarista, y que, utilizando esta organización, ha llevado a cabo algunos crímenes en el extranjero pero que respondían a una motivación exclusivamente personal, como, por ejemplo, el haber intentado matar a golpes a *Lutetia*, la mujer de la que estaba profundamente enamorado, y a su hermanastro *Krapotkin*, cuando los descubrió en la cama mientras mantenían relaciones sexuales (2011:768-722). En esta línea, al principio de su relato, el propio *Golubtschik* expone que, en realidad, la única esfera de la vida humana que le interesa es la *privada* y que, de hecho, todos los sucesos históricos y políticos remiten a intereses y acciones *privadas* y *personales* de los actores —o, en el lenguaje de la *estética de la crueldad*, de los *agentes* y *sujetos crueles*—, de los cuales el resto de la población desconocen su existencia. Tal y como expone esta figura (2011:689-690): "„Ein politisches Attentat?" fragte der Wirt [...].
„Keine Spur!" sagte Semjon. „Ich bin in keiner Beziehung eine politische Persönlichkeit. Ich mache mir überhaupt nichts aus öffentlichen Dingen. Ich liebe das Private. Nur das interessiert mich. Ich bin ein guter Russe [...]. Aber niemals habe ich meine Jugendgenossen begreifen können, mit ihrer verrückten Lust, unbedingt das Leben für irgendeine verrückte oder auch meinetwegen normale Idee herzugeben. Nein! Glauben Sie mir! Das private Leben, die einfache Menschlichkeit ist wichtiger, größer, tragischer als alles Öffentliche. [...] Aber das glaube ich, das werde ich bis zu meiner letzten Stunde glauben. Niemals hätte ich politische Leidenschaft genug aufbringen können, um einen Menschen aus politischen Gründen zu töten. Ich glaube auch gar nicht, daß politische Verbrecher besser oder edler sind als andere; vorausgesetzt, daß man der Meinung ist, ein Verbrecher, welcher Art er auch sei, könne kein edler Mensch sein. Ich zum Beispiel, ich habe getötet und halte mich durchaus für einen guten Menschen. Eine Bestie, um es glatt zu sagen: eine Frau, meine Herren, hat mich zum Mord getrieben." [...].
[...] Ich sagte Ihnen früher, daß mich nur das Privatleben interessiert. [...] Ich will damit sagen, [...] daß alle sogenannten großen, historischen Ereignisse in Wahrheit zurückzuführen sind auf irgendein Moment im Privatleben ihrer Urheber oder auf mehrere Momente. Man wird nicht umsonst, das heißt, ohne private Ursache, Feldherr oder Anarchist oder Sozialist oder Reaktionär, und alle großen und edlen und schimpflichen Taten, die einigermaßen die Welt verändert haben, sind die Folgen irgendwelcher ganz unbedeutender Ereignisse, von denen wir keine Ahnung haben [...]".

> [...] auf dem französischen Anteil der Insel St. Domingo, lebte, zu Anfänge dieses Jahrhunderts, als die Schwarzen die Weißen ermordeten, auf der Pflanzung des Herrn Guillaume von Villeneuve, ein fürchterlicher alter Neger, namens Congo Hoango. Dieser von der Goldküste von Afrika herstammende Mensch, der in seiner Jugend von treuer und rechtschaffener Gemütsart schien, war von seinem Herrn, weil er ihm einst, auf einer Überfahrt nach Kuba, das Leben gerettet hatte, mit unendlichen Wohltaten überhäuft worden. Nicht nur, daß Herr Guillaume ihm auf der Stelle seine Freiheit schenkte, und ihm, bei seiner Rückkehr nach St. Domingo, Haus und Hof anwies; er machte ihn sogar, einige Jahre darauf, gegen die Gewohnheit des Landes, zum Aufseher seiner beträchtlichen Besitzung [...]. Congo Hoango war, bei dem allgemeinen Taumel der Rache, der auf die unbesonnenen Schritte des Nationalkonvents in diesen Pflanzungen aufloderte, einer der ersten, der die Büchse ergriff, und, eingedenk der Tyrannei, die ihn seinem Vaterlande entrissen hatte, seinem Herrn die Kugel durch den Kopf jagte. Er steckte das Haus, worin die Gemahlin desselben mit ihren drei Kindern und den übrigen Weißen der Niederlassung sich geflüchtet hatte, in Brand, verwüstete die ganze Pflanzung, worauf die Erben, die in Port au Prince wohnten, hätten Anspruch machen können, und zog, als sämtliche zur Besitzung gehörige Etablissements der Erde gleichgemacht waren, mit den Negern, die er versammelt und bewaffnet hatte, in der Nachbarschaft umher, um seinen Mitbrüdern in dem Kampfe gegen die Weißen beizustehen. [...] Ja, er forderte, in seiner unmenschlichen Rachsucht, sogar die alte Babekan mit ihrer Tochter, einer jungen fünfzehnjährigen Mestize, namens Toni, auf, an diesem grimmigen Kriege, bei dem er sich ganz verjüngte, Anteil zu nehmen; und weil das Hauptgebäude der Pflanzung, das er jetzt bewohnte, einsam an der Landstraße lag, und sich häufig, während seiner Abwesenheit, weiße oder kreolische Flüchtlinge einfanden, welche darin Nahrung oder ein Unterkommen suchten, so unterrichtete er die Weiber, diese weißen Hunde, wie er sie nannte, mit Unterstützungen und Gefälligkeiten bis zu seiner Wiederkehr hinzuhalten. Babekan, welche infolge einer grausamen Strafe, die sie in ihrer Jugend erhalten hatte, an der Schwindsucht litt, pflegte in solchen Fällen die junge Toni, die, wegen ihrer ins Gelbliche gehenden Gesichtsfarbe, zu dieser gräßlichen List besonders brauchbar war, mit ihren besten Kleidern auszuputzen; sie ermunterte dieselbe, den Fremden keine Liebkosung zu versagen [...], und wenn Congo Hoango mit seinem Negertrupp von den Streifereien, die er in der Gegend gemacht hatte, wiederkehrte, war unmittelbarer Tod das Los der Armen, die sich durch diese Künste hatten täuschen lassen.

Tal y como puede leerse al inicio del fragmento, puede interpretarse que el narrador relata el pasado de *Congo Hoango* con una finalidad: descartar una motivación personal que pudiera explicar los hechos crueles que va a perpetrar y a dirigir durante la Revolución Haitiana y, por consiguiente, poner de manifiesto el carácter *público* —o *político*— de sus acciones. En efecto, el *lector* descubre que este *líder de la revuelta* fue comprado por el dueño de una de las plantaciones de la isla, *Guillaume von Villeneuve*, a quien salvó durante una travesía a Cuba, por lo que éste le concedió la libertad, así como un conjunto de prebendas como una pensión de jubilación mensual, un cargo de supervisor en las plantaciones, un inmueble, etc. No obstante, en el momento de iniciarse las revueltas de *esclavos negros* y de *mestizos*, *Hoango* dispara a la cabeza de *su antiguo dueño* y quema vivos a su *mujer* y a *sus tres hijos,* además de arrasar e incendiar las propiedades de la familia. A partir de ese momento, *Hoango* arma a los *trabajadores y esclavos* de esta y otras plantaciones y, desempeñando el

papel de caudillo, se dedica a ejecutar a todo personaje *blanco* que encuentre en su camino, así como destruir cualquier propiedad que haya pertenecido a los *blancos*, para borrar cualquier rastro de ellos en la isla. Tal determinación se manifiesta, además, en el empleo de varias estratagemas, como el de convencer a una mujer, *Babekan*, y a su hija de quince años, *Toni*, para que entretengan mediante cualquier procedimiento, incluso con el sexo, a los personajes *blancos* que acudan a su casa para buscar refugio, de modo que, cuando él y su banda vuelvan a pasar por el hogar de *Babekan*, ejecuten a los *blancos* que encuentren.

El *lector* se encuentra, por lo tanto, ante la lucha encarnizada y sin piedad entre dos colectivos de un *sistema* con el fin de alcanzar o mantener las posiciones más elevadas de la jerarquía de dicho *sistema*, o bien para lograr el exterminio absoluto de uno de los dos grupos, si bien cabe destacar que en el relato de Kleist los personajes *blancos* se encuentran en minoría numérica y no disponen de la capacidad de ofrecer una resistencia adecuada. En este sentido, si se tiene presente que el único rasgo en común de todas las figuras maltratadas, quemadas, violadas y asesinadas por *Hoango* y su grupo es que son *blancas*, y que todos los personajes *negros* —incluso una adolescente como *Toni*— están obligados acabar con la vida de cualquier figura *blanca*, independientemente de sus características personales o individuales, puede considerarse que el matiz de *lo público* que convierte a los grupos en *enemigos* —y no en meros *adversarios personales* o *privados*— es el propio color de la piel. Dicho de otro modo, la piel es el "uniforme" del que ningún personaje puede deshacerse, por lo que todo acto o acción macabra o cruel que se realice en detrimento de una figura con la piel de un color diferente al ejecutor no se lleva cabo por una causa *privada*, sino por un objetivo *político*, como es el concebir que la existencia del colectivo depende de la victoria absoluta y de la destrucción completa del *enemigo público*, representado, en este relato del escritor alemán, por *los blancos*. Éstos últimos corporeizan, por tanto, la categoría de *víctima sistémica política* y, concretamente, la instancia de *víctima sistémica política propia*, puesto que los personajes que formalizan la categoría de *agentes* y *sujetos crueles sistémicos políticos* lo hacen por motivos *políticos* y desde la esfera *pública* —éstos, de la misma manera que sus *víctimas*, no pueden quitarse jamás el "uniforme"—.

Paralelamente, si nos fijamos en la siguiente escena de la novela de Jonathan Littell *Les Bienveillantes* [*Las benévolas*] (2006), leemos cómo el protagonista, *Maximilian Aue*, oficial de las SS y el narrador autodiegético, su amigo *Thomas*, oficial de las SS de rango superior, y su chófer, *Piontek*, huyendo de *los soldados soviéticos* que ya se hallan en los arrabales de Berlín en los últimas semanas de la Segunda

Guerra Mundial en Europa, se encuentran por casualidad con un "pelotón" de *niños alemanes* que se dedica a atacar a *soldados rusos* en la retaguardia y a ejecutar a los *soldados alemanes desertores* (2018:1304-1307):

> [...] viele von ihnen trugen deutsche Uniformstücke, eine Jacke, einen Stahlhelm, einen grob zurechtgeschnittenen Mantel; einige hielten landwirtschaftliche Geräte umklammert, Hacken, Harken, Schaufeln; andere Gewehre oder Maschinenpistolen aus Blech, Holz oder Pappe. Ihre Blicke waren entschlossen und drohend. Die meisten schienen zwischen zehn und dreizehn zu sein; einige noch nicht einmal sechs; und hinter ihnen waren Mädchen. Wir standen auf, und Thomas begrüßte sie freundlich. Der Größte von ihnen, ein blonder magerer Junge, der einen Generalsmantel mit roten Aufschlägen über einer schwarzen Feldbluse trug, trat einen Schritt vor und fuhr uns herrisch an: »Wer seid ihr?« [...] »Wir sind deutsche Offiziere«, antwortete Thomas langsam. »Und ihr?« — »Kampfgruppe Adam. Ich bin Adam, Generalmajor Adam, das ist mein Kommando.« Piontek prustete. »Wir sind von der SS«, sagte Thomas. »Und wo sind eure Rangabzeichen?«, schnappte der Junge. »Ihr seid Deserteure!« Piontek lachte nicht mehr. Thomas ließ sich nicht aus der Fassung bringen, er behielt die Hände hinter dem Rücken und sagte: »Wir sind keine Deserteure. Wir mussten unsere Rangabzeichen abtrennen, falls wir den Bolschewisten in die Hände fallen.« — »Warum diskutieren Sie mit diesen Rotznasen, Standartenführer?«, rief Piontek. »Sehen Sie nicht, dass die einen Knall haben? Die brauchen eine Tracht Prügel, sonst nichts!« — »Halten Sie den Mund, Piontek«, befahl Thomas. Ich sagte nichts, angesichts der starren, fanatischen Blicke dieser Kinder packte mich das Grauen. »Nein, ich werd's ihnen zeigen!«, brüllte Piontek und griff nach der Maschinenpistole auf seinem Rücken. Der Junge im Offiziersmantel machte ein Zeichen, und ein halbes Dutzend Kinder stürzten sich auf Piontek, schlugen mit ihren Gerätschaften auf ihn ein und zogen ihn zu Boden. Ein Junge hob eine Hacke und rammte sie ihm in die Wange, das drückte ihm die Zähne ein und katapultierte ihm ein Auge aus dem Kopf. Piontek brüllte vor Schmerzen; ein Knüppelhieb zerschmetterte ihm die Stirn, und er verstummte. Die Kinder prügelten weiter auf ihn ein, bis sein Kopf nur noch ein blutiger Brei im Schnee war. Ich war wie versteinert, von namenlosem Entsetzen erfüllt. [...]
> [...] Die Gruppe zählte insgesamt fast siebzig Kinder, davon ein Dutzend Mädchen. Die meisten waren, wie wir nach und nach verstanden, verwaiste Volksdeutsche, einige aus der Gegend von Zamosc und sogar aus Galizien oder aus dem Umland von Odessa, seit Monaten irrten sie hinter den russischen Linien umher, lebten von dem, was sie finden konnten, nahmen andere Kinder auf, töteten erbarmungslos versprengte Russen und die Deutschen, die sie für Deserteure hielten. [...] Zweimal erlebten wir mit, wie sie kleine Trupps schlafender Russen massakrierten: Das erste Mal war es leicht, die Soldaten schliefen ihren Wodkarausch auf einem Bauernhof aus und wurden im Schlaf niedergemacht — die Kinder schnitten ihnen die Kehle durch oder zerstückelten sie; das zweite Mal zerschmetterte ein Junge einem Wachposten den Schädel mit einem Stein, daraufhin stürzten sich die anderen auf seine Kameraden, die neben ihrem kaputten Lastwagen am Feuer schnarchten [...].

Según relata *Max Aue*, este *conjunto de niños* está constituido por *unos setenta infantes de entre seis y trece años*, huérfanos de padres y madres de origen alemán pero que, desde generaciones, habitaban la zona de Ucrania y otros territorios del Este de Europa —los conocidos como *Volksdeutsche*—, algunos de ellos vestidos con restos de uniformes la *Wehrmacht* y con armas muy rudimentarias —palas, cuchillos, piedras, armas de latón…—. Este colectivo, liderado por un niño mayor con el apodo de *Adam*, tiene como objetivo eliminar a *todos los desertores del ejército alemán* que

encuentre, así como acabar con *los destacamentos rusos* que les salgan al paso, por lo que *Adam* interroga a *Aue* y a *sus dos acompañantes* acerca de sus intenciones, puesto que, si se confirman sus sospechas de que han abandonado sus puestos de combate, los *niños* los matarían con los medios a su alcance. Ante esta situación, *Piontek,* después de haber observado el peculiar comportamiento de *los niños* y de haber comentado a *Thomas* y a *Aue* que éstos padecen de problemas mentales, hace un ademán de coger su metralladora para asustarlos, pero, antes de terminar esta acción, *docenas de infantes* se lanzan encima de él y no sólo lo matan a golpes con una azada y otros utensilios, si no que no dejan de golpearlo hasta destrozarle el cráneo. Afortunadamente para *Thomas* y para *Aue*, mediante una estratagema de aparentar que hablan directamente con el *Führer*, consiguen convencer a *Adam* de que están siguiendo directamente sus órdenes y logran, incluso, que la "tropa" de *niños* los escolte hasta territorio seguro. No obstante, durante el trayecto, *ambos oficiales de las SS* aún tienen ocasión de presenciar cómo los *niños* asaltan y degüellana *un destacamento de soldados rusos* mientras éstos están bajo los efectos del alcohol, y de cómo atacan y asesinan a golpes de piedras y de cuchillo a *otro pelotón de soldados soviéticos* mientras duermen. Asimismo, *Aue* averigua que este *grupo de niños huérfanos* se había constituido ya en Ucrania ante el avance de *las tropas rusas* y que había seguido y atacado la retaguardia rusa durante miles de quilómetros, hasta el mismo río Oder, ya en Prusia, un largo camino durante el cual se habían incorporado paulatinamente *otros infantes* en la misma situación.

Así pues, en las presentes escenas pueden observarse dos grupos de personajes que formalizan categorías distintas de la *estética de la crueldad*. Por un lado, el conjunto integrado por los *soldados soviéticos* asaltados y asesinados con la máxima *violencia* y rudeza, así como por el *chófer*, *Piontek*, cuyo homicidio macabro se debe, en cualquier caso, a una motivación *política* o *pública*, puesto que todos ellos son atacados por el hecho de vestir un uniforme determinado o de no llevarlo cuando supuestamente deberían —de hecho, a *Thomas* y a *Aue* han estado a punto de asesinarlos por haber escondido sus insignias de oficiales—, lo que les confiere, *per se*, la cualidad de *enemigos públicos* de cualquier personaje que se sienta parte del *sistema* opuesto —en este caso, el *sistema* implementado y representado por *el Tercer Reich*—. Por otro lado, encontramos *el grupo de niños* que, a su vez, reúne un conjunto de características comunes, a saber: la orfandad y, por tanto, carecer de *progenitores* que les indiquen una pauta de conducta clara; la edad —todos tienen entre los seis y los trece años, es decir, que se encuentran en plena fase de desarrollo de la infancia—; su cultura alemana y haber recibido una educación de acuerdo con

estos parámetros de los años 30 del siglo XX; y la práctica de una *violencia* macabra y desorbitada para exterminar las figuras que ellos consideran *enemigos* acérrimos del *nacionalsocialismo*.

De estas peculiaridades que conforman el colectivo de *los infantes* se desprenden dos cualidades que determinan cualquier variedad de *víctima sistémica política* y, en el segundo caso, particularmente la variante de *víctima sistémica impropia*. En primer lugar, cabe destacar que el grupo de *niños* se constituye entorno a un objetivo común, como es exterminar a *los enemigos (públicos)* del *Tercer Reich* que se vayan encontrando en su trayecto al territorio alemán de antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial; dicho de otro modo, el concepto de *enemigo* contiene un matiz existencial, un cariz de necesidad ontológica, sin el cual *el colectivo de infantes* no se hubiera conformado con las características actuales y a partir del cual se define. En segundo lugar, debe subrayarse que, a pesar de que los *soldados soviéticos* y *los desertores* desempeñan el papel de *enemigo público* y de que *algunos de los niños* procuran otorgarse a ellos mismos la cualidad de *enemigos públicos* en la medida en que intentan imitar la estructura organizativa del *ejército alemán* —por ejemplo, llevando uniformes, asumiendo grados en la jerarquía militar (el líder, *Adam*, se hace llamar "Generalmajor", aunque no se cumplan las condiciones performativas para ello), etc.—, lo cierto es que atacan, maltratan y torturan a dichos *enemigos* en parte por motivos personales —recordemos que, probablemente, había sido *el Ejército Rojo* el que había matado a algunos de sus *progenitores*— y por iniciativa *privada*, es decir, que no cuentan, *de facto*, ni con el reconocimiento ni con el apoyo oficial de ninguna institución —como la *Wehrmacht*— ni del *Estado alemán*, aunque ellos estén convencidos de ello. Se trata, en consecuencia, de una suerte de personajes que se corresponderían con la noción schmittiana de *partisano* expuesta anteriormente y que se diferencia, en el ámbito de *lo político*, en el hecho de que un individuo de *la esfera privada* actúa contra otro individuo del espacio *público* ya que lo considera un *enemigo sensu stricto* de su propio colectivo.

En síntesis, si se tienen en cuenta los distintos aspectos comentados en los párrafos anteriores, podemos definir la categoría de *víctima sistémica política* como aquella instancia que se formaliza en los personajes identificados performativamente por un colectivo como *enemigos (públicos)*, con los cuales se desarrolla una rivalidad de la que depende y que define el propio conjunto de *agentes crueles sistémicos políticos* y que son objeto de acciones crueles, precisamente, por sufrir dicha identificación. Esta categoría muestra, a su vez, dos posibles variantes: el tipo de

víctima sistémica política propia, que se genera por parte de un o unos *agentes crueles* que, por su función o jerarquía en un *sistema*, realizan los actos crueles desde la esfera *pública*; y la variedad de *víctima sistémica política impropia*, producida por uno o unos *agentes crueles* que llevan a cabo hechos crueles desde *el ámbito privado* pero con una motivación *política*, es decir, con el fin de maltratar, torturar y, dado el caso, exterminar a los *enemigos públicos*.

4.1.6.2. *La* repetición *como un elemento de crueldad: un estudio de la* víctima sistémica en serie*.*

En las siguientes páginas, se analizará una de las variantes de la *víctima sistémica* que, junto con la *víctima sistémica política*, constituye uno de los tipos más habituales de dicha categoría; nos referimos a la *víctima sistémica en serie* y a dos de sus posibles variaciones, la *víctima sistémica en serie hedonista* y la *víctima sistémica en serie fetichista*.

Con este fin, y con el objetivo asimismo de especificar algunas propiedades fundamentales de esta instancia que se han mencionado anteriormente en comparación con la *víctima sistémica política*, fijémonos en el siguiente fragmento de la obra de Alejandra Pizarnik *La condesa sangrienta* (1971), en la que la escritora argentina relata los aspectos más oscuros de la biografía de la princesa húngara *Erzsébet Báthory* y de sus más de seiscientos asesinatos, con algunos elementos ficcionales; concretamente, en esta cita, el *lector* asiste a los criterios de selección de las *víctimas*, así como a las clases de torturas a que se las somete antes de morir asesinadas de una forma paulatina y planeada, de modo que ningún procedimiento ni reacción se deja al azar (2019:17-18):

> Se escogían varias muchachas altas, bellas y resistentes —su edad oscilaba entre los 12 *y* los 18 años— *y* se las arrastraba a la sala de torturas en donde esperaba, vestida de blanco en su trono, la condesa. Una vez maniatadas, las sirvientas las flagelaban hasta que la piel del cuerpo se desgarraba y las muchachas se transformaban en *llagas*

tumefactas; les aplicaban los atizadores enrojecidos al fuego; les cortaban los dedos con tijeras o cizallas; les punzaban las llagas; les practicaban incisiones con navajas (si la condesa se fatigaba de oír gritos les cosían la boca; si alguna joven se desvanecía demasiado pronto se la auxiliaba haciendo arder entre sus piernas papel embebido en aceite).
La sangre manaba como un geiser y el vestido blanco de la dama nocturna se volvía rojo. Y tanto, que debía ir a su aposento *y* cambiarlo por otro (¿en qué pensaría durante esa breve interrupción?). También los muros y el techo se teñían de rojo.

No siempre la dama permanecía ociosa en tanto los demás se afanaban y trabajaban en torno a ella. A veces colaboraba, y entonces, con gran ímpetu, arrancaba la carne —en los lugares más sensibles— mediante pequeñas pinzas de plata, hundía agujas, cortaba la piel de entre los dedos, aplicaba a las plantas de los pies cucharas y planchas enrojecidas al fuego, fustigaba (en el curso de un viaje ordenó que mantuvieran de pie a una muchacha que acababa de morir y continuó fustigándola aunque estaba muerta); también hizo morir a varias con agua helada (un invento de su hechicera Darvulia consistía en sumergir a una muchacha en agua fría y dejarla en remojo toda la noche). En fin, cuando se enfermaba las hacía traer a su lecho y las mordía.

Después de leer estos párrafos, y dando por evidentes las alusiones y resonancias estilísticas a los textos sadianos[90]—piénsese en *Justine,* en *Les 120 journées de Sodome, ou l'École du libertinage* o en la recientemente comentada *Juliette*—, hay que destacar ciertas cuestiones del relato que pueden ser de utilidad para acercarnos a la esencia de la categoría de la *víctima sistémica en serie*, a saber: el contexto de *privacidad* en la que se producen todos los actos crueles; la *sistemacidad* de selección de los personajes que formalizan la instancia de *víctimas*, así como de ejecución de las acciones crueles; y la *finalidad última* de *placer* y, como se verá, también *utilitaria*, de los procedimientos macabros y crueles relatados.

[90] De hecho, la propia voz narrativa se refiere explícitamente a la literatura escrita por el marqués de Sade y a la biografía del personaje histórico de Gilles de Rais como referentes significativos para enmarcar el estudio de la vida y de los crímenes de la aristócrata húngara. Por otro lado, es llamativo la relación que se establece entre el "crimen absoluto" y la "libertad absoluta", ya que recuerda, en gran medida, al estudio de Georges Bataille sobre esta figura (1959), por lo que cabría suponer la lectura del ensayo del intelectual francés por parte de Pizarnik con el fin de elaborar su biografía sobre la noble Erzsébet Báthory. De hecho, el propio Bataille compara el noble caballero francés con la aristócrata húngara, de modo que no resulta descabellado formular la hipótesis de que, probablemente, dicha comparación sirvió como un posible aliciente a la escritora argentina para escribir esta obra. Fijémonos, en esta línea, en los términos expresados por Bataille (2015:84) y los empleados por la voz narrativa en el relato de Pizarnik: "Más de un siglo después, en Hungría, una gran dama mataba a sus sirvientas con la misma despreocupación que Gilles mataba a los niños. Esta dama, Erszebeth Bathory, estaba emparentada con reyes: no se la juzgó hasta que no cedió al deseo de matar a hijas de la pequeña nobleza. Al propio Gilles de Rais no lo inquietaron hasta después de largas vacilaciones. Hasta que no cometió absurdas torpezas (…)". Y, en palabras del narrador de la obra de la autora argentina (2019:56): "Como Sade en sus escritos, como Gilles de Rais en sus crímenes, la condesa Báthory alcanzó, más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno. Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible".

En relación con el primer aspecto, cabe subrayar que algunos elementos del relato de Pizarnik sólo pueden entenderse si se conciben como elementos constituyentes de la *esfera privada* de la *condesa*, es decir, como partes que pertenecen y, al mismo tiempo, configuran su intimidad, su *oikos*, a cubierto de la mirada *pública* y de sus participantes, como podrían ser un *tribunal de justicia* u otras figuras que pudieran incitar a la rebelión o al enderrocamiento de su posición social. Así pues, puede observarse que las figuras que corporeizan la instancia de *víctimas* son personajes adolescentes que no ocupan ningún cargo ni función *públicos* y que no representan a ningún colectivo —más allá de que ellas mismas formen parte de uno—, por lo que la *aristócrata húngara* no las concibe como *enemigos públicos* a combatir o con los que muestra una determinada rivalidad; al contrario, *la noble* depende de ellas para obtener el placer y satisfacer sus necesidades instintivas, por lo que exterminar o acabar absolutamente con el grupo al que pertenecen sus *víctimas* atentaría contra sus propios intereses.

En esta línea, el *ámbito privado* en el que se producen los sucesos crueles se manifiesta, además, tanto en el espacio en el que tienen lugar, una "sala de torturas" en las estancias de la residencia *privada* de *la condesa* —y no, por ejemplo, en una plaza, en un teatro *público* o en un cadalso—, como por la instancia de *sujetos crueles* que adoptan los personajes de las *sirvientas* que trabajan para cumplir los deseos y requerimientos *personales* de *la noble húngara* y que no desempeñan ningún cargo ni función en ningún organismo o institución *pública*.

Por otro lado, la enfatización de la *privacidad* puede observarse en dos elementos más, como en el planteamiento que expresa la voz narrativa acerca de los pensamientos íntimos de la figura de *Erzsébet Báthory* mientras se cambia de ropa después de haberse manchado de sangre durante las torturas, y, muy especialmente, en el hecho de que, a pesar de que el procedimiento y el *sistema* de los maltratos y los homicidios están bien estructurados, éstos admiten un cierto margen para la improvisación de acuerdo con la voluntad del momento de *la aristócrata* —por ejemplo, la posibilidad de coser los labios de las *víctimas* si *la condesa* se harta de sus gritos, o bien de participar ella misma en las mutilaciones—, improvisación o inicitiva propias que no son factibles ni planteables en *sistemas públicos* de actividades crueles, en que gesto y actuación cuentan con unas características y un significado performativos estipulados.

En cuanto a la aparición en el relato de la idea de *sistematicidad* se refiere, hay que resaltar que ésta se muestra de dos formas distintas. En primer lugar, y según se acaba de mencionar, mediante la planificación de unos métodos y un orden de aplicación concretos y detallados, a pesar de que dicha planificación permite cualquier variación que se produzca por iniciativa de la propia *Erzsébet Báthory*; así, según el relato, en un primer momento, después de asegurarse de que *las chicas* se hallan bien maniatadas, las *siervientas* azotan a las *víctimas* hasta haberlas desollado, para luego aplicarles unos atizadores calentados al fuego y a continuación, entre gritos, cortarles los dedos de todas las extremidades, punzarles las llagas y practicar unos cortes con navajas y cuchillos hasta su muerte, salvo que la propia *condesa* quiera participar en el proceso personalmente y dejar de ser una mera *espectadora*, en cuyo caso no duda en coserles ella misma los labios, hundirles agujas o cortar y arrancarles pedazos de carne.

En segundo lugar, tal *sistematicidad* se evidencia en el hecho de la existencia de un criterio de selección de las figuras que *a posteriori* encarnarán la instancia de *víctima sistémica en serie*, es decir, que la propia *aristócrata húngara*, valiéndose del *principio de soberanía agentiva* que le confiere la condición de *agente cruel (sistémico en serie*), idea e impone un *sistema* de crueldades configurado por un conjunto de pautas y criterios de funcionamiento que sólo ella puede modificar en virtud del mismo *principio*, de modo que, en un inicio, todos los personajes que formalizan la categoría de *víctimas* deben ser *chicas* hermosas, esbeltas y de una edad comprendida entre los doce y los dieciocho años y, principalmente, de origen plebeyo, si bien, como se observará a continuación, este último requisito se modificará a *doncellas* de noble cuna.

En este punto, es necesario poner de relieve que, aunque un *sistema* requiere forzosamente de un conjunto de rasgos y propiedades comunes compartidos por los elementos que lo configuran y que, a su vez, les dota de sentido y los identifica como miembros del colectivo que constituye dicho *sistema*[91], tales características comunes no tienen por qué ser de naturaleza física o psicológica, sino que pueden ser

[91] Son las cualidades compartidas por las *víctimas* de un mismo *sistema* lo que permite, precisamente, atribuirlas a unos mismos *agentes crueles* —es decir, lo que posibilita otorgarles la cualidad de "ser producidas" *en serie*— y, por el *principio de espejo reflejo*, descubrir qué personajes llevan a cabo los respectivos actos crueles. Todo ello jugará un papel crucial en la relación entre la *gnoseología* y la *estética de la crueldad* —véase el apartado "5.1. El valor y la naturaleza *gnoseológicos* de la *estética de la crueldad*"—.

esencialmente circunstanciales. Piénsese, a modo de ejemplo, en las figuras que personifican la instancia de *víctima* en la novela de Brest Easton Ellis *American Psycho* [*American Psycho*] (1995); el protagonista, *Patrick Bateman*, clava un cuchillo en el ojo a un *vagabundo* y, a continuación, lo apuñala en el estómago, después de haberle perforado el segundo ojo (2000:187-192); en otra ocasión, apuñala a un *hombre homosexual* que intenta flirtear con él (2000:237-240); al cabo de unos días, degüella a un *repartidor japonés* sin motivo aparente alguno (2000:259-260); etc. Tal y como puede observarse, todos estos *personajes* responden a múltiples tipos de figuras, con características muy distintas entre ellos, de manera que, en este caso, no deben buscarse las características personales comunes de éstos, sino las circunstancias que envuelven todos los actos crueles de que son objeto. Así pues, todos ellos tienen en común el haber sido maltratados, torturados y asesinados con un cuchillo o puñal y, además, el haber padecido la mala fortuna de haberse encontrado accidentalmente con el personaje que encarna el *agente cruel*; en otras palabras, los rasgos que configuran al conjunto de estas *víctimas* de *Patrick Bateman* y que les proporcionan una naturaleza de *colectivo* —y, por consiguiente, de un determinado *sistema*— son el azar y el método de ejecución, aspectos que responden a unas causas completamente circunstanciales y que no forman parte de las cualidades ontológicas intrínsecas de estas figuras.

En referencia al último aspecto propio de la *víctima sistémica en serie* que aparece en el fragmento de la obra de Pizarnik, como es la *finalidad* de las acciones crueles que se llevan a cabo, hay que constatar que la *causa efficiens*, la motivación principal que conduce a *la condesa* a idear y a implementar el *sistema* que le permite realizar acciones crueles a gran escala, es la obtención de placer —presumiblemente sexual— que tiene lugar a través de dos tipos de actos, a saber: o bien mediante la observación de las torturas a las *chicas seleccionadas* realizadas por sus *criadas* —es decir, el *neronismo*[92]—, o bien mediante su participación directa según su voluntad en ese instante, que, en casos extremos, llega hasta el punto de ordenar a las *sirvientas* que lleven a las *víctimas* a su habitación para morderlas, en el caso que la *aristócrata húngara* se encuentre indispuesta. Por ende, si la motivación principal de la generación de personajes que corporeicen la instancia de *víctima sistémica en serie* es la obtención de goce y de placer de cualquier tipo —como es el caso del presente

[92] Para un análisis detallado del *neronismo* como *elemento de segundo grado* de la *estética de la crueldad,* véase el apartado "5.1.3. Los *elementos de segundo grado* como manifestación *gnoseológica* de la *estética de la crueldad*: el *neronismo* como expresión de conocimiento".

fragmento—, denominaremos este tipo de *víctima* como *víctima sistémica en serie hedonista*.

No obstante, si el *lector* avanza en el relato de la escritora argentina, puede percatarse de que la *causa efficiens* que lleva a *Erzsébet Báthory* a organizar e instituir todo el proceso de generación de *víctimas en serie* se modifica sustancialmente, tal y como demuestran las siguientes líneas (2019:45-46):

> Corría este rumor: desde la llegada de Darvulia, la condesa, para preservar su lozanía, tomaba baños de sangre humana. En efecto, Darvulia, como buena hechicera, creía en los poderes reconstitutivos del «fluido humano». Ponderó las excelencias de la sangre de muchachas —en lo posible vírgenes— para someter al demonio de la decrepitud y la condesa aceptó este remedio como si se tratara de baños de asiento.
> De este modo, en la sala de torturas, Dorkó se aplicaba a cortar venas y arterias; la sangre era recogida en vasijas y, cuando las dadoras ya estaban exangües, Dorkó vertía el rojo y tibio líquido sobre el cuerpo de la condesa que esperaba tan tranquila, tan blanca, tan erguida, tan silenciosa.
> A pesar de su invariable belleza, el tiempo infligió a Erzébet algunos de los signos vulgares de su transcurrir. Hacia 1610, Darvulia había desaparecido misteriosamente, y Erzébet, que frisaba la cincuentena, se lamentó ante su nueva hechicera de la ineficacia de los baños de sangre. En verdad, más que lamentarse amenazó con matarla si no detenía inmediatamente la propagación de las execradas señales de la vejez. La hechicera dedujo que esa ineficacia era causada por la utilización de sangre plebeya. Aseguró —o auguró— que, trocando la tonalidad, empleando sangre azul en vez de roja, la vejez se alejaría corrida y avergonzada.

Según puede observarse, el placer que manifestaba abiertamente *la condesa* en el fragmento anterior, ocupa, en estos párrafos del relato, un papel más bien secundario. Y es que, a diferencia de lo expuesto anteriormente, en esta ocasión nos encontramos con que los actos crueles y macabros dejan de constituir un acto únicamente placentero para devenir en un acto motivado por una aparente *utilidad*, como es la adquisición de sangre de vírgenes y bañarse con ella para mantener la juventud y la energía propia de esta etapa vital. Este cambio de motivación de los actos crueles implica dos aspectos de notable relevancia: en primer lugar, una parte de las figuras-*víctima*, la sangre, adquiere un *valor utilitario* de mayor importancia para el *agente sistémico en serie* que el propio goce, de manera que las mismas *víctimas* aumentan de consideración para el personaje-*agente*, ya que dejan de ser sólo un “capricho” o un “exceso” placentero y gozoso para convertirse en los generadoras de un producto del que el *agente cruel sistémico en serie* pasa a ser dependiente; en segundo lugar, dicha dependencia del *valor utilitario* de la *víctima* conduce al *agente cruel sistémico en serie*, la condesa *Erzsébet Báthory,* en virtud del *principio de soberanía agentiva*, a modificar los criterios de selección de *las chicas*, es decir, a cambiar las pautas constituyentes y definitorias de su *sistema*, puesto que, al no obtener los resultados

deseados que le había prometido *la hechicera Darvulia* y al desaparecer ésta, *la nueva hechicera* opta por proponerle que se bañe en la sangre de *chicas vírgenes de la nobleza*, por ser la sangre de estas primeras más pura y "azul". En esta línea, a diferencia de la *víctima sistémica en serie hedonista*, designaremos con el término de *víctima sistémica en serie fetichista* aquella instancia que se personifique en figuras que son objeto de actos crueles de un modo planeado y estipulado y que tienen un conjunto de características comunes a las que el *agente cruel* da un *valor de utilidad* para un fin concreto —*valor* que, como se verá en los siguientes párrafos, se denominará *fetichismo*—.

Con el fin de especificar las propiedades fundamentales de ambas variantes de la *víctima sistémica en serie*, a continuación nos centraremos en el análisis de algunas muestras de textos literarios que configuran cada uno de estos tipos y en los que aparecen algunos conceptos que acompañan y en los que se manifiestan las dos clases de la mencionada categoría.

Así pues, como ejemplo de la categoría de *víctima sistémica en serie hedonista*, fijémonos en el siguiente fragmento de la obra de Joris-Karl Huysmans —pseudónimo de Charles Marie Georges Huysmans— *Là-bas* [*Allá lejos*] (1891), en la que el protagonista, el novelista *Durtal*, escribe una monografía acerca de los crímenes cometidos por el personaje histórico *Gilles de Rais* en el siglo XV; conretamente, en los párrafos seleccionados, *Durtal* relata algunas citas de las actas del juicio que se hizo al *noble francés* y narra, con detalle, el proceso de tortura y asesinato al que sometía a sus *víctimas* (2015:196-201):

> Y desayunó con apetito, se instaló a su mesa y movió los materiales dispersos de su libro.
> (…)
> Durante una investigación que ordena el Duque de Borgoña, los escribas de Jean Touscheronde, Comisario del Duque para aquellos asuntos, establecen listas interminables de niños llorados.
> Perdido en Rochebernart el niño de la Peronne, «un niño que iba a la escuela y aprendía muy bien», dijo la madre.
> Perdido en Saint-Etienne de Montluc el hijo de Guillaume Brice, «quien era hombre pobre y pedía limosna».
> Perdido en Machecoul el hijo de Georget le Barbier, «a quien vieron cierto día coger manzanas detrás de la casa Rondeau y que desde entonces nadie ha visto».
> Perdido en Thonaye el hijo de Mathelin Thouars «que escuchan quejarse y agitarse *y* era dicho niño de doce años de edad».
> (…)
> En Nantes, Jeanne Darel, que declara que «el día de San Pero, ella llevó a la ciudad al su hijo llamado Olivier, siendo de edad de siete y ocho años, y desde la fiesta de San Pero no lo vio ni tuvo noticias».
> Y las páginas de la investigación continúan, se acumulan, revelan centenares de nombres, narran el dolor de las madres que preguntan a los que pasan por los caminos, los gritos de las familias en las casas de las que se arrebata a los niños, en cuanto se

> alejan para layar los campos y sembrar el cáñamo (…). Las mismas frases vuelven, como estribillos desolados, al final de todas las declaraciones: «se los ve quejarse por ello dolorosamente», «se oyen muchos lamentos» (…).
> El pueblo se cuenta al principio asustado que unas hadas malvadas, que unos genios malignos dispersan a su progenie, pero poco a poco, le vienen espantosas sospechas. En cuanto el Mariscal se traslada, en cuanto va de su fortaleza de Tiffauges a su castillo de Champtocé, y de allí al castilluelo de La Suze o a Nantes, deja tras sus pasos estelas de lágrimas. Atraviesa una campiña y, al día siguiente, faltan niños (…). Por fin, con horror, se da cuenta de que una vieja, Perrine Martin (…), aborda a los niños, y sus palabras son tan seductoras, su rostro, cuando se levanta el velo, es tan hábil, que todos la siguen hasta los linderos de los bosques, donde unos hombres se los llevan amordazados en sacos (…).
> (…)
> ¿A cuántos niños degolló, después de haberlos desflorado? ¡Él mismo lo ignoraba, tantas violaciones había consumado y tantos asesinatos había cometido! Los textos de la época cuentan de setecientas a ochocientas víctimas, pero el número es insuficiente, parece inexacto (…).
> Al crepúsculo, (…) Gilles y sus amigos se retiran a una habitación alejada del castillo. Allí es donde son conducidos los niños encerrados en los sótanos. Los desnudan, los amordazan; el Mariscal los soba y los fuerza, luego los taja a golpes de dagas, se complace en desmembrarlos, piezas a piezas. Otras veces les hiende el pecho y bebe el aliento de los pulmones; también les abre el vientre, lo huele, ensancha con sus manos la herida y se sienta dentro. Entonces, mientras se macera en el barro empapado de las entrañas calientes, se vuelve un poco y mira por encima del hombro para contemplar las convulsiones supremas, los últimos espasmos. Él mismo lo dijo: «Estaba más contento de gozar de las torturas, de las lágrimas, del terror y de la sangre que de cualquier otro placer».

En este fragmento de la novela de Huysmans, el *lector* encuentra un nuevo aspecto *sistémico* que no había aparecido antes en las distintas obras comentadas del marqués de Sade, a pesar de que, evidentemente, el escritor galo de finales del siglo XIX beba estilísticamente de él; nos referimos al fenómeno de la *repetición*[93] de las actas de denuncia por desaparición, fenómeno que, en términos generales y como es lógico de suponer, no constituye solamente una característica intrínseca e indispensable de cualquier *víctima sistémica en serie*, sino también uno de los elementos *per se* que definen y configuran cualquier *sistema*. En efecto, en el relato que el personaje de *Durval* nos ofrece sobre la figura de *Gilles de Rais*, tal *repetición* tiene lugar de dos modos distintos: por un lado, en la reiteración y citas literales de las múltiples actas escritas durante los interrogatorios al *aristócrata francés*, en que constan algunos de los setecientos a ochocientos casos de infanticidio cometidos por

[93] Tal y como se estudiará en los apartados sobre la relación entre la *estética de la crueldad* y otras *estéticas negativas,* la *repetición* de actos crueles se considerará como uno de los rasgos característicos del fenómeno estético de *lo demoníaco* —véase el apartado "5.2.3.2. La *estética de lo demoníaco* como manifestación de la *locura* en la *estética negativa*"—, por lo que resulta conveniente considerar la aparición de un personaje que encarne la categoría de *víctima sistémica en serie* como un indicador de la obra literaria de que ésta no configura únicamente la *estética de la crueldad sensu stricto,* sino de que también constituye una manifestación de dicha estética *demoníaca*.

el Mariscal y en las que se recalca la desaparición —incluso, de los cuerpos— de *los infantes*, ante la desesperación de sus *progenitores*; por el otro, en la elaboración de una pauta de actuación por parte de *Gilles de Rais* y de *sus cómplices*, que incluía desde el secuestro de *los niños* hasta su desmembramiento.

En cuanto a las actas se refiere, cabe decir que *Durval* llega a poner el ejemplo de siete ocasiones distintas, en las que consta el lugar exacto donde se vio *al niño* en cuestión por última vez, la familia a la que pertenece, la ocupación y, en algunos casos, la edad, así como en las que se pone de manifiesto las frases literales que más acostumbraban a emplear *los padres* como lamento por la pérdida de *sus hijos*[94]. Esta *repetición* puede concebirse, por consiguiente, como la expresión de un *sistema* legal con sus protocolos de actuación, procesos judiciales, pautas de interrogatorios y de demandas, etc., que se enfrenta y combate al otro *sistema* de hechos crueles ideado e implementado por *Gilles de Rais* y que lucha por imponerse, ya que, si no logra este objetivo, no sólo el *poder*, sino la *legitimidad* del propio *sistema legal* y con ellos, su permanencia, se pone en entredicho. De hecho, puede interpretarse el texto metadiegético de la narración de *Durval* de las acciones crueles y el juicio del *caballero francés* como el relato de esta lucha dialéctica entre ambos *sistemas*, que únicamente finaliza con la confesión de *Gilles* y su posterior ejecución. En este sentido, no puede dejarse de lado que tal rivalidad entre distintos *sistemas* —el legal y el cruel— conlleva la aceptación de que el desarrollo de los dos *sistemas* son una expresión de la racionalidad humana, tanto el oficial como el ideado por el *noble francés*, puesto que la razón no es únicamente una característica intrínseca de cualquier *sistema* —recuérdense las observaciones sobre este concepto de Joan-Carles Mèlich—, sino asimismo la condición *sine qua non* no se podría producir dicha dialéctica[95].

---

[94] Según se verá en el análisis de la novela de *2666* de Roberto Bolaño, en "La parte de los crímenes", la voz narrativa recurre asimismo al recurso de citar literalmente una gran cantidad de actas policiales, aunque no de las desapariciones, sino de los cadáveres de *las mujeres* que se encuentran por todo *Santa Teresa* y en que están detallados los rastros de violaciones, torturas y mutilaciones presentes en los cuerpos. Por este motivo, es razonable formular la hipótesis de que, juntamente con las novelas del marqués de Sade, esta obra de Huysmans es uno de los precedentes estilísticos y literarios de Bolaño para esta y otras partes de la novela del escritor chileno. Para más detalles de la fundamentación de esta hipótesis, véase el apartado "6.2. El marqués de Sade y *2666* de Roberto Bolaño: ¿inicio y fin de la *estética de la crueldad* contemporánea?".

[95] La admisión de que un *sistema* creado para conseguir la eficiencia y la posibilidad de llevar a cabo actos crueles de esta magnitud pueda considerarse como *racional* es, precisamente, lo que Bataille (1972:49) denomina "monstruoso" y que forma parte de "lo humano", puesto que aquél se define exclusivamente en referencia a la razón y a los seres que cuentan con ella, de manera que los seres considerados como "no racionales" y que se mueven por el instinto de supervivencia, así como sus respectivas acciones, no pueden concebirse como "monstruosos". En palabras del ensayista francés:

Paralelamente, el segundo modo de *repetición*, lo encontramos en la acumulación de setecientas a ochocientas figuras de *niños* asesinados que, a su vez, implican tanto la existencia de un *sistema* bien planeado, sin el cual no hubiera sido posible alcanzar una cifra tan alta de *víctimas*, como una definición y perfeccionamiento constantes del *sistema*, ya que cada *víctima* es generada por éste pero también pone a prueba su eficacia. Esta *repetición*, por lo tanto, permite a *Durval* la narración completa de los pasos que siguen *Gilles de Rais* y *sus cómplices*, que podrían formularse, de forma esquemática, en los siguientes términos: 1º una *mujer anciana* atrae a los *niños* al bosque, donde otros *secuaces* los capturan violentamente y los trasladan a uno de los castillos de *Gilles*; 2º se obliga a *los niños* a desnudarse y se los amordaza; 3º *Gilles* y *sus secuaces* violan a *los infantes*; 4º se golpean a *los niños* con dagas*;* 5º *Gilles* desmiembra a *los infantes* mientras aún siguen vivos, o bien los abre en canal para excitarse con las vísceras y con su tacto. Además, según consta en el texto de *Durval*, es la *repetición* de la misma pauta y la relación de la presencia de *Gilles* en una zona concreta con la desaparición de *los niños* en ese mismo territorio lo que lleva a *los pueblerinos* a sospechar de él y a iniciar toda la investigación oficial, hecho que convierte este fenómeno en uno de los factores clave que motivarán todo el género literario policial y, tal y como se verá, en el subgénero de los asesinos —y, por ende, de las *víctimas*— *en serie*.

Por otro lado, en referencia a la *causa efficiens* que conduce a todos estos actos crueles, *Durval* constata que la principal motivación de *Gilles de Rais* no es tanto el placer exclusivamente sexual como el goce que le provoca el contacto directo con la muerte y la agonía lenta e inexorable de las figuras que personifican la categoría de *víctima sistémica en serie* —y, en este caso, *hedonista*—[96]; en otras palabras, el *caballero francés* no busca, mediante sus acciones crueles, obtener otra ganancia de sus *víctimas* más allá del valor del placer que pueda adquirir en la contemplación de la tortura, o bien participando él mismo en las mutilaciones. En realidad, es esta carencia

---

"(…) Imaginemos el poder, prácticamente sin límites, de que dispuso. Sólo la razón define la monstruosidad, a la que precisamente llamamos monstruosa por el hecho de que pertenece al hombre, ser racional. En el fondo, ni el tigre ni el niño son monstruos, pero en este mundo en que reina la razón, su aparente monstruosidad es fascinante; escapan al orden necesario".

[96] Georges Bataille, lector de Huysmans, aboga también por el placer de la muerte como el motor principal de las acciones del *aristócrata galo*. En palabras del filósofo francés (1972:32): "(…) Sus crímenes corresponden al inmenso desorden que lo excitaba —que lo excitaba y lo extraviaba. Sabemos incluso, por la confesión del criminal, que los escribanos del proceso redactaron mientras lo escuchaban, que lo esencial de ellos no era la voluptuosidad. Es cierto que sentado sobre su víctima, acariciándose, vertía sobre el moribundo la fuente de la vida; pero le interesaba menos gozar sexualmente que ver la muerte en acción. Le gustaba mirar: mandaba abrir el cuerpo, cortar el cuello, despedazar los miembros, le gustaba ver la sangre (…)".

de motivos *utilitarios* la que, de acuerdo con Bataille (1972:46-47)[97] confunde a *los jueces* del proceso judicial de *Gilles* y les lleva a la desesperación de la incomprensión absoluta, puesto que, ante sus inquisiciones por averiguar lo que ellos suponen como las auténticas causas de los centenares de asesinatos, únicamente reciben por respuesta que "no hay otra causa".

Si nos centramos en la otra variedad de *víctima sistémica en serie*, en la *víctima sistémica en serie fetichista*, cabe recalcar que, a diferencia de la *víctima sistémica en serie hedonista*, el placer no es la motivación principal que lleva al *agente cruel sistémico en serie* a producirla, sino que éste ocupa más bien una posición secundaria. En su lugar, surge otra *causa efficiens* que no condiciona únicamente el proceso por el que un personaje formaliza la instancia de *víctima*, sino, sobre todo, la concepción que de ella tiene el mismo *agente cruel*, antes, incluso, de que realice el acto cruel correspondiente. Hablamos, en efecto, de la consideración de la figura-*víctima* como un *valor* en sí misma por la *utilidad* que representa para el *agente*, ya sea porque, a través de su maltrato, tortura o asesinato, el personaje-*agente* logra un objetivo externo a la propia *víctima* —hecho que identificamos como una *modalidad impropia*—, ya sea porque el ser objeto de una acción cruel y el dominio de su mente o de su cuerpo son el fin *per se* que busca el *agente cruel* —hecho que denominamos *modalidad propia*—. En cualquier caso, en ambos tipos de la categoría, el concepto de *fetiche* —según indica el propio nombre— desempeña una función de primer orden,

[97] Tal y como relata el mismo Bataille (1972:46-47): "Durante un interrogatorio informal, (…) ante un potro de tortura listo para entrar en acción, el alto magistrado secular, Pierre de L'Hópital, preguntó a Gilles insistentemente "¿por qué motivos, con qué intenciones, con qué fines?" dio muerte a sus víctimas. Éste acababa justamente de precisar que había cometido sus crímenes siguiendo el dictado de su imaginación, sin consejo de nadie y de acuerdo con su propio sentido, solamente para su placer y deleite carnal» (…):

—¡Ay, monseñor!, os estáis atormentando y me estáis atormentando a mí al mismo tiempo.

La réplica de Pierre de L'Hópital aparece también en francés:
—No, no me atormento —dice—. Me extraña lo que me decís y no me puedo contentar con ello, sin más: quisiera saber la pura verdad a través de vos.
—En verdad, no había otra causa, fin, ni intención que la que os he dicho; os he explicado cosas más graves que ésta y suficientes para condenar a muerte a diez mil hombres.

Lo que el presidente de l'Hópital pregunta es sencillo. Es lo que quiere saber un hombre guiado por la razón. (…) ¿Por qué ha matado Gilles de Rais? (…) Al culpable no le interesaba descubrir o revelar el origen de sus crímenes. Para él, estos crímenes habían sido lo que él mismo era, lo que era profunda, trágicamente, de forma que no pensó en ninguna otra razón. No había explicación. Nada aparecía con las dimensiones del delirio que vivió, salvo la ejecución en que iba a vivir. Así, pues, para la mentalidad de Rais, el único término que podía responder a lo que hubiera querido saber el juez era la expiación: «¡Suficientes para condenar a muerte a diez mil hombres!» (…)".

por lo que en las siguientes páginas se llevará a cabo un análisis de su significado en el marco de la *estética de la crueldad*, así como de las dos *modalidades* que determinan las dos clases de la instancia de *víctima sistémica en serie fetichista*.

Para ello, en primer lugar, nos centraremos en la siguiente escena del relato de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann "Das Fräulein von Scuderi" ["La señorita de Scuderi"] (1819), en la que *Olivier Brusson*, aprendiz y yerno del célebre orfebre parisino *René Cardillac*, explica a *Madeleine von Scuderi*, una mujer anciana y con grandes dotes de inteligencia y razonamiento lógico, una conversación pasada con su *maestro* y *suegro*, en la que éste, consciente de que *Olivier* había descubierto que era él mismo quien asesinaba a *todo ciudadano de París* que llevara sus joyas[98], le confiesa los actos que, hasta ese momento, había procurado ocultar (2008:101-103):

> [...] Um nur mit Gold und edlen Steinen hantieren zu können, wandte ich mich zur Goldschmiedsprofession. [...] Nun begann eine Periode, in der der angeborne Trieb, so lange niedergedrückt, mit Gewalt empordrang und mit Macht wuchs, alles um sich her wegzehrend. Sowie ich ein Geschmeide gefertigt und abgeliefert, fiel ich in eine Unruhe, in eine Trostlosigkeit, die mir Schlaf, Gesundheit — Lebensmut raubte. — Wie ein Gespenst stand Tag und Nacht die Person, für die ich gearbeitet, mir vor Augen, geschmückt mit meinem Geschmeide, und eine Stimme raunte mir in die Ohren: „Es ist ja dein — es ist ja dein — nimm es doch — was sollen die Diamanten dem Toten!" — Da legt ich mich endlich auf Diebeskünste. [...] Aber nun vertrieb selbst das nicht meine Unruhe. Jene unheimliche Stimme ließ sich dennoch vernehmen und höhnte mich und rief: „Ho, ho, dein Geschmeide trägt ein Toter!" — Selbst wusste ich nicht, wie es kam, dass ich einen unaussprechlichen Hass auf die warf, denen ich Schmuck gefertigt. Ja! Im tiefsten Innern regte sich eine Mordlust gegen sie, vor der ich selbst erbebte. [...] Eben hatt ich einem Herrn vom Hofe einen reichen Schmuck abgeliefert, der, ich weiß es, einer Operntänzerin bestimmt war. [...] Ich seh im Geiste den Menschen zu der Tänzerin schleichen mit meinem Schmuck. Voller Wut springe ich auf [...] fort durch die Mauer nach der Straße Nicaise. — Er kommt, ich falle über ihn her, er schreit auf, doch von hinten festgepackt stoße ich ihm den Dolch ins Herz — der Schmuck ist mein! — Dies getan fühlte ich eine Ruhe eine Zufriedenheit in meiner Seele, wie sonst niemals. Das Gespenst war verschwunden, die Stimme des Satans schwieg. Nun wusste ich, was

[98] En efecto, la voz narrativa nos relata que una noche, *Olivier* sigue un personaje sospechoso por las calles de París, con la sospecha de que podía tratarse del *agente cruel en serie* que aterrorizaba la ciudad. Al fin, es testigo de cómo *este sospecho* agrede y asesina a un *hombre desconocido* para quitarle "algo" y, en ese instante, descubre que no es otro que su maestro, *René Cardillac*, quién, a su vez, se topa con *su discípulo,* por lo que, desde esa escena, sabe que ha sido descubierto. Tal y como explica el narrador (2008:94-95): "[...] Unwillkürlich, wie von einer innern Macht getrieben, schleiche ich hinter der Gestalt her. [...] Es ist Cardillac! [...] An einem kleinen, wiewohl bekannten Räuspern gewahre ich indessen, dass er in die Einfahrt eines Hauses getreten ist. [...] Nicht lange dauert's, so kommt singend und trillerierend ein Mann daher mit leuchtendem Federbusch und klirrenden Sporen. Wie ein Tiger auf seinen Raub, stürzt sich Cardillac aus seinem Schlupfwinkel auf den Mann, der in demselben Augenblick röchelnd zu Boden sinkt. Mit einem Schrei des Entsetzens springe ich heran, Cardillac ist über den Mann, der zu Boden liegt, her. „Meister Cardillac, was tut Ihr", rufe ich laut. „Vermaledeiter!", brüllt Cardillac, rennt mit Blitzesschnelle bei mir vorbei und verschwindet. [...] nähere ich mich dem Niedergeworfenen. Ich knie bei ihm nieder, vielleicht, denk ich, ist er noch zu retten, aber keine Spur des Lebens ist mehr in ihm [...]".

> mein böser Stern wollte, ich musst ihm nachgeben oder untergehen! [...] Du weißt, wie schwer es mir wird, einen Schmuck abzuliefern; wie ich für manche, deren Tod ich nicht will, gar nicht arbeite, ja wie ich sogar, weiß ich, dass am morgenden Tage Blut mein Gespenst verbannen wird, heute es bei einem tüchtigen Faustschlage bewenden lasse, der den Besitzer meines Kleinods zu Boden streckt, und mir dieses in die Hand liefert." — Dies alles gesprochen, führte mich Cardillac in das geheime Gewölbe und gönnte mir den Anblick seines Juwelenkabinetts. [...] Bei jedem Schmuck war auf einem kleinen, daran gehängten Zettel genau bemerkt, für wen es gearbeitet, wann es durch Diebstahl, Raub oder Mord genommen worden. „An deinem Hochzeitstage", sprach Cardillac [...], wirst du mir [...] einen heiligen Eid schwören, sowie ich gestorben, alle diese Reichtümer in Staub zu vernichten [...]. Ich will nicht, dass irgendein menschlich Wesen, und am wenigsten Madelon und du, in den Besitz des mit Blut erkauften Horts komme [...].

Tal y como explica el propio *René Cardillac*, su obsesión por el oro y las piedras preciosas, experimentada ya desde su juventud, lo llevó a dedicarse profesionalmente a la orfebrería. Ahora bien, esta dedicación no supone un cese de sus fijaciones; al contrario, al desprenderse de las joyas y dárselas a *sus clientes*, entra en un estado de desconsuelo y de una fuerta depresión, en la que oye una "voz interna" que le insta a recuperar los productos vendidos y, a su vez, empieza a experimentar un odio creciente hacia *sus clientes* que le conduce, en un primer momento, a entrar en los domicilios de *sus compradores* para hurtar las piezas fabricadas por él, evitando causar daños personales. No obstante, esta "voz interna" aumenta de intensidad y le exige recuperar sus apreciadas joyas de *los clientes* "muertos", por lo que, cuando *un hombre* le encarga y compra un joya para una *bailarina*, *Cardillac* le asalta en la oscuridad de la noche, le clava una daga en el corazón y le sustrae su deseada prenda. A partir de ese momento, no sólo experimenta una tranquilidad de espíritu y logra calmar las voces, sino que no duda en asesinar del mismo modo a todos *los compradores* que se hayan hecho con una de sus alhajas con el fin de recuperarlas, lo que, debido a la gran cantidad de homicidios, lleva a pensar a las *autoridades parisinas* en que se trata de *una banda de ladrones*[99]. Sin embargo, el propio *orfebre*

[99] En efecto, antes de que *Cardillac* confiese la verdad a *su yerno*, la *policía de París* mantiene la hipótesis de que los hurtos son perpetrados por *una banda de ladrones* que, o bien matan a las figuras-*víctima* mediante una puñalada en el corazón, o bien les asestan un puñetazo en la cabeza para dejarlas inconscientes y robarles la joya. En cualquier caso, el asalto siempre tiene lugar de noche y en la calle o en las entradas poco iluminadas de las casas. Tal y como relata la voz narrativa (2008:58-59): "[…] Eine Gaunerbande schien es darauf angelegt zu haben, alle Juwelen in ihren Besitz zu bringen. Der reiche Schmuck, kaum gekauft, verschwand auf unbegreifliche Weise [...]. Noch viel ärger war es aber, dass jeder, der es wagte, zur Abendzeit Juwelen bei sich zu tragen, auf offener Straße oder in finstern Gängern der Häuser beraubt, ja wohl gar ermordet wurde. Die mit dem Leben davongekommen, sagten aus, ein Faustschlag auf den Kopf habe sie wie ein Wetterstrahl niedergestürzt, und aus der Betäubung erwacht, hätten sie sich beraubt, und am ganz andern Orte als da, wo sie der Schlag getroffen, wiedergefunden. Die Ermordeten, wie sie beinahe jeden Morgen auf der Straße oder in den Häusern lagen, hatten alle dieselbe tödliche Wunde. Einen Dolchstich ins

percibe que el anhelo homicida, siempre unido al deseo de obtener las joyas que él mismo ha fabricado y vendido, escapa completamente a su control, de manera que procura, por todos los medios, no fabricar sus prendas para personajes a quienes quiere y aprecia o, si no puede evitarlo, robárselas dejándolos inconscientes con un golpe en la cabeza. En cualquier caso, *Cardillac* almacena y colecciona las alhajas recuperadas en una estancia secreta de su vivienda, donde apunta *el cliente agredido* o *asesinado*, así como el lugar, la fecha y el modo en que ha recuperado la joya, de manera que crea un acopio extraordinario de prendas que, no obstante, desea que sean destruidas por *Olivier* el día de la boda con su hija *Madelon*, puesto que no quiere que éstos hereden un tesoro "comprado con sangre"[100], intención que lo lleva a hacer jurar por lo más sagrado a *su futuro yerno* que cumplirá su voluntad cuando él ya no esté.

De todo ello, puede inferirse que la obsesión principal del joyero *René Cardillac* recae en sus propias piezas, pero ésta no se contenta únicamente con ellas. En otras palabras, las prendas no deben entenderse solamente como una suerte de "recipiente" que contiene la fijación desmesurada de un personaje —fijación que se expresa a través de las "voces internas" que escucha *el artesano*—, sino que, además, tales obras de orfebrería extienden la obsesión hacia otros elementos fuera de las propias joyas, en la medida en que convierte en objeto de un acto cruel a cualquier personaje que se haya hecho con ellas; por añadidura, cabe suponer que tales piezas de joyería conducen a *Cardillac* a aumentar el grado de crueldad ejercida, en la medida en que la colección de joyas recuperadas crece asimismo en tamaño, por lo que puede concluirse que el crecimiento de la colección conlleva un refuerzo de la intensidad de la crueldad aplicada, hasta llegar al extremo del homicidio que el mismo *artesano* apenas puede controlar, tal y como muestra el hecho de que se niege a elaborar joyas para aquellas figuras que aprecia realmente.

Herz, nach dem Urteil der Ärzte so schnell und sicher tötend, dass der Verwundete keines Lautes mächtig zu Boden sinken musste [...]".

[100] Conviene destacar que *Cardillac* no es la única figura que establece una relación entre las joyas y la tentación del Mal o la parte oscura de la naturaleza humana; en este sentido, el personaje que desempeña el papel de *detective*, *Madeleine von Scuderi*, cualifica la joya de *Cardillac* que ha recibido como regalo como de "desdichada" (*unselig*) y del "talismán infernal del mal" (*ein höllischer Talisman des Bösen*), antes de conocer la historia que le relata *Olivier*, por lo que debe suponerse que habla desde la perspectiva de un mero presentimiento o intuición. En palabras de la *señorita de Scuderi* (2008:76): "[...] Mag aber auch die Sache sich nun verhalten, wie sie will, das war mir in diesem Blatt geboten wird, werde ich tun, und geschähe es auch nur, um den unseligen Schmuck loszuwerden, der mir ein höllischer Talisman des Bösen selbst dünkt. Cardillac wird ihn doch wohl nun, seiner alten Sitte getreu, nicht so leicht wieder aus den Händen geben wollen".

En síntesis, si identificamos las prendas con la noción de *fetiche*, puede constatarse que, en este caso, el *fetiche* consiste en un objeto externo a la figura-*víctima* —por ello, los personajes asesinados o agredidos del relato de Hoffmann se consideran como *víctimas sistémicas en serie fetichistas impropias*— pero que dirige la obsesión del *agente cruel* hacia ella, produciendo en éste un fenómeno próximo a la enajenación que lo llega a poseer por completo y que determina, por ella misma, el *sistema* que convierte a unos personajes concretos en *víctimas*; en este sentido, las características que conforman dicho *sistema* en la obra del escritor alemán serían: el hecho de haber adquirido alguna de las alhajas del *orfebre*, el ser atacados en la calle durante la noche, y el ser agredidos o bien mediante un puñetazo en el cráneo, o bien el ser asesinados de una puñalada con una daga en el corazón.

Llegados a este punto, cabe formularse dos preguntas de gran importancia en cuanto al propio concepto de *fetiche* que aparece en el relato de Hoffmann, a saber: ¿qué es lo que lleva al *orfebre* a identificar estas prendas con la función de *fetiche*? Y, en segundo lugar, ¿qué papel juega la colección de las piezas de orfebrería en relación con la propia idea de *fetiche* y en el desarrollo de la trama?

Para responder a la primera cuestión, conviene establecer una conexión entre el propio concepto de *fetiche* y una de las nociones a las que Walter Benjamin dedica más su atención; nos referimos a su propuesta de la idea de *aura* que, según se verá, puede contribuir a explicar tanto la fijación de *Cardillac* en sus propias joyas y en los consiguientes asesinatos en particular, como la misma concepción del *fetiche* en general.

En esta línea, Benjamin (2010:19-22)[101] entiende el *aura* como "una aparición de la lejanía que se produce de forma extraordinaria", en el sentido de que cualquier obra

[101] En términos de Walter Benjamin (2010:19-22): "[...] Es empfiehlt sich, den oben für geschichtliche Gegenstände vorgeschlagenen Begriff der Aura an dem Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen zu illustrieren. Diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft — das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen. [...] Nämlich: *Die Dinge sich räumlich und menschlich »näherzubringen« ist ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist.* Tagtäglich macht sich unabweisbarer das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion, habhaft zu werden. Und unverkennbar unterscheidet sich die Reproduktion, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau sie in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener. Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren »Sinn für das Gleichartige in der Welt« so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt [...].

[...] Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition. [...] Was aber beiden in gleicher Weise entgegentrat, war ihre Einzigkeit, mit einem

de arte era, originariamente, un objeto de culto que representaba un elemento de hierofanía o de contacto con *lo sagrado* —es decir, con "la lejanía" de la transcendencia— en el espacio profano cotidiano[102]; en una época secular o con tendencia a la secularización, tal relación con el culto y el ritual se mantiene viva en las obras artísticas "en las formas más profanas del oficio de la Belleza" (*in den profansten Formen des Schönheitsdienstes*). De ello se infiere que una obra de arte es, necesariamente, una obra única, en la medida en que el *aura* es una de las propiedades fundamentales que la definen y ésta, por su parte, se caracteriza precisamente por su "unicidad" (*Einzigkeit*) y por darse "de manera excepcional" (*einmalig*).

Ahora bien, según Benjamin, son dicha *unicidad* y *excepcionalidad* de la obra de arte los "obstáculos" que el individuo contemporáneo quiere "superar" y "dejar atrás" mediante el avance de la técnica, en la medida en que ésta permite reproducir físicamente una obra de arte tantas veces como se desee o sea menester, de modo que las obras de arte se convierten en un producto accesible para una mayor parte de la población. Es en este punto en el que se produce una situación que podría llamarse "paradójica", ya que, si bien la reproducción técnica —que no deja de consistir en la producción *repetitiva* de una misma obra de arte— "acerca" el "arte" al consumidor o al espectador en general, tal *repetición* tiene como consecuencia la desaparición del *aura* que era, justamente, una de las características intrínsecas del arte. En otras palabras, la reproductibilidad técnica de una obra de arte supone la eliminación de la *excepcionalidad* y *unicidad* de ésta, cualidades que configuran su *aura* y su relación con el rito o, dado el caso, en su versión secularizada, con el ideal de belleza; esta destrucción del *aura* conlleva, necesariamente, una homogeneización y profanación de la obra de arte reproducida —en el sentido de la eliminación de cualquier relación con *lo sacro* o *lo ritual* por su integración absoluta en el espacio profano—, por lo cual los nuevos ejemplares reproducidos son, en realidad, un producto de consumo más, en tanto que su *valor de uso* es muy parecido al que pueda tener una pieza de ropa

---

anderen Wort: ihre Aura. Die ursprüngliche Art der Einbettung des Kunstwerks in den Traditionszusammenhang fand ihren Ausdruck im Kult. Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit anderen Worten: *Der einzigartige Wert des »echten« Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte*. Diese mag so vermittelt sein wie sie will, sie ist auch noch in den profansten Formen des Schönheitsdienstes als säkularisiertes Ritual erkennbar".

[102] De acuerdo con Benjamin, la función ritual y cultual constituía, por tanto, el "primer valor de uso" (*Gebrauchswert*) de la obra de arte.

producida en una fábrica; estos nuevos ejemplares tienen, por lo tanto, apariencia de arte, pero son, en realidad, un producto de uso cotidiano, en los cuales se ha desvanecido cualquier huella de su *aura* y de su *excepcionalidad* que proporcionaban a la obra original la auténtica cualidad artística.

Desde este concepto benjaminiano, si volvemos a centrarnos en el relato de Hoffmann, cabe interpretar la actuación del personaje de *René Cardillac* y su relación con el *fetichismo* de las joyas como una lucha absoluta por recuperar el *aura* de las prendas elaboradas por él. En esta línea, recordemos que *el orfebre* había logrado materializar su obsesión por el oro y las piedras preciosas en unas piezas de joyería de una calidad y belleza extraordinarias —materialización que refleja y configura simultáneamente el *fetichismo* hacia estas joyas—, que representaban una obra maestra de la artesanía de los metales y del trabajo laborioso; ello otorgaba a cada joya un carácter de *unicidad* y *excepcionalidad* que, para *Cardillac*, podría concebirse como un reflejo del *aura* que confería a sus obras la cualidad de "obra artística". No obstante, se produce una situación dramática para *el joyero*, ya que, aunque tiene la necesidad material de vender sus piezas para obtener un beneficio económico con el que poder sustentarse él mismo y su hija, *Madelon*, es consciente de que ello conlleva dar a la prenda un valor económico que significa, *de facto*, modificar el "valor de uso de la joya", puesto que ésta ya no formará parte exclusivamente de una relación originaria de obra de arte-espectador, sino que constituirá una nueva relación de producto-consumidor (o comprador) que erosiona el matiz cultual —y, por ende, del *aura*— de que gozaba la prenda en el momento de su elaboración. Ante esta situación, se pueden concebir las voces internas de *Cardillac* que responden a su fijación por recuperar las alhajas como una reacción para volver a atribuir a las piezas de orfebrería el *aura* perdida en la transacción económica a través de dos métodos, a saber: la colección de las joyas recuperadas y la agresión y el asesinato de *los clientes* que se habían hecho con una de las prendas. En esta línea, tales ataques físicos y homicidios perpetrados por *el orfebre* no sólo pueden aprehenderse como un simple modo de obtener las joyas anheladas, sino como también una suerte de "ritual" —de ahí la reiteración constante del *modus operandi*— o de *sacrificio* en el que las figuras que personifican la instancia de *víctimas sistemáticas en serie fetichistas* desempeñana el papel de *ofrenda*, con el fin de que las piezas de joyería vuelvan a adquirir el carácter cultual y, por consiguiente, *excepcional*, que habían perdido al desvanecerse el *aura* en la modificación de su valor de uso.

Por otro lado, tal y como se acaba de mencionar, la insistencia del *maestro joyero* en acumular las piezas elaboradas por él, en juntarlas en una misma sala

secreta y en anotar la fecha de "recuperación" de éstas, así como a los *clientes* a los que ha atacado o asesinado, puede analizarse como otro tipo de intento de *Cardillac* de devolver a sus joyas el *aura* perdida. En este sentido, vuelven a ser relevantes las observaciones de Benjamin (1983:53)[103], según las cuales los espacios interiores —es decir, los que se sitúan fuera de la esfera *pública*— constituyen un verdadero "refugio" (*Zufluchtsstätte*) en el que las obras originariamente artísticas siguen manteniendo su condición de arte; ello se debe a que, de acuerdo con el pensador alemán, el coleccionista persigue el fin de convertir el "valor de uso" (*Gebrauchswert*) de cualquier objeto considerado como "mercancía" en un "valor de amante" (*Liebhaberwert*) o, si se prefiere, en un valor regido por una perspectiva afectiva y pasional; en otras palabras, el coleccionador o recopilador intenta reinstaurar el *aura* de los elementos que reúne no sólo por establecer un homenaje a una realidad histórica o lejana, sino por liberar los objetos que despiertan su obsesión —es decir, sus objetos-*fetiche*— de la servidumbre que les impone la "obligación" de ser útiles para un consumidor.

Así pues, dichas reflexiones ayudan a explicar la pauta de comportamiento de *Cardillac*, en la medida que responden a su voluntad de "liberar" sus apreciadas prendas de su *valor de uso* económico como indicador de un elevado *status* social y reinstaurar su naturaleza de *aura* y de *unicidad* sin las cuales el *fetichismo* que las joyas despiertan en él permanece insatisfecho. Además, dicho anhelo de liberación también explicaría uno de los motivos principales por el que el *orfebre* hace jurar a *Olivier* que destruirá su colección el día de su boda cuando él ya haya muerto. Y es que, si bien *Cardillac* arguye a *su futuro yerno* que no quiere que ni él ni *su hija* hereden una colección manchada de sangre, también puede concebirse que, en realidad, lo que no desea es compartir las joyas que son objeto de su fijación, aunque él ya haya fallecido; dicho de otra manera, si el *maestro joyero* accediera a que su colección de joyas se convirtiera en parte de la herencia a *Madilon*, como lo podría ser su casa o su dinero, ésta volvería a adquirir el valor de un simple objeto, por lo que perdería su condición de *unicidad* y *excepcionalidad* que le proporcionaban el *aura* y el *fetichismo* personal de *Cardillac*, lo que equivaldría a admitir el sinsentido de las

[103] En palabras de Walter Benjamin (1983:53): "Das Interieur ist die Zufluchtsstätte der Kunst. Der Sammler ist der wahre Insasse des Interieurs. Er macht die Verklärung der Dinge zu seiner Sache. Ihm fällt die Sisyphosaufgabe zu durch seinen Besitz an den Dingen den Warencharakter von ihnen abzustreifen. Aber er verleiht ihnen nur den Liebhaberwert statt des Gebrauchswerts. Der Sammler träumt sich nicht nur in eine ferne oder vergangene Welt sondern zugleich in eine bessere, in der zwar die Menschen ebensowenig mit dem versehen sind, was sie brauchen, wie in der alltäglichen, aber die Dinge von der Fron frei sind, nützlich zu sein [...]".

acciones crueles perpetradas, precisamente, para recuperar las piezas de orfebrería y que éstas reinstauraran el *aura* perdida mediante el *sacrificio* de los *clientes* asesinados.

En suma, en relación con la categoría de la *víctima sistémica en serie fetichista impropia*, encarnada en los personajes de los *clientes agredidos* y *asesinados* en el relato de Hoffmann, el *fetiche* puede considerarse como aquel objeto externo a las figuras-*víctima* que despierta la obsesión del personaje-*agente* y que atrae dicha fijación hacia estas figuras, con un grado tal de intensidad que el *fetiche* llega a controlar la voluntad del propio *agente cruel* y a identificarse con la noción benjaminiana de *aura* propia de cualquier obra de arte, de manera que, para el personaje-*agente*, todo objeto o elemento que considere una manifestación de su *fetichismo* particular goza de un carácter de *unicidad* y de *excepcionalidad* por los que no duda en cometer cualquier acto cruel que sea menester para proteger dicho objeto de perder estas características.

Si intentamos definir algunas de las propiedades características de la categoría de *víctima sistémica en serie fetichista propia* y establecer los rasgos principales del concepto del *fetiche* en su marco respectivo, debe constatarse que, como es lógico de suponer, dichos rasgos y características comparten unas afinidades y similitudes notables respecto a las nociones de *fetiche* y de *aura* particulares de la *modalidad impropia* de la misma instancia. Así pues, encontramos que, para la generación de unas figuras que encarnen la categoría de *víctima sistémica en serie fetichista propia*, el *agente cruel* correspondiente debe tener por *fetiche* a estos mismos personajes o partes de ellos, de modo que le produzcan una obsesión de tal magnitud que su fijación y obcecación lleguen a controlar por completo su voluntad, por lo que dicho control condicione también el *sistema* en el que se enmarcan todas las acciones crueles ejercidas contra estos personajes-*víctima*.

Sin embargo, el hecho de que, a diferencia de la *modalidad impropia*, el *fetiche* sea la misma figura-*víctima* y no un objeto externo a ella tiene como consecuencia algunas cualidades que difieren sustancialmente de dicha variante. Por este motivo, con el fin de estudiar con más detalle las características principales de la *modalidad propia*, nos centraremos en el análisis del siguiente fragmento de la novela de Patrick Süskind *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* [*El perfume. Historia de un asesino*] (1985), en el que el narrador heterodiegético relata cómo se encuentran los cuerpos desnudos y sin pelo de *unas niñas* y *adolescentes* en pocos días; aunque en estos párrafos no se menciona explícitamente, el *lector* sabe que estos asesinatos son obra del perfumista *Jean-Baptiste Grenouille* quien, en estos momentos de la trama,

busca encontrar el proceso y los ingredientes adecuados para la elaboración de un perfume que produzca el amor hacia su consumidor por parte de aquellos personajes que lo huelan (1994:246-250):

> Im Mai desselben Jahres fand man in einem Rosenfeld, halben Wegs zwischen Grasse und dem östlich gelegenen Flecken Opio, die nackte Leiche eines fünfzehn jährigen Mädchens. Es war mit einem Knüppelhieb auf den Hinterkopf erschlagen worden [...].
> Tatsächlich war das Mädchen von exquisiter Schönheit. [...] Und sie war jung, blutjung, der Reiz des Typus war noch nicht ins Sämige verflossen. Noch waren ihre schweren Glieder glatt und fest, die Brüste wie aus dem Ei gepellt [...]. Das Haar selbst freilich war weg. Der Mörder hatte es ihr abgeschnitten und mitgenommen, ebenso wie die Kleider [...].
> Nicht lange nach Beginn der Jasminernte geschahen zwei weitere Morde. Wieder waren die Opfer bildschöne Mädchen, wieder gehörten sie jenem schwerblütigen schwarzhaarigen Typus an, wieder fand man sie nackt und geschoren und mit einer stumpfen Wunde am Hinterkopf in den Blumenfeldern liegen. Wieder fehlte vom Täter jede Spur. Die Nachricht verbreitete sich wie ein Lauffeuer, und es drohten schon Feindseligkeiten gegen das zugezogene Volk auszubrechen, als bekannt wurde, daß beide Opfer Italienerinnen waren, Töchter eines Genueser Taglöhners.
> [...] Wenige Tage nach dem Doppelmord fand man wieder eine Mädchenleiche, ebenso zugerichtet wie die vorigen. Diesmal handelte es sich um eine sardische Wäscherin aus dem bischöflichen Palais, die nahe dem großen Wasserbecken an der Fontaine de la Foux, [...] erschlagen worden war [...].

En los párrafos citados, puede observarse que, detrás de los homicidios de las cuatro *víctimas* referenciadas, se esconde un *sistema* establecido *a priori* por un *agente cruel* que condiciona tanto la selección concreta de los personajes que encarnan la categoría de *víctima sistémica en serie fetichista propia* como el modo en que son objeto de la acción cruel, en este caso, el asesinato, el desnudamiento y el corte absoluto de pelo. Así pues, tal *sistema* se define por la selección de *niñas* y *chicas adolescentes* de pelo negro, en camino de alcanzar su pleno desarrollo corporal, y vírgenes, a las que se asesina mediante un fuerte golpe en el cráneo; estas pautas, a su vez, vienen determinadas por la obsesión de *Grenouille* por las partes o fluidos corporales del cuerpo de estas *jóvenes* que le permitan elaborar un perfume que le posibilite a él mismo no sólo desprender un fragancia agradable —el *perfumista* padece desde niño el hecho de no despedir ningún tipo de olor corporal—, sino también encandilar e influir en la voluntad de los otros personajes para ser aceptado en la sociedad, de manera que el proceder de sus actos crueles se rige por su cuidado de no dañar los componentes corporales que requieren sus pruebas y experimentos, lo que explica, por ejemplo, que opte por golpear en la cabeza con un garrote o bastón y no emplee ningún cuchillo o armas de fuego, que podrían hacer inservibles las sustancias del cuerpo que necesita.

Tal y como puede deducirse del fragmento de la novela de Süskind, el *fetichismo* que aparece en el relato, cuyo objeto son algunas partes del cuerpo de *las vírgenes* con el fin de elaborar un perfume embriagador, ofrece algunas variaciones respecto al mismo fenómeno que jugaba un papel relevante en el relato anterior de Hoffmann.

En primer lugar, es llamativo el valor sustitutivo que adquieren algunas partes del cuerpo de las figuras-*víctima* como *fetiche* del *agente cruel sistémico en serie fetichista propio*, que pretenden suplir la falta de generación de olor corporal natural por parte de *Grenouille*, valor que no se encontraba en la fijación de *Cardillac* por sus propias joyas. En este sentido, *el perfumista* de la novela del escritor alemán parece atenerse parcialmente a algunos apuntes de Freud sobre el *fetichismo* (1975:383-384)[104], según el cual los pacientes "fetichistas" experimentan su obsesión como una anomalía, pero bajo ningún concepto como una fuente de sufrimiento psíquico, si no que, al contrario, la aprehenden como un mecanismo de alivio de sus afectos y experiencias sentimentales; además, de acuerdo con el psiquiatra austríaco, el *fetichismo* tiene su origen en la edad infantil como mecanismo psíquico y emocional que desarrolla el niño como "sustituto del falo de la madre" (*der Ersatz für den Phallus des Weibes*), en cuya existencia había creído y cuya ausencia podría provocarle un trauma de frustración en su facultad de generar expectativas de futuro. En el caso de la figura de *Jean-Baptiste Grenouille*, y dejando de lado la arbitrariedad con la que Freud concibe el *fetiche* como un "sustituto del pene" (*Penisersatz*) de la madre, el hecho de identificar el perfume y sus ingredientes correspondientes con su anhelo de ser aceptado por la comunidad mediante su manipulación y dominación "olfativas" sí que puede explicarse por su deseo de resolver su falta de olor corporal y de cubrir las necesidades emocionales de su infancia resultantes de ser un huérfano explotado por diferentes figuras, lo que confirmaría y reforzaría el valor sustitutivo del *fetiche* en el caso de la *modalidad propia*.

[104] Tal y como escribe el mismo médico vienés (1975:383-384): "[...] der Fetisch wird wohl von seinen Anhängern als eine Abnormität erkannt, aber nur selten als ein Leidenssymptom empfunden; meist sind sie mit ihm recht zufrieden oder loben sogar die Erleichterungen, die er ihrem Liebesleben bietet. Der Fetisch spielte also in der Regel die Rolle eines Nebenbefundes.
[...]
Die Auskunft, welche die Analyse über Sinn und Absicht des Fetisch gab, war in allen Fällen die nämliche. [...] der Fetisch ist ein Penisersatz [...]. Ich beeile mich darum hinzuzufügen, nicht der Ersatz eines beliebigen, sondern eines bestimmten, ganz besonderen Penis, der in frühen Kinderjahren eine große Bedeutung hat, aber später verlorengeht. Das heißt: er sollte normalerweise aufgegeben werden, aber gerade der Fetisch ist dazu bestimmt, ihn vor dem Untergang zu behüten. Um es klarer zu sagen, der Fetisch ist der Ersatz für den Phallus des Weibes (der Mutter), an den das Knäblein geglaubt hat und auf den es [...] nicht verzichten will".

En segundo lugar, el hecho de que los personajes —o algunas de sus partes— configuren por ellos mismos el *fetiche* del *agente cruel* puede analizarse desde la formulación clásica marxista del "carácter *fetichista*" (*Fetischismuscharakter*) de las mercancías, en tanto que éstas adoptan un cierto halo que les proporciona un tipo de "vida propia" independiente de sus productores y consumidores, en la medida en que estos personajes-*víctima* podrían considerarse como una expresión estética ficcional de dicho concepto. Leamos, a modo de ejemplo, la siguiente escena de la novela de Süskind (1994:241-242), en la que *el perfumista* visita a escondidas a *una niña* que ya había visto un año antes y cuyo aroma natural lo tiene cautivado, por lo que pretende asesinarla al cabo de un año —ya que, a su parecer, será el momento oportuno en el que sus "componentes" para el perfume ya estarán "maduros"— para extraerle los "ingredientes" para elaborar su mejor perfume:

> [...] Er war diesmal auf den Duft vorbereitet [...]. Sie war noch da, die unvergleichlich schöne Pflanze, sie hatte den Winter unbeschadet überdauert, stand im Saft, wuchs, dehnte sich, trieb prächtigste Blütenstände! Ihr Duft war, wie er es erwartet hatte, kräftiger geworden, ohne an Feinheit einzubüßen. Was noch vor einem Jahr sich zart versprenkelt und vertröpfelt hatte, war nun gleichsam legiert zu einem leicht pastosen Duftfluß, der in tausend Farben schillerte und trotzdem jede Farbe band und nicht mehr abriß. Und dieser Fluß, so stellte Grenouille selig fest, speiste sich aus stärker werdender Quelle. Ein Jahr noch, nur noch ein Jahr, nur noch zwölf Monate, dann würde diese Quelle überborden, und er könnte kommen, sie zu fassen und den wilden Ausstoß ihres Duftes einzufangen.
> [...]
> Freilich liebte er nicht einen Menschen, nicht etwa das Mädchen im Haus dort hinter der Mauer. Er liebte den Duft. Ihn allein und nichts anderes, und ihn nur als den künftigen eigenen. Er würde ihn heimholen übers Jahr, das schwor er sich bei seinem Leben [...].
> Als er nachts in der Kabane lag, holte er den Duft noch einmal aus der Erinnerung herauf — er konnte der Versuchung nicht widerstehen — und tauchte in ihm unter, liebkoste ihn und ließ sich selbst von ihm liebkosen, so eng, so traumhaft nah, als besäße er ihn schon wirklich, seinen Duft, seinen eigenen Duft, und er liebte ihn an sich und sich durch ihn eine berauschte köstliche Weile lang [...].

En efecto, tal y como constata explícitamente la voz narrativa, *Grenouille* no ama a *la niña* a la que convertirá en su *víctima sistémica en serie fetichista propia* un año más tarde, sino que lo que anhela y lo obceca simultáneamente es el aroma que desprende su cuerpo, con el que sueña por las noches y que él mismo quiere imitar —e incluso, mejorar— con la elaboración de su propio perfume, por lo que requiere de ella para extraerle las "sustancias" necesarias para su fabricación. Dicho de otro modo, *el perfumista* valora a la figura-*víctima* únicamente en calidad de fuente de recursos para satisfacer su obsesión y dar forma a su fijación-*fetiche* en un producto concreto, puesto que su *fetiche* auténtico, a saber, la fragancia que desprende de forma natural *la muchacha*, es de naturaleza "volátil", de manera que percibe a esta *chica* como de

si un cordero se tratara, al que hay que cuidar y engordar para sacar mayor provecho de su consumo. Sin embargo, la propia cualidad de la *niña* de consistir en un ser vivo al que *Grenouille* espía esporádicamente para asegurarse de su crecimiento y bienestar subraya su propiedad de configurar un *otro* que, al fin y al cabo, resulta ser un individuo o elemento completamente independiente respecto al propio *agente cruel*, con su dinámica y su funcionamiento respectivo que *el perfumista* no puede modificar en absoluto, por lo que, a pesar de que le encantaría poder hacerse con el aroma de su futura *víctima* de inmediato, deberá esperar un año para la ejecución de su plan.

Es en este sentido de la independencia y autonomía del personaje de *la niña* en el que puede interpretarse la instancia de la *víctima sistémica en serie fetichista propia* en el marco del concepto de *fetichismo* formulado por Karl Marx y Friedrich Engels (2005:86-87)[105]. Según ambos filósofos, "lo misterioso" de las mercancías —y a lo que ellos denominan *fetichismo* en analogía a las antiguas religiones, en las que algunos objetos y utensilios gozaban de una vida propia independiente de sus respectivos creyentes— consiste en que reflejan las relaciones de los productores con su propio trabajo de una forma autónoma, como si se tratara de una propiedad externa a ellos mismos y al propio objeto o mercancía. En otras palabras, los productos expresan un carácter "social sensorialmente suprasensorial" o "trascendental" (*sinnlich übersinnliche oder gesellschaftliche Dinge*), es decir, que constituyen una expresión un tanto "fantasmagórica" de las relaciones sociales entre los productores, entre los productores y el propio producto y entre este producto y otras mercancías, pero de una forma que no está condicionada por la naturaleza del producto, de modo que esta

[105] Según explican Marx y Engels (2007:86-87): "[...] Das Geheimnisvolle der Warenform besteht also einfach darin, daß sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eignen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften dieser Dinge zurückspiegelt, daher auch das gesellschaftliche Verhältnis der Produzenten zur Gesamtarbeit als ein außer ihnen existierendes gesellschaftliches Verhältnis von Gegenständen. Durch dies Quidproquo werden die Arbeitsprodukte Waren, sinnlich übersinnliche oder gesellschaftliche Dinge. [...] Dagegen hat die Warenform und das Wertverhältnis der Arbeitsprodukte, worin sie sich darstellt, mit ihrer physischen Natur und den daraus entspringenden dinglichen Beziehungen absolut nichts zu schaffen. Es ist nur das bestimmte gesellschaftliche Verhältnis der Menschen selbst, welches hier für sie die phantasmagorische Form eines Verhältnisses von Dingen annimmt. Um daher eine Analogie zu finden, müssen wir in die Nebelregion der religiösen Welt flüchten. Hier scheinen die Produkte des menschlichen Kopfes mit eignem Leben begabte, untereinander und mit den Menschen in Verhältnis stehende selbständige Gestalten. So in der Warenwelt die Produkte der menschlichen Hand. Dies nenne ich den Fetischismus, der den Arbeitsprodukten anklebt, sobald sie als Waren produziert werden, und der daher von der Warenproduktion unzertrennlich ist.
Dieser Fetischcharakter der Warenwelt entspringt, wie die vorhergehende Analyse bereits gezeigt hat, aus dem eigentümlichen gesellschaftlichen Charakter der Arbeit, welche Waren produziert [...]".

“fantasmagoría” viene dada por el hecho de que se trata de un fenómeno independiente de los productores, consumidores y productos tomados de manera aislada, por lo que sólo tiene lugar en relación con la conjunción de estos tres elementos.

Desde esta perspectiva, la figura de *la niña* del fragmento de Patrick Süskind podría entenderse como una expresión de este concepto de *fetiche* en forma de un personaje ficcional en el marco de la *estética de la crueldad*, puesto que, por un lado, su carácter *fetichista* no es una cualidad intrínseca de la naturaleza de *la chica*, sino que únicamente adquiere su esencia mediante la percepción de ella por parte de *Grenuille*, como *agente cruel* o “productor” de la futura *víctima*; por el otro, al concebir algunas partes de *la niña* como su *fetiche*, *el perfumista* proporciona performativamente a este fenómeno una realidad propia y autónoma, independiente a él mismo, y que refleja el producto perfecto —el perfume— que quiere llegar a elaborar y con el que aspira a mejorar su adaptación e integración con la comunidad y las circunstancias que le rodean, por lo que la *niña* constituye asimismo un reflejo de las relaciones sociales y productivas potenciales que *Grenuille* puede llegar a establecer en un futuro a medio plazo.

En síntesis, puede formularse que, a pesar de que el concepto de *fetiche* presenta grandes similitudes en ambas variantes de la instancia de *víctima sistémica en serie fetichista* —como son el carácter de *unicidad y excepcionalidad* propios del *aura*, así como la obsesión desmesurada hacia un objeto o personaje-*víctima* y condicionante absoluta del *sistema* del *agente cruel*—, en el caso de la *modalidad propia*, encontramos que dicha noción muestra dos matices nuevos que determinan la esencia de la categoría correspondiente, como son: el *valor sustitutivo* del *fetiche*, en la medida en que los aspectos de la *víctima* que generan la obsesión del *agente* pueden considerarse como un conato de suplir una carencia de cualquier tipo que padezca el mismo *agente*; y la *cualidad fantasmagórica* del *fetiche*, en tanto que es un fenómeno externo e independiente tanto de la *víctima* (producto) como del *agente cruel* (productor) y que únicamente se manifiesta como un reflejo de la relación de ambos entre ellos y con el resto de las circunstancias diegéticas. Por otro lado, las figuras que formalizan ambas variedades de *víctimas sistémicas en serie fetichistas* siempre lo hacen en la esfera *privada* del *agente*, por lo que nunca se conciben como *enemigos públicos* cuyo colectivo deba ser exterminado.

4.2. El *lector* como un *elemento* intrínseco de la *estética de la crueldad*: una aproximación al *lector implícito* como un *elemento de primer grado.*

En los próximos apartados procederemos a estudiar el papel de la instancia del *lector* en el marco concreto de la *estética de la crueldad* a partir del concepto del *lector implícito* propuesto por Wolfgang Iser y de otras nociones afines, con el objetivo de analizar el reflejo formal de dicha instancia en la propia estructura y estilo de algunos textos literarios ejemplares que configuran esta estética. En otras palabras, en las siguientes páginas se intentará evitar cualquier punto de vista que pudiera conducir a una perspectiva de análisis que podríamos calificar de "psicologista" y que se acerca al campo de la *poética cognitiva*[106], ámbito en el que se debería tratar la categoría de *lector* pero como *elemento de tercer grado* de la *estética de la crueldad*, tratamiento que, debido a la extensión adecuada que se requeriría para llevarlo a cabo con rigor, se tendrá que realizar en el contexto de otra investigación. No obstante, cabe decir que la instancia del *lector* jugará asimismo un papel fundamental cuando se hable de los rasgos *gnoseológicos* de esta estética y nos refiramos a conceptos como la *fusión de horizontes* gadameriana (*die Horizontverschmelzung*) o el *horizonte de experiencia* jaußiana (*der Erfahrungshorizont*), nociones que relacionan al *lector* con su propia visión de circunstancias empíricas que lo rodean, así como con las obras artísticas y literarias que percibe.

En consecuencia, si atendemos a la noción de *lector* desde una perspectiva textual, es decir, desde un punto de vista que podríamos considerar "formalista" y que

[106] De acuerdo con las observaciones de María Dolores Porto Requejo (2007:19-20): "(…) tampoco debemos asumir que todo en la Poética Cognitiva proviene de la Lingüística Cognitiva, sino que pueden encontrarse también ideas y conceptos de la psicolingüística, la psicología cognitiva, la psicología social, etc. (…) Es por tanto un enfoque multidisciplinar e integrador, propio de todas las ciencias cognitivas (…).

El principio básico que rige la Poética Cognitiva es el estudio de las posibles lecturas de una obra literaria como un proceso y no tanto como un producto (…). Se trata entonces de conocer y analizar los procesos por los que el lector reconstruye el significado del texto literario. Para ello es imprescindible tener en cuenta aspectos que van más allá del propio texto, tales como las circunstancias, los conocimientos y las creencias compartidos por autor y lector. En este sentido, la Poética Cognitiva ofrece al crítico literario los medios para introducir en el análisis de la obra aspectos tales como las creencias y conocimientos, ya sean éstos individuales o compartidos, de un modo sistemático para determinar no solo el significado sino también el *valor literario* del texto (…)".

corresponde a su categorización de *elemento de primer grado* de la *estética de la crueldad*, cabe preguntarse de qué modo esta instancia desempeña una función más relevante que en otras estéticas, si tenemos en cuenta que de acuerdo con los principales autores teóricos de la estética de la recepción la instancia del *lector* juega un papel de una importancia fundamental para el análisis de cualquier obra literaria, ya que es en la lectura del texto y en su comprensión cuando consideran que el proceso de comunicación literaria finaliza, pero, a la vez, se renueva constantemente.

En esta línea, téngase presente que las reflexiones acerca del significado del *lector* en el ámbito concreto de la estética de la crueldad pueden encontrarse ya en los primeras obras literarias que hemos considerado como el inicio de la estética de la crueldad contemporánea. Así pues, ya en la novela del marqués de Sade *Les 120 journées de Sodome, ou l'École du libertinage* [*Las ciento veinte jornadas de Sodoma o la escuela de libertinaje*] (1785), la voz narrativa hace hincapié en el deseo de *los cuatro ricos libertinos* que organizan ciento veinte días de orgías, torturas, asesinatos y violaciones en el Castillo de Silling de encontrar a *cuatro sirvientas* que muestren la habilidad de narrar historias crueles con el máximo detalle posible, con el fin de excitarse sexualmente (2014:41-42):

> Il est reçu, parmi les véritables libertins, que les sensations communiquées par l'organe de l'ouïe sont celles qui flattent davantage et dont les impressions sont les plus vives. En conséquence, nos quatre scélérats, qui voulaient que la volupté s'imprégnât dans leur cœur aussi avant et aussi profondément qu'elle y pouvait pénétrer, avaient à ce dessein imaginé une chose assez singulière. Il s'agissait, après s'être entouré de tout ce qui pouvait le mieux satisfaire les autres sens par la lubricité, de se faire en cette situation raconter avec les plus grands détails, et par ordre, tous les différents écarts de cette débauche, toutes ses branches, toutes ses attenances, ce qu'on appelle en un mot, en langue de libertinage, toutes les passions. On n'imagine point à quel degré l'homme les varie, quand son imagination s'enflamme. Leur différence entre eux, excessive dans toutes leurs autres manies, dans tous leurs autres goûts, l'est encore bien davantage dans ce cas-ci, et qui pourrait fixer et détailler ces écarts ferait peut-être un des plus beaux travaux que l'on pût voir sur les mœurs et peut-être un des plus intéressants. Il s'agissait donc d'abord de trouver des sujets en état de rendre compte de tous ces excès, de les analyser, de les étendre, de les détailler, de les graduer, et de placer au travers de cela l'intérêt d'un récit. (…) Après des recherches et des informations sans nombre, on trouva quatre femmes déjà sur le retour (…) quatre femmes, dis-je, qui, ayant passé leur vie dans la débauche la plus excessive, se trouvaient en état de rendre un compte exact de toutes ces recherches. (…) toutes quatre furent en état de placer, chacune dans les aventures de leur vie, tous les écarts les plus extraordinaires de la débauche, et cela dans un tel ordre que la première, par exemple, placerait dans le récit des événements de sa vie les cent cinquante passions les plus simples et les écarts les moins recherchés ou les plus ordinaires, la seconde, dans un même cadre, un égal nombre de passions plus singulières et d'un ou plusieurs hommes avec plusieurs femmes ; la troisième également, dans son histoire, devait introduire cent cinquante manies des plus criminelles et des plus outrageantes aux lois, à la nature et à la religion ; et comme tous ces excès mènent au meurtre et que ces meurtres commis par libertinage se varient à l'infini et autant de fois que l'imagination enflammée du libertin adopte de différents supplices, la quatrième devait joindre aux événements de sa vie le récit détaillé de cent cinquante de ces différentes tortures (…).

Tal y como expresa el narrador, *los cuatro libertinos* aspiran a hallar *cuatro asistentas* con grandes habilidades retóricas que les permitan describir con toda la información posible y con todo lujo de detalles todos los hechos crueles en los que hayan participado o de los que hayan sido testigos, con el objetivo de encender su imaginación y procurarles un gran goce sexual, mientras ellos mismos llevan a cabo los actos crueles que deseen con otros personajes-*víctima*. Por consiguiente, si establecemos una analogía entre el anhelo de *los libertinos* como "oyentes" cuidadosos con la información narrativa y la instancia del *lector*, no resultará difícil entender este fragmento no sólo como una propuesta general de una posible *estética de la crueldad* en la que se prioriza un tipo de narración meticulosa, sino, sobre todo, como una declaración de intenciones estéticas del propio autor que explica el rigor estilístico y la estructura novelística adoptados por Sade en la producción de sus principales obras literarias.

En consecuencia, para responder a la cuestión planteada sobre el papel del *lector* en la *estética de la crueldad*, es conveniente remitirnos a algunos aspectos que se han estudiado en capítulos y apartados anteriores que ponen de manifiesto que el *lector* no sólo resulta relevante para la configuración de toda estética —recuérdese el concepto de *aisthesis* propuesto por Hans Robert Jauß[107]—, sino que goza de una importancia fundamental en la constitución de la *estética de la crueldad* en particular. Baste recordar el origen etimológico del adjetivo alemán *grausam* ("cruel"), derivado del alto alemán medio del siglo XIII *grüwesam* al que traducíamos como "escalofriante" u "horroroso" y que, a diferencia de la raíz latina, ponía el acento en la impresión que suscitaba un acto cruel en el testigo —o en el *lector*— que lo presenciaba[108]; el hecho de que la crueldad podía consistir, precisamente, en que el *lector* no fuera capaz de identificar las *causas* que llevaban a una actuación cruel, fenómeno que hemos designado como una *crueldad no-causal implícita* o *explícita*[109]; y, por último, la relación de la *responsabilidad espectadora* con el hecho de que, en algunas obras

[107] Véase el apartado "1.3. La *estética de la crueldad* como percepción simbólica".

[108] Para un estudio etimológico del adjetivo *cruel* y de su equivalente en lengua alemana, *grausam,* véase el apartado "1.4. La estética de la crueldad como realidad descarnada".

[109] Véase el apartado "3.1.1.1. La relevancia de las *relaciones de causalidad* entre los elementos de la *estética de la crueldad* y el concepto de *responsabilidad*".

literarias, el *lector* es el único "testigo" que presencia una actuación cruel de la que no son conscientes el resto de personajes de la trama[110].

Partiendo, por lo tanto, de que, a diferencia del resto de los *elementos de primer grado*, la instancia del *lector* es propia de todos los tipos de estética literaria, aunque, en el caso del ámbito de la *estética de la crueldad*, ésta adquiere una importancia particular, en las siguientes páginas estudiaremos únicamente algunos aspectos que guardan una relación específica con dicha estética desde una perspectiva textual formal, como son, en primer lugar, la consideración de la idea de *lector implícito* y la aparición de sucesos crueles en el relato que requieren del conocimiento concreto del *lector* para su comprensión —como puede ser, por ejemplo, el caso de una crueldad específicamente intertextual—; en segundo lugar, la formulación de una *estética de la crueldad* que se base en una ausencia de *relaciones de causalidad* deducibles para el *lector*; finalmente, la configuración de una *estética de la crueldad* que sólo tiene lugar en la propia *lectura*, puesto que el resto de las figuras ignoran los actos crueles que han acaecido o suceden, por lo que el *lector* es el único "testimonio" de estas acciones.

4.2.1. *El* lector implícito *y el* conocimiento previo *del* lector *como elementos de la estética de la crueldad.*

Con el fin de analizar el concepto iseriano de *lector implícito* y de la importancia de un cierto conocimiento previo que resulta indispensable para la configuración de una determinada *estética de la crueldad* expresada en algunas obras literarias, nos fijaremos a continuación en una escena de la novela de Ernesto Sabato *Abaddón el exterminador* (1974), en la que el personaje *Ernesto Sabato* se despierta de una pesadilla en la que aparece una de las figuras protagonistas de una de sus novelas anteriores, *Alejandra*, envuelta en llamas y quemándose viva en su casa (2011:105-106):

[110] Íbidem.

> SE DESPERTÓ GRITANDO,
> acababa de verla avanzando en medio del fuego, con su largo pelo negro agitado por las furiosas llamaradas del Mirador, como una delirante antorcha viva. Parecía correr hacia él, en demanda de ayuda. Y de pronto él sintió el fuego en su propio cuerpo, sintió cómo crepitaba su carne y cómo se agitaba debajo de su piel el cuerpo de Alejandra. El agudo dolor y la ansiedad lo despertaron.
> Volvía el vaticinio.
> Pero no era la Alejandra que melancólicamente imaginaban algunos, ni tampoco la que Bruno creyó intuir a través de su espíritu abúlico y contemplativo, sino la del sueño y la del fuego, la víctima y victimaria de su padre. Y Sabato volvía a preguntarse por qué la reaparición de Alejandra parecía recordarle su deber de escribir, aun contra todas las potencias que se oponían (…).

Tal y como puede observarse, según refiere la figura de *Sabato*, en su sueño aparece *Alejandra*, una figura que encarna la categoría de *víctima figurativa onírica propia* que resulta ser una de las protagonistas de *Sobre héroes y tumbas* (1961), una novela anterior del escritor argentino Ernesto Sabato; nos hallamos, por tanto, ante un texto metadiegético, en el que entes ficticios de distintas realidades ontológicas se encuentran en un mismo nivel diegético. Ahora bien, esta metadiegésis no se reduce a una mera aparición de personajes ficticios ante su figura-creadora[111], si no que condiciona la posibilidad de comprensión del *lector* de toda la escena y, por extensión, de la totalidad de la novela. En este sentido, el personaje de *Alejandra* y el hecho de que corra entre las llamas, así como la referencia a ella como "víctima*"* y *"*victimaria", sólo puede comprenderse en su totalidad si el *lector* sabe que en la novela de *Sobre héroes y tumbas*, *Alejandra* es una adolescente con problemas psíquicos que mantiene una relación incestuosa con su padre, *Fernando*, una figura asimismo atormentada y cruel, a quien matará de unos disparos en su vivienda para después incendiar la estancia con el cadáver y lanzarse ella misma al fuego para terminar con su vida; por otro lado, otro personaje que aparece citado, *Bruno*, representa un hombre ya adulto, enamorado de *Georgina*, la *madre* de *Alejandra* —y acaso también de la propia *Alejandra*— y que muestra una opinión de empatía y comprensión hacia ambos personajes femeninos, por lo que siempre las considera como unas figuras reflexivas y de un carácter profundo y meditabundo.

En consecuencia, teniendo en cuenta que, sin la lectura previa de esta novela del escritor argentino, no es posible una interpretación acertada de *Abaddón el exterminador*, puede constatarse que este texto literario está elaborado con la idea de

[111] En efecto, al final del presente fragmento, puede leerse que la aparición de *Alejandra* en sueños hace recobrar sus ansias de seguir escribiendo al personaje de *Ernesto Sabato*, lo que lleva a pensar que, a pesar de que *Sabato* aparece en la novela de *Abaddón* como un personaje ficcional, éste mantiene su cualidad de "escritor" y de "creador" de otras figuras ficcionales.

ser entendido o “consumido” por un *lector* conocedor de la obra de Sabato, de manera que únicamente dicho *lector* puede apreciar las alusiones que el *autor* realiza en el texto y que posibilitan un estudio más exacto de la escena onírica cruel que padece el personaje de *Sabato*. Es en este punto donde se manifiesta la importancia de la noción del *lector implícito* propuesta por Wolfgang Iser (1976), a partir de la cual puede formularse la relevancia que adquiere el *lector* no sólo en cualquier obra literaria en general, sino en la constitución de la *estética de la crueldad* como *elemento de primer grado* en particular.

Según Iser (1984:60-63)[112], cualquier obra literaria no puede considerarse como “completada” hasta que un *receptor* la ha leído en su totalidad, es decir, que ha

[112] Tal y como explica Wolfgang Iser (1984:60-63): “[...] Eine Theorie literarischer Texte vermag ohne die Einbeziehung des Lesers offensichtlich nicht mehr auszukommen. Das aber heißt, der Leser ist zur 'Systemreferenz' jener Texte avanciert, die ihren vollen Sinn erst in den von ihnen ausgelösten Verarbeitungsprozessen gewinnen. Was aber ist das für ein Leser, der hier vorausgesetzt wird? [...] der implizite Leser keine reale Existenz; denn er verkörpert die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet. Folglich ist der implizite Leser nicht in einem empirischen Substrat verankert, sondern in der Struktur der Texte selbst fundiert. [...] Daher bezeichnet das Konzept des impliziten Lesers eine Textstruktur, durch die der Empfänger immer schon vorgedacht ist, und die Besetzung dieser strukturierten Hohlform läßt sich auch dort nicht verhindern, wo sich Texte durch ihre Leserfiktion erklärtermaßen um einen Empfänger nicht zu kümmern scheinen oder gar ihr mögliches Publikum durch die verwendeten Strategien auszuschließen trachten [...].

Folglich hält jeder literarische Text ein bestimmtes Rollenangebot für seine möglichen Empfänger parat. [...] Die Leserrolle bestimmt sich als eine Textstruktur und als eine Aktstruktur. Was die Textstruktur anlangt, so muß man davon ausgehen, daß jeder literarische Text eine von seinem Autor entworfene perspektivische Hinsicht auf Welt darstellt. Als solche bildet der Text gegebene Welt nicht einfach ab, sondern konstituiert eine Welt aus dem Material dessen, was ihm vorliegt. In der Art der Konstitution manifestiert sich die Perspektive des Autors. Soll die graduelle Fremdheit einer solchen vom Text entworfenen Welt erfaßt werden, so ist eine Struktur notwendig, die es dem Leser ermöglicht, die ihm vorgegebenen Ansichten zu realisieren. Nun ist der literarische Text nicht nur eine perspektivische Hinsicht seines Autors auf Welt, er ist selbst ein perspektivisches Gebilde, durch das sowohl die Bestimmtheit dieser Hinsicht als auch die Möglichkeit, sie zu gewärtigen, entsteht [...].

[...] Vielmehr markieren sie in der Regel unterschiedliche Orientierungszentren im Text, die es aufeinander zu beziehen gilt, damit der ihnen gemeinsame Verweisungszusammenhang konkret zu werden vermag. Insoweit ist dem Leser eine bestimmte Textstruktur vorgegeben, die ihn nötigt, einen Blickpunkt einzunehmen, der die geforderte Integration der Textperspektiven herzustellen erlaubt. Der Leser ist jedoch in der Wahl dieses Blickpunkts nicht frei, denn dieser ergibt sich aus der perspektivierten Darstellungsweise des Textes [...].

[...] Doch als Textstruktur verkörpert sie eher eine Intention, die sich erst durch die im Empfänger ausgelösten Akte erfüllt. Textstruktur und Aktstruktur der Leserrolle hängen daher eng zusammen.

Wenn die Textperspektiven auf einen Horizont verweisen, der ihre Gemeinsamkeit bildet, so ist dieser Horizont sprachlich ebensowenig manifestiert wie der Blickpunkt, von dem her das Zusammenspiel der Perspektiven gewärtigt werden muß. Gewiß, die Textperspektiven zielen auf einen Verweisungszusammenhang ab und gewinnen dadurch den Charakter von Instruktionen, der Verweisungszusammenhang als solcher ist jedoch nicht gegeben und muß daher vorgestellt werden. [...] Der Sinn literarischer Texte ist nur vorstellbar, da er nicht explizit gegeben ist und folglich nur im Vorstellungsbewußtsein des Empfängers vergegenwärtigt werden kann [...].

activado y puesto en funcionamiento un conjunto de opciones interpretativas posibles que, en su conjunto, configuran una red de significados que permite al *lector* proporcionar al texto un sentido concreto que, tal y como se verá, no tiene por qué ser compartido con el resto de *lectores*. Este punto de partida supone asumir que el texto literario presupone el acto de la lectura por parte de un *destinatario* de la acción creativa, lo que conduce a pensar que todo escrito intenta "dirigir", "mostrar" o "condicionar" la comprensión que un *lector* pueda tener de éste mediante un conjunto de "indicadores" que se encuentran en la estructura, en el estilo y en la forma adoptada por el propio texto. Dicho conjunto de indicadores textuales es lo que configura precisamente la instancia que Iser denomina *lector implícito* (*impliziter Leser*) y que nunca se refiere a un individuo empírico, sino que "corporeiza la totalidad de orientaciones o indicaciones que ofrece un texto ficcional a sus posibles *lectores* como condiciones de su recepción", es decir, que se sustenta en la obra textual, de modo que, en el caso de este fragmento de *Abaddón*, el *lector implícito* puede identificarse con aquel *receptor* que es un buen conocedor de la trama y de los personajes de las dos primeras novelas del escritor argentino, por lo que puede entender el aspaviento de la figura de *Sabato* cuando sueña con uno de los personajes creados por él, *Alejandra*, después de haber asesinado a *su padre* y de haberse arrojado al fuego.

En esta línea, el teórico alemán especifica que el papel del *lector implícito* se fundamenta en dos tipos de "estructuras" distintas, a saber: la *estructura textual* (*Textstruktur*) *sensu stricto*, que podría relacionarse con una supuesta "intención" del *autor*; y la *estructura actual* (*Aktstruktur*), que podría identificarse con la "realización" o "satisfacción" de dicha intención. En otras palabras, cada obra literaria ofrece una propuesta de un mundo ficcional por parte de un *autor* que se expresa en forma de texto literario, cuya estructura, estilo y expresión deben ofrecer indicaciones *potenciales* al *lector* para que éste sea capaz de reconstruir este mundo ficcional o, mejor dicho, de aproximarse a este mundo (*estructura textual*); no obstante, tal intención interpretativa que el *autor* refleja en su texto no se corresponde, necesariamente, con el *marco de referencias* (*Verweisungszusammenhang*) del *lector*, ya que cada *receptor* dispone del suyo particular y, además, las indicaciones consisten solamente en instrucciones *potenciales*, que el *destinatario* puede activar o no, por lo que está en manos del *lector* seguir tales orientaciones y dar forma en su mente al mundo ficcional esbozado por el *autor* (*estructura actual*). En este sentido, en el fragmento citado de *Abaddón el exterminador*, la *estructura textual* estaría constituida

---

Textstruktur und Aktstruktur verhalten sich zueinander wie Intention und Erfüllung. Im Konzept des impliziten Lesers sind sie zusammengeschlossen [...]".

por todas las referencias a escenas de otras obras del mismo escritor argentino, que el *lector* podría evocar o no en función de si ha leído anteriormente la producción literaria de Ernesto Sabato, hecho que puede relacionarse con la *estructura actual*.

Llegados a este punto, en aras de facilitar el análisis de este concepto de *lector implícito* y de sus consecuencias para los siguientes apartados relacionados con la importancia del *lector* en la *estética de la crueldad*, conviene subrayar la diferencia entre dicha noción iseriana y otro concepto muy similar propuesto por Umberto Eco (1994), como es la idea del *lector modelo* y su correlativo, la instancia del *autor modelo*. Y es que, para el teórico italiano, este último concepto no es un "colaborador" de la obra literaria que activa posibles conexiones y significados, sino que surge y se origina en el propio texto a partir de las "reglas del juego" que aparecen en él (1999:19-21)[113]. De hecho, Eco remarca explícitamente (1999:26-28)[114] que el *lector modelo* puede concebirse como el conjunto de instrucciones textuales que se encuentran en la superficie de cualquier obra —sea literaria o no—, de modo que todo texto origina su propio *lector modelo*; es decir, tal y como enfatiza el semiólogo italiano, dicha concepción se distingue de la del estudioso alemán en que, para éste, el texto literario sólo ofrece al *lector implícito* una serie de posibles indicaciones interpretativas que éste puede seguir o no, mientras que el *lector modelo* nace, justamente, a partir de la obediencia de las susodichas instrucciones o indicaciones textuales. De ello puede inferirse que el concepto formulado por Eco del *lector modelo*

[113] Según expresa el mismo Umberto Eco (1999:19-21): "Diesen Typus von Zuschauer (oder von Leser) nennen wir Modell-Leser: eine Art Ideal-Leser, den der Text nicht nur als Mitarbeiter vorsieht, sondern sich auch zu erschaffen versucht [...].
[...] Es gibt also Spielregeln, und der Modell-Leser ist derjenige, der sich an das Spiel zu halten versteht [...].
Gewiß verfügt der Autor, um seinem Modell-Leser Instruktionen zu erteilen, über besondere Gattungssignale. Aber oft sind diese Signale sehr vieldeutig [...]".

[114] En palabras del teórico italiano (1999:26-28): "[...] Dabei ist der Modell-Autor eine Stimme, [...] die uns nahe bei sich haben will, und diese Stimme äußert sich als Erzählstrategie, als ein Ensemble von Instruktionen, die uns auf Schritt und Tritt erteilt werden und denen wir gehorchen müssen, wenn wir beschließen, uns als Modell-Leser zu benehmen.
[...] So ähnelt zum Beispiel mein Modell-Leser sehr dem »impliziten« Leser von Wolfgang Iser. Doch für Iser bewirkt der Leser de facto, daß der Text die potentielle Vielfalt seiner Verknüpfungen preisgibt. Diese Verknüpfungen sind das Produkt der Arbeit des Lesers, der sich auf die materiale Gegebenheit des Textes einläßt, aber sie stellen keinesfalls den Text selbst dar, denn dieser besteht nur aus Sätzen, Aussagen, Informationen etc [...].
[...] Der Modell-Leser dagegen [...] ist ein Ensemble von textimmanenten Instruktionen, die an der Oberfläche des Textes erscheinen, und zwar gerade in Form von Behauptungen oder anderen Signalen.
In diesem Sinne werde ich von Modell-Leser nicht nur bei Texten sprechen, die in vielerlei Hinsicht offen sind, sondern auch bei solchen, die einen geduldigen und gehorsamen Leser voraussetzen. Mit anderen Worten, es gibt nicht nur einen Modell-Leser für *Finnegans Wake,* sondern auch einen für das Amtliche Kursbuch, und jeder Text verlangt eine andere Art von Kooperation [...]".

se caracteriza por un matiz de más pasividad respecto al texto literario que la noción de *lector implícito*, aunque puede constatarse que se corresponde con la idea de *estructura textual* que plantea Iser; dicho de otro modo, Eco, en su planteamiento, estaría dejando de lado la *estructura actual* del teórico alemán y propondría su noción de *lector modelo* en correspondencia únicamente con la *estructura textual* iseriana.

Paralelamente, el profesor italiano establece una relación de interdependencia entre las nociones de *lector modelo* y *autor modelo*, ya que, según Umberto Eco, si se entiende este último como "una estrategia textual que crea correlaciones semánticas e invita a imitarlas" (1999:36-37)[115], ello implica que ambas nociones se crean y justifican mutuamente. Concretamente, Eco especifica que tal estrategia sólo se manifiesta de forma diáfana ante un *lector modelo* "de segundo grado" (1999:41)[116], es decir, ante aquel *receptor* de la obra que se pregunta tanto por el mero desarrollo de la trama como por los mecanismos textuales que el *autor modelo* emplea para que el primero pueda seguir sus instrucciones; es en este momento de análisis cuando el *destinatario* se convierte en un *lector modelo* de pleno derecho, del mismo modo que es en este instante cuando el *autor modelo* adquiere plena naturaleza al quedar al descubierto una parte de sus métodos o recursos textuales.

Después de haber expuesto brevemente las observaciones de Wolfgang Iser y de Umberto Eco, conviene hacer hincapié en los motivos que nos conducen a fijar nuestra atención en los conceptos propuestos por el profesor alemán para estudiar la función del *lector* en el ámbito de la *estética de la crueldad*, más que en aquellos formulados por el semiólogo italiano. En este sentido, cabe destacar que, a diferencia de la idea del *lector modelo* de Eco —que, según se ha mencionado, podría concebirse como un equivalente de la *estructura textual* iseriana y como una

[115] Tal y como expresa Umberto Eco (1999:36-37): "Modell-Autor und Modell-Leser sind zwei Bilder, die sich erst im Laufe und am Ende der Lektüre wechselseitig definieren. Sie erschaffen sich gegenseitig. Ich glaube, daß dies nicht nur für die Werke der erzählenden Kunst gilt, sondern für jede Art von Text.
[...] In gleicher Weise ist auch der Autor nichts anderes als eine Textstrategie, die semantische Korrelationen herzustellen versteht und dazu einlädt, sie zu imitieren [...]".

[116] En términos del estudioso italiano (1999:41): "[...] Ebenso gibt es auch zwei Arten, sich durch einen erzählenden Text zu bewegen. Zunächst wendet sich jeder erzählende Text an einen Modell-Leser ersten Grades, der vor allem wissen will, und zwar völlig zu Recht, wie die Geschichte ausgeht [...]. Aber der Text wendet sich auch an einen Modell-Leser zweiten Grades, der sich fragt, was für eine Art von Leser er werden müßte, um der Erzählung voll zu entsprechen, und der herausfinden möchte, wie der Modell-Autor es anstellt, ihm auf Schritt und Tritt die nötigen Instruktionen zu geben. Um zu erfahren, wie die Geschichte ausgeht, genügt es in der Regel, sie einmal zu lesen. Um den Modell-Autor zu erkennen, muß man sie viele Male lesen, und manche Geschichten verlangen eine nie zu beendende Lektüre. Erst wenn die empirischen Leser den Modell-Autor erkannt haben und verstanden haben (oder wenigstens zu verstehen beginnen), was er von ihnen will, sind sie Modell-Leser im vollen Sinne geworden".

percepción más pasiva de la categoría del *lector*—, la noción de *lector implícito* conlleva una consideración más activa de dicha categoría, en la medida en que, al tener en cuenta la *estructura actual*, ésta supone tener presentes las características de los individuos que personifican el concepto de *lector implícito* y que explican la activación o, por el contrario, la ignorancia, de los indicadores textuales que deben contribuir a crear el *marco de referencias* del *lector*, como son los conocimientos previos a la propia lectura de la obra a los que, sin embargo, ésta puede aludir; las circunstancias externas del relato, como la historia o la época en que se escribe la obra, así como la época en que se produce la recepción; la experiencia de lectura personal del *lector*; etc. En definitiva, este énfasis en el rol activo del *lector* que implica el concepto iseriano de *lector implícito* se corresponde con la idea de *aisthesis* propuesta por Hans Robert Jauß en su análisis del *goce estético*[117] y de la que, precisamente, se deriva la concepción de la *estética* adoptada para el estudio de la *estética de la crueldad*. Por otro lado, es justamente la valoración de la actividad del *lector* sin perjuicio del reconocimiento de una cierta relevancia de la instancia del *autor* —o, en términos de Umberto Eco, del *autor modelo*—, así como el evitar una perspectiva de análisis más "psicologista" que nos llevaría a adentrarnos con detalle en los *elementos de tercer grado*, lo que nos conduce a hablar de *estética* de la crueldad y no de su posible *poética* en el marco teórico jaußiano.

Teniendo en cuenta las propiedades principales del *lector implícito*, así como la relevancia de los conocimientos previos de éste como un posible elemento constituyente de la *estética de la crueldad*, fijémonos en el siguiente fragmento de la novela de Philip K. Dick *The Man In The High Castle* [*El hombre en el castillo*] (1962), en el que, en el contexto de unos Estados Unidos ocupados por *los alemanes* y *los japoneses* después de haber ganado una *Segunda Guerra Mundial*, la joven *Juliana* descubre que un agente secreto alemán, *Joe*, la utiliza para aproximarse a un escritor enigmático, *Andersen*, con el fin de matarlo por encargo del *Estado nacionalsocialista*, uno de los vencedores del conflicto y, junto a *Japón*, una de las dos potencias globales (2020:213-217):

> —Tienes que ser un hombre de la SD —dijo Juliana—. (…) Te encomendaron que vinieras aquí y mataras a Abendsen, ¿no es cierto? Por supuesto que sí. Me parece que he sido una tonta.
> (…).

[117] Para un análisis del concepto jaußiano de *goce estético* así como de los momentos que lo integran, como son la *poiesis,* la *aisthesis* y la *catharsis,* véase el apartado "1.3. La *estética de la crueldad* como percepción simbólica".

—Mi marido es judío —dijo Juliana.
—No me interesa lo que es tu marido (…).
Marcando un número en el teléfono Joe, dijo:
—Tenemos informes sobre Abendsen (…); parece que le atrae cierto tipo de muchacha morena, libidinosa. Un tipo específico del Mediterráneo o de Oriente Medio.
(…)
(…) Cuando lleguemos a casa de Abendsen no tendrás que hacer nada (…). Yo llevaré la conversación; tú muéstrate amable, con él y conmigo, no te separes de él y háblale para que se quede con nosotros y no se vaya. Estoy seguro de que cuando te vea con ese vestido italiano nos dejará entrar.
(…)
—No puedo llevarte a la casa de Abendsen —dijo Joe—. Al menos hoy. Mañana. Quizás estarás mejor. Lo intentaremos mañana, tenemos que hacerlo.
—¿Puedo ir ahora al lavabo otra vez?
Joe asintió, temblándole la cara, oyéndola apenas. Juliana volvió al cuarto de baño y cerró de nuevo. Sacó otra cuchilla del botiquín y la tomó en la mano derecha. Reapareció en el cuarto.
—Adiós —dijo.
Abría la puerta del corredor cuando Joe gritó y la tomó entre los brazos tratando de retenerla.
Un movimiento rápido.
— (…) Déjame pasar —dijo ella—. No me cierres el paso si no quieres que te dé una lección. (…) Levantando la mano con la hoja de afeitar, Juliana continuó abriendo la puerta. Joe estaba sentado en el suelo, con las manos apretadas en la garganta. (…) — Adiós —dijo Juliana, y cerró la puerta, detrás de ella. El corredor era tibio y alfombrado.

Según puede leerse, el objetivo de *Joe* es acabar con la amenaza que la novela de *Abendsen* supone para el *Reich*, para lo cual pretende utilizar a *Juliana* y su capacidad de seducción y, de este modo, introducirse en el ambiente del *escritor* y poder asesinarlo de acuerdo con las directrices del *Gobierno de Berlín*. No obstante, cuando *la joven* intuye los planes del *agente secreto* y sus sospechas se ven confirmadas por éste, decide degollar al *espía* con una cuchilla de afeitar para poder huir y advertir al *novelista* de las intenciones del *Estado alemán*, así como para vengarse de la humillación del engaño sufrido.

Si atendemos a uno de los elementos que constituyen la instancia del *lector implícito*, como es la *estructura textual*, veremos que la presente escena de la novela de Philip K. Dick ofrece, entre otros, dos indicadores textuales relevantes para la configuración de un *marco de referencias* potencial por parte de éste, a saber: la mención de *Juliana* de que su *marido* es judío —de lo que se deduce que el *sistema* del *Estado alemán* de la novela lo considera *per se* como una *víctima sistémica política*, por lo que es razonable que *la joven* tema por la vida de *su esposo*— y la supuesta necesidad del *Gobierno nacionalsocialista* de eliminar al escritor *Abendsen*, por lo que no duda en encargar a un *agente secreto* que acabe con su vida empleando cualquier método que sea menester. Ahora bien, tal *marco de referencias* no puede ser completado sin referirnos al contenido de la novela del *literato*, ya que es esta obra

la que convierte la figura de *Abendsen* en una *víctima potencial* de la acción cruel que *Joe* quiere acometer como *sujeto cruel instrumental consciente voluntario*; así pues, tal y como expone una *secretaria* a su jefe, el empresario *Wyndam-Matson*, unos capítulos anteriores a la escena del asesinato de *Joe* (2020:73-74):

> —¿Quién? ¿Ese *Abendsen*?
> —Sí. Sostiene la teoría de que si Joe Zangara no lo hubiese matado, Roosevelt habría sacado a Estados Unidos de la depresión, y luego de armar al ejército...
> (…) Según Abendsen, Roosevelt hubiese sido un presidente tremendamente enérgico. (…) El libro es una obra de ficción. Quiero decir que es un relato novelado. Roosevelt no es asesinado en Miami. Continúa su mandato y lo reeligen en 1936, de modo que es presidente hasta 1940, hasta los primeros años de la guerra. ¿Entiendes? Todavía es presidente cuando Alemania ataca Inglaterra, Francia y Polonia. Es testigo de todo eso y prepara al país. Garner fue un presidente realmente mediocre (…).
> (…)
> —El libro dice que en 1940, después de Roosevelt, el presidente habría sido Rexford Tugwell, y no un aislacionista como Bricker. (…) Y Tugwell habría continuado la política antinazi de Roosevelt, y Alemania no se habría atrevido a ayudar a Japón en 1941. No habrían cumplido el tratado. ¿Entiendes? (…) ¡Y Alemania y Japón habrían perdido la guerra!
> Wyndam-Matson se rió.
> (…) Rita dijo: —No es un chiste. Habría sido realmente así. Estados Unidos habría podido derrotar a los japoneses, y...
> —¿Cómo? —interrumpió Wyndam-Matson.
> —Está todo explicado en el libro. (…) Es una novela —dijo al fin—, y hay muchas partes de ficción, por supuesto (…).
> —Escucha —dijo Wyndam-Matson—. ¿Qué dice de Pearl Harbor?
> —El presidente Tugwell es tan inteligente que tiene todos los barcos en alta mar. De modo que los japoneses no destruyen la flota norteamericana.
> —Ya veo.
> —De modo que no hubo realmente ningún Pearl Harbor. Atacaron, pero sólo hundieron alguna barca.
> —¿Y el libro se llama *La langosta*... qué más?
> —*La langosta se ha posado.* Es una cita de la Biblia.
> —Y como no hubo Pearl Harbor, los japoneses fueron derrotados (…).
> (…)
> —Y los alemanes no hubiesen tomado Yalta —dijo Rita, con terquedad—. Churchill se hubiera mantenido en el poder y hubiese guiado a Inglaterra a la victoria.
> —¿Cómo? ¿Dónde?
> —En el norte de Africa. A la larga, Churchill hubiera derrotado a Rommel.
> Wyndam-Matson bufó.
> —Y una vez derrotado Rommel, los británicos hubieran podido atravesar Turquía y unirse al ejército ruso. En el libro los rusos paran a los alemanes en una ciudad del Volga. Nunca oímos hablar de esa ciudad, pero existe, yo la busqué en el atlas.
> —¿Cómo se llama?
> —Stalingrado (…).

En efecto, en esta conversación entre el hombre de negocios *Wyndam-Matson* y su *secretaria*, esta última le explica la trama de la novela de *Abendsen* —*The Grasshopper Lies Heavy*—, en la que los *Estados Unidos* y *sus aliados*, al contrario de la realidad diegética en la que habitan los personajes de la obra de Philip K. Dick, habrían ganado la *Segunda Guerra Mundial*, es decir, que el relato que *Abendsen*

ofrece a sus *lectores* —por ejemplo, a la *secretaria* o a *Juliana*— puede entenderse como una suerte de ucronía metadiegética, en la que se postula una realidad alternativa a las circunstancias empíricas en las que viven los protagonistas de la novela del escritor de ciencia-ficción estadounidense. En esta línea, en la *estructura textual* encontramos que, gracias a que el presidente *Roosevelt* —que, en la novela de *Abendsen*, fallece en 1940— prepara los Estados Unidos para la guerra, su sucesor en el cargo, *Rexford Tugwell*, desplaza la flota del Pacífico fuera del puerto de Pearl Harbor, por lo que el ataque por sorpresa de *los nipones* sólo logra hundir algún barco, hecho que lleva a *los norteamericanos* a la victoria contra el *Imperio japonés*; por otro lado, *Churchill*, como líder del *Reino Unido*, consigue derrotar a *Rommel* en África y, a continuación, según el relato de *Abendsen*, envía refuezos militares por Turquía a *los rusos*, quienes, a su vez, detienen a la *Wehrmacht* en *Stalingrado*, una ciudad que es desconocida en la realidad diegética de los personajes de Philip K. Dick, puesto que, en su historia empírica, dicha batalla jamás tuvo lugar.

No obstante, es en la *estructura actual* donde se produce la configuración completa de dos categorías diferentes de *lector implícito* que explican, en su conjunto, la necesidad del *Reich* de asesinar a *Abendsen* y, por consiguiente, permiten analizar el acto cruel potencial que iba a realizar *Joe* y el degüello que lleva a cabo *Juliana*. Por un lado, tanto la figura de *Juliana* como la de la *secretaria* se caracterizan por ser ávidas *lectoras* de una realidad diegética en la que *los alemanes* y *los japoneses* habían ganado la *Segunda Guerra Mundial* y se habían repartido el mundo en distintas áreas de influencia, por lo que no debe sorprender que la novela de *Abendsen*, como ucronía, juegue con los conocimientos previos de estos personajes y de todos sus *lectores potenciales*, de modo que plantea unas circunstancias ficcionales alternativas que pueden llegar a socavar la legitimidad del discurso histórico oficial, a pesar de que los *lectores* son conscientes de que se trata de un relato ficcional y no de un ensayo histórico —tal y como expresa explícitamente *la secretaria* en reiteradas ocasiones—. Por este motivo, no debe sorprender que el *Estado nacionalsocialista* —que encarna la categoría de *agente cruel indefinido*— crea oportuno acabar con la amenaza del discurso alternativo —aunque ficcional— del *literato* a cualquier precio y de una forma lo suficientemente cruel como para que sirva de advertencia en un futuro.

Sin embargo, por otro lado, para el individuo que personifica la instancia de *lector implícito* en las mismas circunstancias empíricas en las que habita el ser humano Philip K. Dick, e independientemente de algunas licencias ficcionales que aparecen en la trama de *The Grasshopper Lies Heavy* —como la muerte de *Roosevelt* en 1941—, ésta se corresponde aproximadamente a los hechos históricos acaecidos

realmente en el período comprendido entre 1939 y 1945 —piénsese en la derrota del *Afrika Korps* y en la Batalla de Stalingrado, ambas mencionadas por *la secretaria*—. En otras palabras, la obra de *Abendsen*, cuya trama representa una ucronía para los personajes-*lectores*, para el *lector implícito* significa un reflejo de sucesos similares a los que tuvieron lugar históricamente en los años cuarenta del siglo XX, de modo que, para esta instancia, la ucronía se hallaría más bien no en la novela de *Abendsen*, sino en las circunstancias sociológicas, políticas y económicas de las figuras diegéticas de *Juliana*, *la secretaria*, de *Joe*, etc. Este juego ficcional sólo puede tener éxito si tanto el *lector implícito* diegético como el *lector implícito* empírico poseen los conocimientos históricos suficientes como para comprender las indicaciones y alusiones textuales explícitas (*estructura textual*) y, siguiéndolas, para configurar un *marco de referencias* (*estructura actual*) que enmarca y explica la acción cruel que pretende cometer *Joe*, así como el homicidio con una cuchilla que lleva a cabo *Juliana*.

Dichos conocimientos históricos previos a la lectura de *The Grasshopper Lies Heavy*, así como a la de *The Man In The High Castle*, constituyen, por consiguiente, la característica principal de ambos tipos de *lector implícito* y, a su vez, uno de los elementos configuradores de los hechos crueles la propia trama diegética y metadiegética, sin los cuales no pueden entenderse las acciones que se han producido en el primer fragmento citado de la novela del escritor estadounidense. Nos encontramos, por ende, ante una *estética de la crueldad* que convierte la instancia del *lector implícito*, instancia presente en toda obra literaria, en una categoría indispensable para su propia constitución y que llega a tematizar en algunos casos, tal y como se verá en los próximos apartados.

4.2.2. *La ausencia de* relaciones de causalidad *para el* lector implícito *como* elemento *de* la estética de la crueldad*.*

Después de haber definido el concepto de *lector implícito* y constatado su importancia intrínseca para la configuración misma de la *estética de la crueldad*, así como la relevancia de los conocimientos previos que caracterizan a dicha instancia —ya sea,

por ejemplo, en el ámbito de la intertextualidad, como en el caso de la novela de Ernesto Sabato, ya sea en el campo de la historia, como en la obra de Philip K. Dick—, en las siguientes páginas se procederá a estudiar uno de los fenómenos constituyentes de la *estética de la crueldad* que, en algunas obras o relatos literarios, juega un papel fundamental, como es la incapacidad por parte de los personajes y, especialmente, por parte del *lector implícito*, de establecer una *relación de causalidad* que explique que una figura personifique la categoría de *víctima*, incapacidad que habitualmente, aunque no necesariamente, el relato "soluciona" con la aparición del *topos* de la *locura*[118]. Es interesante destacar que esta ausencia de *causalidad* desde la perspectiva del *lector implícito* no es un hecho arbitrario, sino que la misma naturaleza de este *lector implícito* apunta a que se trata de una estrategia textual del propio *autor* y que, en consecuencia, nos hallamos ante un *elemento* formal significativo que configura la *estética de la crueldad* y con el que se cuenta *a priori* como un *elemento de primer grado* más de tal estética.

Según se ha analizado en un apartado anterior[119], desde el punto de vista de las posibles *relaciones de causalidad* en las que se puede enmarcar la producción de un personaje que formalice la categoría de *víctima* como consecuencia de la acción de un personaje-*agente* o de un personaje-*sujeto*, en referencia a la ausencia de una relación clara de causa-efecto caben distinguir dos tipos diferentes de crueldad, a saber: la *crueldad no-causal explícita*, que se caracteriza porque las figuras del relato tematizan la problemática de no poder asignar una acción cruel determinada o su motivación a un *agente* o *sujeto cruel* concreto; y la *crueldad no-causal implícita*, que, a diferencia del tipo anterior, se distingue por la identificación de la figura-*agente* o de la figura-*sujeto*, aunque se desconocen los motivos o las causas que conducen a estos personajes a producir un personaje-*víctima* mediante su actuación. En ambos tipos de *crueldad*, y, en mayor grado, en el segundo, los mismos personajes o el *lector implícito* no son capaces de aplicar con éxito y seguridad el parámetro de causa-efecto a la narración de la acción cruel, lo que conlleva un aumento considerable de las posibilidades de interpretación y, en casos extremos, a una posible frustración por parte del *lector implícito* al no disponer de la información suficiente para realizar un

[118] Para un análisis de la relación entre la *locura* como *topos* literario y la *estética de la crueldad,* véase el apartado "5.2.3. La *locura,* la *máscara* y la *destrucción* como motivos literarios. Una propuesta de *lo demoníaco* y su relación con la *estética de la crueldad*".

[119] Véase el apartado "3.1.1.1. La relevancia de las *relaciones de causalidad* entre los elementos de la estética de la crueldad y el concepto de *responsabilidad*".

análisis satisfactorio de lo leído, frustración que, por otra parte, puede identificarse como un rasgo particular de estas clases de *crueldad*.

Dicha carencia de *causas* o de *motivos* a los que pueda atribuirse la realización de un acto cruel, falta que se corresponde principalmente con la *crueldad no-causal implícita*, nos lleva a identificar este tipo de *crueldad* con la noción de *perversidad* propuesta por Edgar Allan Poe en su relato "The Imp of the Perverse" ["El demonio de la perversidad"] (1845); en concreto, la voz narrativa reflexiona sobre este concepto y formula la siguiente idea (1972:187-189):

> (…) En el sentido que le doy [a la *perversidad*] es, en realidad, un *móvil* sin motivo, un motivo no motivado. Bajo sus incitaciones actuamos sin objeto comprensible, o, si esto se considera una contradicción en los términos, podemos llegar a modificar la proposición y decir que bajo sus incitaciones actuamos por la razón de que *no* deberíamos actuar. En teoría ninguna razón puede ser más irrazonable; pero, de hecho, no hay ninguna más fuerte. (…) Esta invencible tendencia a hacer el mal por el mal mismo no admitirá análisis o resolución en ulteriores elementos. Es un impulso radical, primitivo, elemental (…).
> (…)
> Estamos al borde de un precipicio. Miramos el abismo, sentimos malestar y vértigo. Nuestro primer impulso es retroceder ante el peligro. Inexplicablemente, nos quedamos. (…) Pero en esa nube *nuestra* al borde del precipicio, adquiere consistencia una forma mucho más terrible que cualquier genio o demonio de leyenda, y, sin embargo, es sólo un pensamiento, aunque temible, de esos que hielan hasta la médula de los huesos con la feroz delicia de su horror. Es simplemente la idea de lo que serían nuestras sensaciones durante la veloz caída desde semejante altura. Y esta caída, esta fulminante aniquilación, por la simple razón de que implica la más espantosa y la más abominable entre las más espantosas y abominables imágenes de la muerte y el sufrimiento que jamás se hayan presentado a nuestra imaginación, por esta simple razón la deseamos con más fuerza. Y porque nuestra razón nos aparta violentamente del abismo, *por eso* nos acercamos a él con más ímpetu. No hay en la naturaleza pasión de una impaciencia tan demoníaca como la del que, estremecido al borde de un precipicio, piensa arrojarse en él (…).
> Examinemos estas acciones y otras similares: encontraremos que resultan sólo del espíritu de *perversidad.* Las perpetramos simplemente porque sentimos que *no deberíamos* hacerlo. Más acá o más allá de esto no hay principio inteligible; y podríamos en verdad considerar su perversidad como una instigación directa del demonio si no supiéramos que a veces actúa en fomento del bien […].

Si dejamos de lado, por el momento, la afinidad explícita entre *lo demoníaco* y *lo perverso*[120] que menciona en múltiples ocasiones el escritor estadounidense, puede constatarse que, según Poe, la *perversidad* consiste en un principio racionalmente ininteligible por el que un individuo —o *agente cruel*— fuerza a otro personaje a adoptar la categoría de *víctima* sin ningún motivo racional que se esconda detrás del

[120] Para un análisis del concepto de *lo demoníaco* como un tipo de *estética negativa* y su relación con la *estética de la crueldad,* véase el apartado "5.2.3.2. La *estética de lo demoníaco* como manifestación de la *locura* en la *estética negativa*".

anhelo de esta figura; es, al fin y al cabo, una inclinación del personaje que formaliza el *agente cruel* de realizar el "mal por el mal", una atracción hacia la irracionalidad que rehúye cualquier prohibición moral y que, acaso, se ve reforzada por la existencia de tal proscripción, aunque ello suponga un perjuicio para el mismo personaje-*agente*.

En esta línea, es necesario apuntar que, en el marco de la estética *de la crueldad*, esta *perversidad* puede manifestarse en el texto literario de dos modos distintos aunque no excluyentes entre ellos: por un lado, en un nivel únicamente diegético, es decir, de una manera en la que sólo las figuras del relato son incapaces de establecer una *relación de causa-efecto* para entender la realización de una acción cruel, por lo que, con frecuencia, los propios personajes aprehenden el suceso cruel como un acto de *locura*; por el otro, en un nivel de lectura, es decir, de un modo que para el *lector implícito* no sea posible atribuir una escena cruel a unas causas concretas y racionales, sin perjuicio de que las figuras de la obra literaria sí que lo hagan y actúen en consecuencia. El primer modo de *perversidad*, lo identifacermos plenamente con la ya mencionada *crueldad no-causal implícita* o también como *perversidad diegética*; el segundo, lo designaremos con los términos de *perversidad lectora*.

Con el fin de esclarecer algunos rasgos propios de la susodicha *crueldad no-causal implícita* como una de las formas de expresión de la *perversidad*, atendamos a la siguiente escena del cuento de Agota Kristof "Hache" ["El hacha"] (2005), en la se narra, desde la perspectiva de la *esposa*, cómo ésta llama al *médico* a su casa para que socorra a *su marido*, a quien se ha encontrado con un hacha clavada en la cabeza al despertarse (2021:7-8):

> —Pase, doctor. Sí, es aquí. Sí, soy yo quien lo ha llamado. Mi marido ha sufrido un accidente. Sí, creo que es un accidente grave. Muy grave, incluso. (…) Discúlpeme, la cama no está hecha. Ya me comprenderá, me he asustado un poco cuando he visto toda esa sangre. Yo no sé si voy a ser capaz de limpiarla (…).
> «Venga a ver la habitación. Aquí está, al lado de la cama, en la alfombra. Tiene un hacha clavada en el cráneo. ¿Quiere examinarlo? Sí, examínelo. Un accidente de lo más tonto, ¿verdad? Se ha girado en la cama mientras dormía y ha caído encima de este hacha.
> «Sí, el hacha es nuestra (…).
> «¡Que por qué estaba al lado de la cama! No tengo ni idea. Él mismo debió de dejarla apoyada contra la mesilla de noche. Igual por miedo a los ladrones. Nuestra casa está tan aislada...
> «¿Quiere telefonear? ¡Ah, claro! Una ambulancia, ¿no? ¿A la policía? ¿A la policía para qué? Se trata de un accidente. Simplemente se ha caído de la cama encima de un hacha. Sí, es raro, pero anda que no suceden cosas así porque sí.
> »¡Ay! ¿No creerá, acaso, que soy yo quien puso el hacha al lado de la cama para que él se cayera encima? ¡Pero yo no podía prever que se fuese a caer de la cama!
> »¡Se creerá usted que lo he empujado yo y que luego me he dormido tan tranquila, por fin sola en nuestra cama, sin oír sus ronquidos, sin notar su olor!
> (…)

»Es verdad, he dormido bien. Hacía años que no dormía tan bien. No me he despertado hasta las ocho de la mañana. He mirado por la ventana. Hacía viento (…). Me daba igual. Me gusta mucho la lluvia. Por otra parte, esta mañana todo me parecía maravilloso. Me sentía aliviada, liberada de un peso que desde hace tanto tiempo...
»Ha sido entonces cuando, al girar la cabeza, he descubierto el accidente y lo he llamado a usted por teléfono enseguida.
»Usted también, también quiere telefonear. Ahí tiene el aparato. Llame a una ambulancia. Para que se lleven el cuerpo, ¿no?
»¿Que la ambulancia es para mí, dice? No entiendo. Yo no me he hecho nada. No me duele nada, me encuentro muy bien. La sangre de este camisón es de mi marido, que ha salpicado cuando...

En este fragmento se relata, en efecto, cómo *una mujer* llama a *un médico* para que atienda a *su marido*, después de que, al despertarse, se lo haya encontrado al lado de su cama con un hacha incrustada en el cráneo. Ante este hecho, la explicación de *la esposa* consiste en que, durante la noche, *el hombre* se resbaló del lecho, con la mala fortuna de que su cabeza fuera a chocar donde se encontraba el hacha, herramienta que, por otro lado, se hallaba junto al mueble por temor a *los posibles ladrones*. En esta línea, *la esposa* responde a las preguntas del *sanitario* que, aunque ella no ha empujado a *su cónyuge* para favorecer "el accidente", sí que admite que ese día ha dormido extraordinariamente bien —a diferencia de estos últimos tiempos— y que, de no ser por hallar el cuerpo del *esposo*, hubiera sido una jornada estupenda. Finalmente, *la mujer* manifiesta su asombro por la llamada del *médico* para solicitar una ambulancia no para el cadáver inherte *del hombre*, sino para ingresarla, a pesar de que insiste en que la sangre del camisón es de una salpicadura de *su marido*.

Como es de suponer, durante la lectura del presente relato, el *lector implícito* que se configura en la forma textual adoptada no puede dejar de formularse las siguientes cuestiones: a) ¿cuáles son los comentarios o preguntas que realiza el personaje del *médico*?; b) ¿por qué se produce el contraste entre la gravedad de los sucesos y los comentarios de *la esposa*, ya sea cualificándolos de mero "accidente", ya sea pidiendo disculpas por el desorden de la habitación?; c) ¿por qué motivos puede considerarse la versión del "incidente" que expone *la mujer* como un sinsentido?; d) ¿qué factores llevan al *sanitario* a ordenar su ingreso y traslado en una ambulancia?

Para intentar dar una respuesta a dichas preguntas, conviene remitirnos a la metodología y conceptos mencionados en un capítulo anterior planteados por Roman Ingarden (1968)[121] que, partiendo de lo que Iser denominaría posteriormente la *estructura textual*, establece los fundamentos para lo que el teórico alemán designaría como la *estructura actual*, a saber: los conceptos de *lugares de indeterminación*

[121] Véase el apartado "1.3. La *estética de la crueldad* como percepción simbólica".

(*Unbestimmtheitsstellen*) y el consiguiente proceso de *concreción* (*Konkretisierung*), así como la idea de *opiniones* o *perspectivas esquematizadas* (*schematisierte Ansichten*).

Así pues, de acuerdo con el filósofo polaco (1994:43-48)[122], cualquier obra literaria cuenta con diferentes "capas" o "niveles" de lectura (*Schichten*) que contienen necesariamente múltiples *lugares de indeterminación*, es decir, manifestaciones de falta de información —que, en función del texto, puede ser relevante para su comprensión o simplemente complementaria—, debido a la propia limitación de la lengua de no poder expresar en términos absolutos todos los datos acerca de un objeto —materiales, colores, tacto, tamaño, etc.—, o de un personaje —edad, hechos pasados traumáticos, cuestiones familiares, etc—-. En consecuencia, dichas carencias inevitables de aclaraciones o de explicaciones por parte del *autor*, y, a menudo, intencionadas, se espera que sean complementadas por el *lector implícito* a partir de la "lectura entre líneas" (*zwischen den Zeilen*) del propio texto, o bien a partir de

[122] Tal y como explica el propio Ingarden (1994:43-48): "[...] Die Unbestimmtheitsstellen werden in den einzelnen Konkretisationen auf die Weise beseitigt, daß an ihre Stelle eine nähere oder weitere Bestimmung des betreffenden Gegenstandes tritt und sie sozusagen 'ausfüllt'. Diese 'Ausfüllung' ist aber nicht durch die bestimmten Momente dieses Gegenstandes hinreichend bestimmt, kann also im Prinzip in verschiedenen Konkretisationen noch verschieden sein.
[...]
Das literarische Werk [...] ist ein schematisches Gebilde [...]. Mindestens einige seiner Schichten [...] enthalten in sich eine Reihe von 'Unbestimmtheitsstellen'. Eine solche Stelle zeigt sich überall dort, wo man auf Grund der im Werk auftretenden Sätze von einem bestimmten Gegenstand [...] nicht sagen kann, ob er eine bestimmte Eigenschaft besitzt oder nicht. [...] Die Seite oder Stelle des dargestellten Gegenstands, von der man auf Grund des Textes nicht genau wissen kann, wie der betreffende Gegenstand bestimmt ist, nenne ich eine 'Unbestimmtheitsstelle' [...].
[...]
Das Vorhandensein der Unbestimmtheitsstellen [...] ist für jedes literarische Werk notwendig. Es ist nämlich nicht möglich, mit Hilfe einer endlichen Zahl Wörter, bzw. Sätze, auf eindeutige und erschöpfende Weise die unendliche Mannigfaltigkeit der Bestimmtheiten der individuellen, im Werk dargestellten Gegenstände festzulegen; immer müssen irgendwelche Bestimmtheiten fehlen [...].

[...] Trotzdem aber gibt es viele Werke, welche den Leser in die Einstellung bringen, die dargestellte Wirklichkeit (Welt) in einer möglichst vervollständigten Gestalt zu erfassen und somit mindestens einige Unbestimmtheitsstellen zu beseitigen. Der Leser liest dann gewissermaßen 'zwischen den Zeilen', und ergänzt unwillkürlich, durch ein [...] 'überexplicites' Verstehen der Sätze und insbesondere der in ihnen auftretenden Namen, manche von den Seiten der dargestellten Gegenständlichkeiten, die durch den Text selbst nicht bestimmt sind. Dieses ergänzende Bestimmen nenne ich das 'Konkretisieren' der dargestellten Gegenstände. Darin kommt die eigene, mitschöpferische Tätigkeit des Lesers zu Wort: aus eigener Initiative und Einbildungskraft 'füllt' er verschiedene Unbestimmtheitsstellen mit Momenten 'aus', die sozusagen aus vielen möglichen, bzw. zulässigen gewählt werden, obwohl letzteres [...] nicht notwendig ist. [...] Wie dies im einzelnen Fall geschieht, hängt sowohl von den Eigentümlichkeiten des Werkes selbst als auch vom Leser, dem Zustand, bzw. der Einstellung ab, in der er sich gerade befindet. Infolgedessen können zwischen den Konkretisationen desselben Werkes bedeutende Unterschiede bestehen, auch dann, wenn sie vom selben Leser bei verschiedenen Lektüren vollzogen werden [...]".

conocimientos previos, gustos, inclinaciones, recuerdos y vivencias personales del *lector*, proceso que Ingarden denomina *concreción* y de cuya naturaleza se deducen dos elementos; en primer lugar, que no todos los *lugares de indeterminación* gozan de la misma importancia para la asimilación e interpretación de la obra, por lo que una de las cualidades del *lector implícito* consiste en su capacidad de establecer una jerarquía de éstos según su relevancia y centrarse en aquellos que sean fundamentales para una comprensión satisfactoria del relato, habida cuenta de la imposibilidad de ocuparse simultáneamente de la totalidad de los *lugares de indeterminación*; en segundo lugar, que la dependencia de la comprensión lectora de factores individuales del *lector* —como, por ejemplo, su propia experiencia lectora— significa no sólo que cada *lector* puede realizar las *concreciones* de una manera singular, sino que dicho modo puede variar en cada lectura que este mismo *lector* lleve a cabo, lo que explicaría que un individuo dé una interpretación distinta de una misma obra literaria leída en momentos diferentes de su vida. En cualquier caso, ambos elementos conllevan la asunción de una "actividad co-creadora del *lector*" (*eine mitschöpferische Tätigkeit des Lesers*) durante la lectura que acerca la teoría ingardiana a los postulados iserianos y jaußianos explicados en el presente trabajo.

En esta línea, Ingarden postula que tales *concreciones* para completar estos *lugares de indeterminación* no se producen arbitrariamente, sino que tienen lugar a partir de ciertas *opiniones* o *perspectivas* (1994:50-52)[123] que se hallan disponibles de

[123] En términos del mismo Ingarden (1994:50-52): "Die Schicht der 'Ansichten' spielt im literarischen Kunstwerk eine sehr bedeutende Rolle [...]. Im Werk selbst verbleiben die Ansichten lediglich in potentieller Bereitschaft, sie werden im Werk nur 'parat gehalten'. Rein theoretisch sind sie freilich den durch Sachverhalte dargestellten Gegenständen zugeordnet. Sie werden aber nur in relativ unbedeutendem Maße durch diese Sachverhalte, bzw. durch die in ihnen zur Darstellung gebrachten Eigenschaften des Gegenstandes wachgerufen, sonst werden sie dem Leser durch andere, davon unabhängige Faktoren des Werkes, und zwar durch gewisse Eigentümlichkeiten der sprach lautlichen Schicht bis zu einem gewissen Grad aufgedrängt [...].

[...] Sollen diese Gegenstände nicht bloß rein gedanklich, signitiv gemeint sein, sondern irgendwie zur Erscheinung gebracht werden, so kann dies nur durch ein lebendiges Vorstellen beim Lesen zustande gebracht werden. Und das bedeutet hier nichts anderes, als daß der Leser im lebendigen Vorstellungsmaterial anschauliche Ansichten produktiv erlebt und dadurch die dargestellten Gegenstände zur Anschauung, zur vorstellungsmäßigen Erscheinung bringt. Indem der Leser nach Erlangung einer getreuen Rekonstruktion aller Schichten des Werkes und seiner Erkenntnis strebt, bemüht er sich, für die Suggestionen, welche ihm das Werk liefert, empfänglich zu sein und gerade die Ansichten zu erleben, welche durch das Werk 'parat gehalten' werden. [...] Ist der Leser bemüht [...] die eigene Gestalt des Werkes in der Konkretisation zu rekonstruieren und zu schauen, so darf er bei der Aktualisierung der Ansichten nicht willkürlich verfahren. Denn im literarischen Kunstwerk sollen nicht bloß bestimmte Dinge und Menschen mit sprachlichen Mitteln intentional entworfen werden, sondern sie sollen sich in entsprechend gewählten Ansichten dem Leser zeigen. Und die Funktion des Lesers besteht darin, sich den vom Werk ausgehenden Suggestionen und Direktiven zu fügen und keine ganz beliebigen, sondern die durch das Werk suggerierten Ansichten zu aktualisieren. Er ist freilich dabei durch das Werk selbst nie völlig gebunden. Macht er sich aber ganz

forma potencial (*in potentieller Bereitschaft*) en la *estructura textual* y en la trama argumental, listas para ser activadas en la mente del *lector* mediante su "imaginación viva" (*durch ein lebendiges Vorstellen beim Lesen*). En otras palabras, el texto literario, cuya coherencia y cohesión no dejan de ser una manifestación de tales *perspectivas*, ofrece, a través de estas mismas *perspectivas*, unas indicaciones interpretativas al *lector implícito* que aparecen como una estructura constante a lo largo de toda la obra —de ahí que Ingarden las denomine *perspectivas esquematizadas* (*schematisierte Ansichten*)— que guían la comprensión y la interpretación de ésta, es decir, que sugieren al *lector* qué *lugares de indeterminación* y de qué modo deberían ser *concretados*, de manera que dicha comprensión no contradiga ni *la estructura textual* ni el contenido informativo del propio texto, sino que sea completamente congruente y compatible con ellos. No obstante, tal y como se ha mencionado anteriormente, debe recordarse que el *lector* mantiene cierto grado de libertad interpretativa, ya que la "activación" o no de estas *perspectivas* y de las consiguientes *concreciones*, así como el modo de hacerlo, dependen de rasgos particulares del *lector* —experiencia lectora, sus circunstancias personales singulares, su contexto político e histórico, el momento concreto de su vida en que lee la obra literaria, etc.—, por lo que es propio de las obras literarias ofrecer diferentes opciones interpretativas, siempre y cuando no se encuentren excesivamente alejadas de las *perspectivas* potenciales del texto.

Si aplicamos al relato de Agota Kristof los conceptos propuestos por Ingarden, veremos que éstos nos permiten establecer las características principales tanto de este texto literario como de la *perversidad* en el nivel diegético de los personajes que adopta la forma de la *crueldad no-causal implícita*. Así pues, en referencia a la cuestión a) planteada anteriormente, cabe analizar la voz narrativa de *la mujer* como respuestas a preguntas realizadas por *el sanitario* y que se han elidido en el texto, es decir, que constituyen unos *lugares de indeterminación* que, a través de la propia información revelada por *la esposa*, el *lector implícito* puede *concretar* en la lectura del cuento. De este modo, el *lector* recibe las instrucciones textuales necesarias para construir una escena en la que se establece un diálogo entre los dos personajes vivos,

---

frei, kümmert er sich nicht darum, mit welchen Ansichten die im Werk dargestellte Welt geschaut werden will — dann ist sein Abweichen vom Werk fast sicher, und von einer adäquaten Erfassung kann keine Rede sein [...].

[...] Im Werk selbst befinden sich lediglich schematisierte Ansichten, gewisse Schemata, die sich bei verschiedenen Abwandlungen des Wahrnehmens als konstante Strukturen erhalten. Sobald sie durch den Leser aktualisiert werden, werden sie auch ganz von selbst auf diese oder jene Weise konkret gemacht. Sie werden durch konkrete Daten ergänzt, vervollständigt, und die Weise, in der dies geschieht, hängt in großem Maß vom Leser ab [...]".

en el que, de acuerdo con las supuestas respuestas de *la mujer*, *el médico* formularía preguntas como, por ejemplo, "¿Qué ha sucedido?", "¿es suya el hacha?", "¿por qué tenían un hacha en la habitación?", "¿puedo usar el teléfono para llamar a la policía?", o bien comentarios como "pediré una ambulancia para usted". Al fin y al cabo, se trata de un conjunto de indagaciones que se hallan potencialmente en *la estructura textual* —o, si se prefiere, desde un punto de vista iseriano, que configuran *la estructura actual*— y que definen la propia naturaleza del *lector implícito* del relato de Kristof, puesto que una de las características indispensables de esta instancia en el presente cuento es su capacidad para plantearse estas preguntas y comentarios hipotéticos que le permiten analizar el texto. En caso de no gozar de dicha capacidad, el *lector* se vería irremediablemente destinado a la imposibilidad de entender el relato y, por ende, al fracaso estrepitoso de la lectura, es decir, que no respondería a la categoría de *lector implícito* configurado por el propio texto.

Una vez planteadas estas *concreciones*, aparece una posible *perspectiva esquematizada* que les proporciona un sentido y que las dirige hacia la conclusión, tanto para la figura del *facultativo* como para el propio *lector implícito*, de que no sólo ha sido *la esposa* quien ha hundido el hacha en el cráneo de *su marido*, sino que, además, ésta padece de problemas psicológicos muy graves relacionadados con la *locura*. En esta línea, dicha *perspectiva* se configura en referencia a la cuestión b) mencionada anteriormente, que atañe al contraste producido entre la gravedad de los hechos sucedidos aparentemente —una *mujer* ha matado a *su esposo* con un golpe de hacha en la cabeza— y la reacción y comentarios de este mismo personaje, como, por ejemplo, el pedir disculpas al *sanitario* por el desorden que va a encontrar en la habitación donde ha tenido lugar el homicidio, la inquietud por no saber si podrá limpiar el cuarto de la sangre del *hombre*, o bien el admitir que es la primera vez en mucho tiempo que ha podido dormir apaciblemente y ha tenido un buen despertar, a pesar de que ha sido durante la noche cuando se ha producido "el accidente" o, para el *lector* y el *médico*, el asesinato. En otras palabras, dicha *perspectiva esquematizada* se constituye a partir de una violación de lo que, en términos jaußianos, podríamos denominar como un cierto *horizonte de expectativas* resultante de la *concreción* de distintos *lugares de indeterminación*, ya que debe suponerse que, ante la revelación de los hechos crueles acaecidos, tanto *el médico* como el *lector implícito* esperan una actitud diametralmente distinta de *la mujer*, ya fuera de lamentación, de arrepentimiento, de intentar esconder pruebas, o incluso de huida; sin embargo, de la propia voz narrativa de *la esposa* se infiere todo lo contrario, a saber: el insistir en que ha sido un accidente desafortundado, y que a ella misma le supone un conjunto de

consecuencias no deseadas, como ordenar la habitación, adecentarla después del "incidente", etc. Tal violación puede considerarse, en consecuencia, como una de las indicaciones que la *perspectiva esquematizada* ofrece al *facultativo*, y especialmente al *lector*, de que *la mujer* del relato ha cometido el acto cruel en un estado ajeno a la racionalidad y que, en su caso concreto, puede identificarse con la *locura*.

Esta identificación se ve reforzada, por añadidura, si nos remitimos a la cuestión c), relativa a la versión de *la esposa* según la cual *el hombre* se resvaló de la cama con la mala fortuna de que se clavó el hacha en la cabeza, en la que emplea expresiones como "un accidente de lo más tonto" o "un accidente grave". Efectivamente, si atendemos a la definición del concepto de *accidente*, veremos que conlleva la idea de *involuntariedad*, según reza la aclaración de esta noción como "suceso eventual o acción de que resulta daño involuntario para las personas o las cosas"[124]. Ahora bien, después de descartar la opción del suicidio —la *estructura textual* no proporciona ninguna información que sustente esta posibilidad—, el propio texto ofrece algunos indicios que implican forzosamente una intencionalidad por parte de *la mujer*, como son: el hecho de que para hundir un hacha en el cráneo se requiere de una fuerza aplicada a un punto y con un ángulo muy concretos que es imposible que se den en una "caída" desde un cama; el camisón de dormir de *la esposa*, en que se dibuja un chorro de sangre del *marido*, únicamente explicable si ésta hubiera estado presente durante el "incidente" contemplando la escena desde una posición elevada; el mismo intento de *la mujer* de negar su participación activa en el trágico suceso, aunque desde un punto de vista llamativo, como es el intentar refutar que ella empujara al *esposo* fuera del catre para que cayera encima del hacha; el hecho de que el hacha se hallara supuestamente al lado del lecho conyujal, con la única explicación de que *el hombre* la había dispuesto así como protección ante posibles robos; etc.

Finalmente, esta *perspectiva esquematizada* que estructura todo el relato basada en una ausencia de *causalidad* que permita explicar racionalmente la acción cruel realizada por *la mujer* culmina con el aspecto d) formulado anteriormente, en el que *al sanitario*, precisamente debido a la imposibilidad de aplicar el parámetro de causa-efecto a los sucesos dramáticos acaecidos, no le resta otra opción que considerar que *la esposa* ha obrado por motivos inexplicables y que, juntamente con una actitud y unos comentarios que no concuerdan con lo que sería de esperar ante

[124] Definición consultada en el Diccionario de la Real Academia Española virtual a fecha del 15 de febrero de 2024.

una situación similar, no tiene más remedio que suponer que se trata de una figura enajenada psíquica y mentalmente, por lo que, al final del relato, decide llamar a una ambulancia para que la ingresen en un centro psiquiátrico, si bien este último aspecto constituye uno de los *lugares de indeterminación* más del cuento que únicamente podemos completar en esta dirección y *concretar* como *lectores* a partir de la *perspectiva esquematizada* que hemos encontrado a lo largo de todo el texto.

En síntesis, si tenemos presentes los aspectos estudiados en el análisis del relato de Agota Kristof, pueden constatarse dos propiedades características principales de la *crueldad no-causal implícita* o de la *perversidad diegética* que, en cierta medida y según se tratará a continuación, también pueden configurar algunas de los rasgos de la *perversidad lectora*. Por un lado, la ya explicada carencia de *relaciones de causalidad* subraya la importancia de los *lugares de indeterminación* tanto en la *estructura textual* como en la *estructura actual*, puesto que dicha ausencia de causalidad puede entenderse, precisamente, como una *concreción* insatisfactoria de estos *lugares* por parte de algunos personajes —como, por ejemplo, *el médico* de "El hacha"— o, dado el caso, de *los lectores*, en la medida en que la información proporcionada no les permite completarlos; no obstante, y este constituye uno de las cualidades fundamentales de la *crueldad no-causal implícita*, tal fracaso en la *concreción* es un objetivo deseado de las *perspectivas esquematizadas* de la obra literaria en cuestión, es decir, que es la activación exitosa de estas *perspectivas* por parte de las figuras diegéticas —y, en ocasiones, de los *lectores*— lo que les conduce a la derrota de su afán de aprehender los actos crueles sucedidos en la trama desde un punto de vista racional del parámetro de causa-efecto, por lo que puede interpretarse que una cualidad relevante de este tipo de *crueldad* se basa en la paradoja de que una lectura e interpretación exitosas de tales *perspectivas* conllevan una frustración cognitiva de los personajes y, posiblemente, de los *lectores*.

Dicha frustración, por otro lado, define la segunda peculiaridad de la *perversidad diegética*, a saber: la admisión de la ignorancia o la atribución de los sucesos crueles a un acto de *locura*. Efectivamente, esta carencia de *relación de causalidad* pone de relieve la necesidad psíquica del resto de los personajes de proponer o formular una explicación racional para las acciones llevadas a cabo por el *agente cruel* que ayude a comprender la existencia de la propia *crueldad*, aunque sea como una variante de lo superfluo y contingente —recuérdese el *principio de exceso*—. Ante esta imposibilidad, a las figuras se les presentan dos posibilidades diferentes: o bien adaptarse y conformarse con su ignorancia, a pesar del malestar que ello les puede provocar, o bien identificar la carencia de una *causa* racional con la *locura* sufrida por el *agente*

cruel, como es el caso del personaje de *la esposa* en el relato de la escritora húngara. Ambas posibilidades vienen determinadas, a su vez, por las *perspectivas esquematizadas*, que indican desde cuál de las dos perspectivas deben ser *concretados* los *lugares de indeterminación* por parte de los personajes y de los *lectores implícitos*.

Paralelamente a la *crueldad no-causal implícita* o a la *perversidad diegética*, en relación a la instancia del *lector* —y, concretamente, al *lector implícito*— encontramos una categoría afín con cualidades muy similares, como es la *perversidad lectora*, si bien ésta se diferencia de la anterior en la medida en que la falta de una *relación de causa-efecto* clara no se produce necesariamente en el ámbito de los personajes ficcionales, sino en la comprensión del texto por parte del *lector implícito*, como consecuencia de las *perspectivas esquematizadas* que se encuentran en la obra literaria; de hecho, tal y como se observará a continuación, puede darse el caso en el que las figuras del relato logren establecer una *causalidad* aparente que les permita explicar y, en cierto modo, aceptar algunos sucesos crueles, pero que, en realidad, deje al descubierto para el *lector* un conjunto de cuestiones por responder o algunos aspectos contradictorios que no llegan a ser esclarecidos.

Con el fin de aproximarnos a esta categoría, fijémonos en la siguiente escena de la novela de Michel Houellebecq *La Carte et le Territoire* [*El mapa y el territorio*] (2010), en el que el el artista *Jed Martin* acude por la llamada del comisario de policía *Jasselin* a la residencia del escritor *Michel Houellebecq* que ha sido brutalmente asesinado para intertar colaborar con *los cuerpos de seguridad* (2019 (2):252-253):

> Un policía razona a partir del *cuerpo*, su formación se lo pide, es ducho en anotar y describir la posición del cuerpo, las heridas que le han infligido, su estado de conservación; pero allí, hablando con propiedad, no había cuerpo. (…) La cabeza de la víctima estaba intacta, limpiamente cortada y depositada sobre uno de los sillones delante de la chimenea, sobre el terciopelo verde oscuro se había formado un charquito de sangre; frente a la cabeza humana, en el sofá, había la de un perro negro de gran tamaño, también segada por un corte limpio. El resto era una matanza, una carnicería, había jirones, tiras de carne desperdigadas por el suelo. Sin embargo, ni la cabeza del hombre ni la del perro estaban inmovilizadas en una expresión de horror, sino más bien de incredulidad y de cólera. En medio de los jirones de carne humana y canina mezclada, un pasillo intacto, de cincuenta centímetros de ancho, llevaba hasta la chimenea llena de huesos con residuos de carne todavía adheridos. Jasselin se encaminó hacia allí con precaución (…). Toda la superficie de la moqueta estaba constelada de flujos de sangre que formaban arabescos complejos en algunas partes. Los jirones mismos, de un rojo que en algunos sitios rayaba en negruzco, no parecían diseminados al azar, sino con arreglo a motivos difíciles de descifrar, tenía la impresión de hallarse delante de un rompecabezas. No había huellas visibles de pisadas, el asesino había procedido con método, recortando primero los pedazos de carne que quería colocar en los rincones de la habitación, y volviendo poco a poco hacia el centro, con cuidado de dejar libre un camino hacia la salida. (…) Jasselin lanzó una mirada a los dos técnicos de la científica, uno de ellos seguía balanceándose en su sitio como un

> retrasado mental; el otro, haciendo un esfuerzo por recobrar el control (…) pero aún no parecía estar en condiciones de sacar fotografías (…).

Ya en el inicio del fragmento, la voz narrativa explicita la dificultad de encontrar al o los culpables —es decir, a los personajes que encarnan la categoría de *agentes crueles*— a partir de las posibles pistas que la acción cruel haya podido dejar en el cadáver debido a que, precisamente, ya no hay un cuerpo entero, sino la cabeza de *Michel Houellebecq* y la de *un perro negro* cortadas limpiamente y colocadas en un sofá, y unos restos de carne humana y de cánido deshuesados, mezclados y dispuestos por toda la planta con un cierto orden particular, mientras que en la chimenea aún pueden apreciarse los huesos humanos y del *perro* con trozos de carne adheridos a ellos.

Dejando de lado la impresión que tal escena produce en los personajes-*espectadores* —los *dos miembros de la policía científica*, el comisario *Jasselin*, etc.—, cabe constatar que la falta de un cuerpo y la consiguiente carencia de pistas del homicidio implican dos dificultades en el desarrollo de la trama argumental desde la perspectiva de la *estética de la crueldad*, a saber: un impedimento para el cumplimiento del *principio del espejo reflejo* y, asimismo, un gran escollo para establecer una *relación de causa-efecto* diáfana que permita descubrir qué figuras de la novela han actuado como *agentes* o *sujetos crueles*.

En relación con el cumplimiento del *principio del espejo reflejo*, según el cual todo personaje-*víctima* expresa algunas propiedades de la figura-*agente* que le ha obligado a formalizar dicha categoría, la *policía* descubre qué tipo de arma se ha empleado para el homicidio, el uso probable de un bate de béisbol para golpearlos antes de asesinarlos y el desmembramiento de los cuerpos de un modo eficaz y preciso, durante una operación de unas siete horas aproximadamente, todo ello sucedido tres días antes del descubrimiento de los restos (2019 (2):277-278)[125], por lo que puede suponerse que el *agente cruel* está relacionado, de algún modo, con el ámbito de la sanidad, por los conocimientos y habilidades requeridos para seguir este *modus operandi*. De ello se infiere que, a pesar de los obstáculos físicos para hallar rastros de algunas posibles características de los *agentes* en las *víctimas*, *la policía*

[125] En palabras de la voz narrativa (2019 (2):277-278): "(…) Acababan de llegarle [a Josselin] las conclusiones de la policía científica: tanto el hombre como el perro habían sido asesinados con ayuda de una Sig Sauer M-45, en los dos casos con una sola bala disparada a quemarropa a la altura del corazón; el arma estaba equipada con un silenciador. Previamente habían sido golpeados con un objeto contundente y alargado, que podía ser un bate de béisbol. Un crimen preciso, llevado a cabo sin violencia inútil. La decapitación y laceración de los cuerpos habían sido efectuadas después. La operación duró un poco más de siete horas; habían hecho una rápida simulación para llegar a esa cifra. La muerte se había producido tres días antes de que descubrieran los cadáveres; por tanto, el asesinato se cometió un sábado, probablemente hacia la mitad del día".

logra formular algunas hipótesis —como la relación del asesino con el campo profesional de la sanidad— con las que empezar a investigar a posibles autores de la acción cruel.

Tal investigación, que, en el marco de la *estética de la crueldad*, consiste en la *concreción* adecuada de los *lugares de indeterminación* oportunos por parte de los personajes[126] y, en relación con la *perversidad lectora*, del *lector implícito*, nos remite al problema de la *causalidad* o, dicho de otro modo, a la imposibilidad de actuar de manera aristotélica en el eslabón de *causas* y *efectos* para, finalmente, llegar a la *causa inicial* y a sus circunstancias, que se corresponderían con la identidad del asesino y los motivos que lo condujeron a realizar la acción cruel. Así pues, en esta novela de Houellebecq, la información obtenida sobre el homicida mediante la aplicación del *principio de espejo reflejo* no lleva al descubrimiento del personaje-*agente,* sino que produce tanto en el artista *Jed Martin* como en el inspector *Jasselin* una gran desazón por la incapacidad e imposibilidad de resolver este cruento caso con premisas racionales. De hecho, esta frustración llega a generar en ellos un desconsuelo de tal magnitud que la necesidad de encontrar al asesino ya no responde a un anhelo de justicia y de legalidad, si no más bien, según se deduce de las reflexiones personales del *artista* después de haber dado con el cadáver del asesino *Adolphe Petissaud* (2019 (2):346)[127], a una necesidad psicológica de hallar una cierta paz existencial y un determinado equilibrio para ellos mismos, en la que no hay lugar para excepciones legales ni para el fiasco de metodologías lógicas.

Así pues, se descubre la identidad de la figura del *agente cruel* por una mera casualidad: el auténtico homicida, *Adolphe Petissaud*, un cirujano plástico de lujo y de prestigio —es decir, que se verifica la hipótesi establecida por el *principio de espejo-reflejo* de que el autor de la acción cruel era un miembro del ámbito sanitario— queda al descubierto al ser asesinado por una disputa de negocios con trágico final por otra figura, *Le Braouzec*. En el marco de esta investigación, se registra la vivienda del

[126] Para un estudio del género de la novela detectivesca en el marco de la *estética de la libertad*, véase el apartado "6.1.2. El *modo gnoseológico constructivista* y la reformulación del género policial en *2666*".

[127] Tal y como expresa el mismo personaje de *Jed Martin* (2019 (2):346): "(…) La humanidad es a veces extraña, se dijo marcando el número; pero por desgracia casi siempre entraba en el género de *extraña y repugnante*, rara vez en el de *extraña y admirable.* No obstante, se sentía apaciguado, sereno, y sabía que Jasselin lo estaría aún más; y que solamente a partir de ahora podría realmente *disfrutar de su retiro.* Aunque de una manera indirecta y anómala, el culpable había sido castigado; el equilibrio se había restablecido. El tajo podía cerrarse".

cirujano fallecido, en la que se encuentra una auténtica "sala de los horrores" (2019 (2):341-343):

> El servicio regional de la policía judicial de Niza se desplazó a la villa de Adolphe Petissaud, el cirujano de Cannes (…).
> (…) Se trataba del tren de vida clásico, previsible, de un gran burgués hedonista y no muy refinado que yacía ahora, con el cráneo destrozado, en un charco de sangre sobre la alfombra del salón. Le Braouzec probablemente había dicho la verdad: había sido una tonta disputa de negocios que había acabado mal (…).
> El sótano, por el contrario, les deparó una auténtica sorpresa (…).
> Las cuatro paredes de la habitación, de veinte metros por diez, estaban amuebladas casi por entero con estanterías acristaladas de dos metros de altura. Regularmente dispuestas dentro de estos estantes, iluminadas por focos, se alineaban monstruosas quimeras humanas. Había genitales injertados en torsos, brazos minúsculos de fetos que prolongaban narices, formando una especie de trompa. Otras composiciones eran magmas de miembros humanos pegados, entremezclados, suturados, alrededor de cabezas gesticulantes. Todo esto se conservaba con medios desconocidos para ellos, pero las representaciones eran de un realismo insoportable: acuchillados y a menudo deshuesados, los rostros estaban inmovilizados en atroces rictus de dolor, coronas de sangre seca circundaban las amputaciones. Petissaud era un perverso grave, que ejercía su perversión a un nivel infrecuente, tenían que existir complicidades, un tráfico de cadáveres y seguramente también de fetos, aquélla iba a ser una investigación larga, se dijo Bardéche al mismo tiempo que uno de sus adjuntos, un joven cabo que acababa de ingresar en el equipo, se desmayaba y caía al suelo suavemente, con gracia, como una flor cortada, a unos metros por delante de Bardéche.
> (…)
>
> (…) De hecho, había en el sótano cuatro obras de arte (…). Por último, descubrieron un lienzo en el que Le Guern creyó reconocer la última obra hasta la fecha de Jed Martin, *Michel Houellebecq, escritor* (…).

En efecto, en el fragmento se describe la sala en el que el *homicida* de *Michel Houellebecq* almacena, para su contemplación, ciertas "obras" elaboradas a partir de la combinación de cuerpos mutilados con miembros amputados de otros seres humanos —por ejemplo, se hallan cabezas humanas con extremidades cosidas procedentes de otros individuos—, así como rostros deshuesados, que han sido apuñalados reiteradas veces. En esta atmósfera macabra, uno de *los investigadores* reconoce una de las pinturas de *Jed Martin*, concretamente, un retrato del escritor *Houellebecq*, hallazgo que les permite establecer una conexión entre dicho *literato* y el *médico asesinado*.

De esta revelación se extraen, por ende, las siguientes conclusiones. En primer lugar, el crimen no se resuelve en este caso mediante la razón y la aplicación de una *relación de causalidad* definida, sino a través de la simple casualidad, noción que desafía a cualquier intento de racionalización de cualquier acto cruel. En segundo lugar, la incapacidad de esclarecer los auténticos motivos de las acciones de *Petissaud* lleva la voz narrativa a cualificarlo de "perverso grave", enfatizando el anhelo de este personaje de obrar movido por la atracción de la perspectiva de Poe

del “mal por el mal”. En tercer lugar, dicha cualificación explicita la condición del *cirujano* y de su modo y criterio de actuación de encontrarse fuera del marco de cualquier *causalidad* y, por lo tanto, éstos deben considerarse como una suerte de “acciones ininteligibles” que no pueden solucionarse ni con el tópico de *la locura*, teniendo en cuenta que el propio *agente cruel* ha sido asesinado. En cuarto lugar, tanto el artista *Jed Martin* como el comisario *Jasselin* experimentan la necesidad de solucionar la incógnita del suceso cruel acaecido a *Houellebecq* para mantener los principios del orden social y, sobre todo, para recuperar su propio equilibrio existencial, aunque ello signifique dejar muchas cuestiones sin respuesta, tanto para el resto de personajes como para el *lector implícito* de la novela.

Por último, cabe decir que algunas de estas preguntas, no respondidas ni con la información de la *estructura textual*, ni con los *lugares de indeterminación* ni sus respectivas *concreciones* relacionadas con *estructura actual*, afectan en mayor medida al *lector implícito* que a las figuras ficcionales, puesto que, guiadas por las *perspectivas esquematizadas*, condicionan la interpretación global de toda la obra literaria; a modo de ejemplo, hay que suponer que uno de los aspectos fundamentales para analizar con detalle el personaje de *Adolphe Petissaud* —y, en consecuencia, el resto de la novela— consiste en la conexión personal que establece entre la atracción estética y el fenómeno de la *crueldad* que incumbe a toda esta obra literaria. Sin embargo, a lo largo del relato no hay ni indicaciones explícitas ni *lugares de indeterminación* al respecto, lo que lleva a suponer que dichas “ausencias” informativas forman part de las *perspectivas esquematizadas* intencionadas de la obra y que, junto con la falta de *relaciones de causa-efecto* claras, configuran unos rasgos dedicados al *lector implícito* que permiten enmarcar esta novela del escritor francés en el conjunto de obras literarias constituyentes de la *estética de la crueldad*.

4.2.3. *El* lector implícito *como única instancia conocedora de los actos crueles.*

Después de haber estudiado en los apartados anteriores la importancia de la instancia del *lector implícito* como un elemento constitutivo de la *estética de la crueldad* que goza de una mayor relevancia que en otras estéticas, y de haber establecido una diferenciación entre la *perversidad diegética* y la *perversidad lectora*, es interesante ahondar en las consecuencias que dicha distinción puede tener no solamente en referencia a la falta de *relaciones de causalidad* y su percepción por parte de los personajes o, dado el caso, de los *lectores*, sino también para otros aspectos más generales de esta estética. Y es que, si se ha observado que existe una manifestación de una carencia de *causalidad* que únicamente se produce desde la perspectiva del *lector implícito*, independientemente que tal vacío de *causalidad* de la acción cruel sea aprehendido o no por las figuras diegéticas, ello conlleva la asunción de la posibilidad de que exista un cierto tipo de *estética de la crueldad* que, tanto por su *estructura textual* como *actual*, así como por sus *perspectivas esquematizadas*, se muestre *en* la lectura, es decir, que las acciones crueles que la configuren sólo se desvelen *ante* y *en* el *lector*, de manera que cabría la posibilidad de que incluso los mismos personajes ignoraran que dichos sucesos crueles hubieran tenido lugar.

En esta línea, la hipótesis de la existencia de este tipo de *estética de la crueldad* se confirma si atendemos a algunas obras literarias del siglo XVIII y XIX, y, sobre todo, de los siglos XX y XXI, una época en la que parece aumentar la frecuencia de esta clase de *estética de la crueldad*, entre otros motivos, a causa de la toma de conciencia del papel fundamental del *lector*, del surgimiento y de la difusión de la llamada *estética de la recepción* y de la valoración positiva extendida de la *lectura activa*. Así pues, con el fin de especificar algunas de las propiedades principales de esta suerte de *estética*, fijémonos en el siguiente fragmento de la novela de Thomas Hardy *Jude The Obscure* [*Jude el oscuro*] (1895), en el que *Arabella*, esposa del autodidacta y gravemente enfermo *Jude Fawley*, vuelve a casa durante una jornada festiva para comprobar cómo se encuentra *su marido*, y descubre que ha fallecido (1985:487-489):

(...) 'Wait a minute, then. I'll just run up and see how he is now. Father is with him, I believe; so I can most likely come.'
They waited, and she entered. Downstairs the inmates were absent as before, having, in fact, gone in a body to the river where the procession of boats was to pass (...).
However, on looking round to the bed she brightened, for she saw that Jude was apparently sleeping, though he was not in the usual half-elevated posture necessitated by his cough. He had slipped down, and lay flat. A second glance caused her to start, and she went to the bed. His face was quite white, and gradually becoming rigid. She touched his fingers; they were cold, though his body was still warm. She listened at his chest. All was still within. The bumping of near thirty years had ceased.
(...) To think he should die just now! Why did he die just now! (...)
'Here she is!' said one of the workmen. 'We wondered if you were coming after all. Come along; we must be quick to get a good place. ... Well, how is he? Sleeping well still? Of course, we don't want to drag 'ee away if —
'O yes — sleeping quite sound. He won't wake yet,' she said hurriedly.
(...)
'O, I say — how jolly! I'm glad I've come,' said Arabella. 'And —it can't hurt my husband— my being away.'
(...) Vilbert's arm stole round her waist, which act could be performed unobserved in the crowd. An arch expression overspread Arabella's face at the feel of the arm, but she kept her eyes on the river as if she did not know of the embrace.
(...)
'Well — it's been awfully good,' cried Arabella. 'But I think I must get back to my poor man. Father is there, so far as I know; but I had better get back.
'What's your hurry?'
'Well, I must go.... Dear, dear, this is awkward!
(...) 'Dear, dear!' more and more impatiently; for it had just occurred to her mind that if Jude were discovered to have died alone an inquest might be deemed necessary.
(...)
She did not go straight to her house; but to the abode of a woman who performed the last necessary offices for the poorer dead; where she knocked.
"My husband has just gone, poor soul," she said. "Can you come and lay him out?"

En efecto, en esta escena puede leerse cómo *Arabella*, mientras sus amigos —y, entre ellos, su amante, *el doctor Vilbert*— la esperan en la puerta de su casa, comprueba el estado de *Jude*, quien acaba de fallecer por una enfermedad y una depresión muy agudas. Sin embargo, en esta situación, *la mujer* sólo piensa en el inconveniente que esto puede suponer para ella, a saber: si da el aviso de la muerte de *su esposo* en ese momento, ya no podrá disfrutar de las fiestas y, sobre todo, ya no podrá desarrollar su plan de encandilar gradualmente al *doctor Vilbert* para que sea *su marido* y la mantenga después de la defunción de *Jude*[128]. Por este motivo, toma la decisión de no

[128] Tal y como puede observarse en unas páginas anteriores, *Arabella* empieza a poner en práctica su plan durante una de las primeras visitas del *médico* a *su esposo*; de hecho, ésta se le insinúa en la escalera del mismo domicilio, previendo el próximo fenecimiento de *Jude* y que, si desea prosperar, necesita de una nueva pareja mejor establecida socialmente y con más recursos económicos. Según relata la voz narrativa (1985:483): "She brought him a bottle and a glass, and he drank. Arabella began shaking with suppressed laughter. 'What is this, my dear?' he asked, smacking his lips.
'O — a drop of wine — and something in it.' Laughing again she said: 'I poured your own love-philter into it, that you sold me at the Agricultural Show, don't you remember?'

dar a conocer la noticia por el momento y de disfrutar de los actos festivos del día, aunque, siempre bajo el miedo de tener que responder judicialmente por dicha actuación —temor que no se materializará, pero sí que hará que las exequias se desarrollen de la manera más rápida, humilde y discreta posible—, no duda en reiterar de forma insistente en que *su esposo* está descansando y que el *padre de ella* se ocupa de él; en consecuencia, no debe sorprender que *Arabella* no experimente ningún remordimiento de índole ético o moral, sino únicamente un cierto pánico a que las instancias judiciales descubran alguna irregularidad que conlleve una responsabilidad penal.

Tal y como puede observarse, en el caso de este fragmento de la novela de Thomas Hardy nos hallamos ante una escena que, a pesar de que no se producen en ella hechos crueles tan evidentes como pueden ser actos violentos, asesinatos, torturas, maltrato psicológico, etc., sí que constituye un ejemplo de una cierta *estética de la crueldad* que, en analogía con la teología católica, podríamos denominar *por omisión*, es decir, que el acto cruel consiste, precisamente, en no realizar conscientemente una acción necesaria por parte del personaje que encarna la categoría de *agente cruel* (*por omisión*). No obstante, a diferencia de la categoría del *espectador*, dicha instancia sí que cuenta con una *responsabilidad agentiva* al responder sus acciones a los tres *principios* que determinan cualquier suceso cruel ficcional, como son el *principio de exceso —Arabella* podría obrar como indican la ley y las convenciones sociales, y, sin embargo, decide actuar de otro modo, menospreciando el recuerdo, la vida y el cuerpo de *Jude* sin que la supervivencia física y personal de ella lo exija—; el *principio de economía —Arabella* valora las distintas opciones de actuación y elige la que le puede proporcionar más placer y bienestar— y el *principio de soberanía agentiva —Arabella* tiene la capacidad de obrar libremente y, por consiguiente, formaliza la instancia de *agente cruel* por voluntad propia—.

Después de haber constatado la pertenencia de pleno derecho de esta escena de la obra de Hardy a la *estética de la crueldad*, cabe destacar que, en relación con el desarrollo de los sucesos crueles narrados en ella, únicamente hay una instancia que

---

'I do, I do! Clever woman! But you must be prepared for the consequences.' Putting his arm round her shoulders he kissed her there and then.
'Don't, don't,' she whispered, laughing good-humouredly. 'My man will hear.'
She let him out of the house, and as she went back she said to herself: 'Well! Weak women must provide for a rainy day. And if my poor fellow upstairs do go off — as I suppose he will soon — it's well to keep chances open. And I can't pick and choose now as I could when I was younger. And one must take the old if one can't get the young."

goza de la cualidad de “testigo” y que, por poseer la información necesaria proporcionada a lo largo de la novela, puede analizar los hechos acaecidos en su auténtica gravedad; nos referimos, como es de suponer, al *lector implícito*.

En efecto, el hecho de que pueda considerarse al *lector implícito* como la única categoría que pueda dar testimonio de una acción cruel responde, tanto en este relato del escritor británico como en otras obras literarias en que se manifieste el mismo fenómeno, a tres cuestiones en particular, a saber: a) que una misma figura personifique las categorías de *agente* y de *sujeto cruel*; b) que en el instante y en el espacio en que tengan lugar los actos crueles, únicamente se hallen presentes la figura que corporeice el *agente cruel*, así como el personaje que formalice la instancia de *víctima*, y que ninguna de ellas comunique el hecho cruel acaecido a ninguna otra figura; c) que el *lector* cuente con la información suficiente para disponer de los elementos necesarios como para ser consciente de las características de la *estética de la crueldad* concreta que se muestra en la escena determinada.

En cuanto a los dos primeros puntos se refiere, si los aplicamos al fragmento que nos ocupa de *Jude The Obscure*, podemos apreciar que *Arabella*, en virtud de su condición de *agente cruel por omisión* adquirida por la aplicación espontánea del *principio de soberanía agentiva*, formaliza ambas instancias, ya que no sólo es ella misma quien idea el plan de ocultar el fallecimiento de *su marido* hasta el momento más oportuno, aunque ello signifique mentir y violar la ley, sino que, además, es la figura que lo ejecuta, de manera que no hay ningún otro personaje, ni siquiera *su amante*, que llegue a saber durante el desarrollo de la trama de la novela que ella ha propiciado en cierto sentido la muerte dolorosa y patética de *Jude*, ni que, tras la defunción de éste y su ocultamiento, se esconde un cierto placer por haber contribuido al final de una figura ante la cual se sentía inferior intelectualmente, especialmente, cuando éste la comparaba con su pareja anterior, su prima *Sue*.

Por otro lado, las circunstancias del *lector implícito* de constituir el único “testigo” de los hechos crueles no se basan, únicamente, en la ausencia de otras figuras, sino especialmente en la culminación de las intenciones que se insinúan en las *perspectivas esquematizadas* a lo largo de todo el relato. Ello significa que éste ha sido capaz de *concretar* adecuadamente los distintos *lugares de indeterminación* que se encuentran tanto en la *estructura textual* como, sobre todo, en la *estructura actual*, de modo que es capaz de combinar los datos explícitos e implícitos con el fin de definir con exactitud las características concretas de la crueldad de las escenas relatadas. Así, por ejemplo, en el caso del fragmento de la obra de Thomas Hardy, el *lector implícito* debe tener en cuenta que el resquemor que lleva a *Arabella* a menospreciar

el bienestar de *Jude* y de gozar del estado de abandono en el que lo ha dejado puede remontarse al menosprecio intelectual que éste ha mostrado por ella durante toda la trama, y a los celos del amor que éste ha sentido y todavía experimenta por *Sue*; asimismo, el comportamiento de *Arabella* no resulta del todo sorprendente si el *lector* realiza un paralelismo entre esta escena y las de unos capítulos anteriores, en las que *Arabella* envía a *Jude* y a *Sue* el hijo que tuvo con *Jude* antes de que se separara de éste, *Jude "Little Father Time*", para librarse de él y que no le molestara su carácter taciturno, lo que demuestra su capacidad de deshacerse de aquellas figuras que representan para ella algún tipo de molestia.

Por ende, partiendo de la importancia de la *estructura textual* y, sobre todo, de la *estructura actual* para la configuración de aquellas escenas crueles de las que el *lector implícito* es el único testigo previsto por las *perspectivas esquematizadas*, denominaremos *estética de la crueldad actual* a aquella que se manifieste en obras literarias ficcionales y a las que se ajusten a los puntos a), b) y c) mencionados en los párrafos anteriores.

En esta línea, hay que especificar que, teniendo en cuenta las obras narrativas estudiadas en el presente trabajo, dicha *estética de la crueldad actual* puede mostrarse, al menos, de tres maneras diferentes que recibirán el nombre de *estética de la crueldad actual simple*, *estética de la crueldad actual reiterativa* y *estética de la crueldad actual polifónica*, respectivamente.

Así pues, en referencia a la *estética de la crueldad actual simple*, ésta se formaliza, por ejemplo, en la obra de Thomas Hardy que acabamos de analizar, en la medida en que se relatan una sola vez unos sucesos crueles en los que el *lector implícito* es la única instancia que puede dar testimonio de estas acciones, en este caso, de la decisión de *Arabella* de dejar de lado la muerte de *Jude* con la finalidad de gozar de la fiesta de ese día y, sobre todo, de afianzar su *affaire* con *el médico* y vengarse de sus sentimientos de inferioridad hacia el que ha sido *su esposo*.

Paralelamente, encontramos la *estética de la crueldad actual reiterativa*, que consiste en la aparición de diferentes actos crueles independientes entre ellos que quizás otros personajes-*testigo* presencian, pero únicamente la instancia del *lector implícito* es conocedora de que existe una pauta de los sucesos crueles o, al menos, una repetición de hechos de este tipo. De ello se infiere que, en esta clase de *crueldad*, la reiteración es una cualidad más de la manifestación de *lo cruel*, atributo que la relaciona estrechamente con la aparición de la categoría del *agente cruel sistémico en serie* y que se dan simultáneamente en muchos casos; recuérdese, a modo de ejemplo, en las obras ya citadas de Patrick Süskind *Das Parfum* o de Brest

Easton Ellis *American Psycho*[129], en las que sus respectivos protagonistas encarnan dicha categoría porque una instancia, la del *lector implícito*, a diferencia del resto de las figuras diegéticas que aparecen en la trama, sabe que los personajes-*víctima* son producto de las acciones de un único *agente cruel*.

Sin embargo, en este punto es necesario incidir en el hecho de que el relato de una sucesión de acciones crueles independientes no implica forzosamente que se trate de una manifestación de la *estética de la crueldad actual reiterativa*; piénsese, por ejemplo, en la novela de Jonathan Littell *Les Bienveillantes*, también estudiada en la presente investigación, en la que el *lector implícito* no es la única instancia sabedora de las sucesivas crueldades cometidas por el protagonista, *Max Aue*, tal y como demuestra el hecho de que, desde el descubrimiento de que *su madre* y *su pareja* han sido asesinados brutalmente, los detectives *Weser* y *Clemens* inician una investigación para esclarecer el crimen y lo persiguen hasta los últimos días de la Segunda Guerra Mundial en Berlín, conscientes de algunas de las acciones crueles realizadas por *Aue*.

Finalmente, en cuanto a la *estética de la crueldad actual polifónica* se refiere, ésta podría definirse como aquella expresión de la estética de la crueldad constituida por las obras literarias en las que se relata un mismo acto cruel desde distintas perspectivas narrativas, pero de cuyas variaciones de puntos de vista del relato únicamente es conocedor la instancia del *lector implícito*.

Con el objetivo de esclarecer algunos aspectos de esta última variedad, fijémonos en los siguientes fragmentos de otra novela de Jonathan Littell *Une vieille histoire – nouvelle versión* [*Una vieja historia. Nueva versión*] (2018), en el primero de los cuales se relata cómo un narrador homodiegético entra en una casa en que *la policía* investiga el homicidio de *un niño*, cuyo cadáver se encuentra flotando en el agua de una piscina (2018:221-222):

> (…) Uno de los policías, libreta abierta en la mano, le explicaba algo a uno de sus superiores y pesqué un par de frases al vuelo: «Fue la vecina quien lo encontró (…)». (…) El cuerpo desnudo del niño flotaba boca abajo en el agua aguamarina de la piscina, rodeado por la sombra dentada que proyectaban las largas frondas arqueadas de una palmera rechoncha y poblada. (…) la iluminación horadó el crepúsculo, disipando la sombra de las palmas y aislando el cuerpo magro del pequeño, sus cabellos rubios agitados como algas por el ligero ondeo de la superficie del agua, sus nalgas blanquísimas bajo la luz. Me quedé allí un instante, la mano en la boca, luego me volví y entré en la casa. (…) Me dirigí hacia el fondo y abrí la puerta de la habitación del niño, me adentré un poco en ella, con cuidado de no pisar las filas de soldaditos de plomo, armados con lanzas y carabinas, meticulosamente alineados sobre la gran alfombra.

[129] Para un estudio con detalle de algunos fragmentos de los que puede deducirse su cualidad de ser una expresión de la *estética de la crueldad actual reiterativa,* véase el apartado "4.1.6.2. La *repetición* como un elemento de la crueldad: un estudio de la *víctima sistémica en serie*".

> Contemplé la cama medio deshecha, sobre la que descansaba al través un osito de peluche rosa con los ojos de vidrio azul, (…) las paredes cubiertas de carteles de cine y fotografías enmarcadas. En su inmensa mayoría representaban al niño acompañado de un hombre rubio de rasgos francos y desenfadados, tomadas en diferentes épocas y en diferentes situaciones, en el circo, en la playa, en una barca. Varias de las fotos mostraban al niño acurrucado en brazos del hombre (…). El hermoso rostro del niño, inteligente y confiado, radiante, iluminaba la presencia del hombre, de modo que cada uno parecía el reflejo del otro, resultando evidente todo cuanto los unía de forma irremediable. (…) por fin volví al pasillo y encaré la escalera. Pero ni siquiera había llegado al rellano, dominado por la mirada grave, perdida en el vacío, de una gran reproducción enmarcada de *La dama del armiño*, cuando me asaltó un largo grito ronco, luego otro (…).

En esta escena, podemos ver que el personaje-*narrador* —que en cada capítulo toma forma en una figura y en una trama diferentes— observa el cuerpo inherte de un *niño rubio* flotando en las aguas de una piscina y, a continuación, emprende un recorrido por las distintas estancias de la casa, donde le llaman la atención algunos soldaditos de plomo esparcidos por el suelo, un peluche de osito rosa, una gran cantidad de fotografías en las que aparece *el infante* junto con un *hombre adulto*, también rubio, así como la reproducción de un cuadro pictórico de Leonardo da Vinci, *La dama del armiño*.

En el fragmento, por consiguiente, podemos percatarnos de la importancia que adquieren los múltiples *lugares de indeterminación* para la comprensión o, mejor dicho, para la intencionada incomprensión a la que parecen apuntar las *perspectivas esquematizadas* del texto. Así pues, el *lector implícito* únicamente puede formular alguna hipótesis del modo en que ha sido asesinado —mediante ahogamiento, por medio de un veneno, etc.—, así como del personje que ha podido cometer el crimen, puesto que la *estructura textual* no ofrece al *lector* ninguna información explícita al respecto. No obstante, algunos elementos que sí que constan en dicha *estructura* —el osito rosa, los soldaditos de plomo, las fotografías, etc.—, adquieren significado como *estructura actual* al aparecer explícitamente en otros dos capítulos no consecutivos de la misma novela, en los que la variación del punto de vista narrativo y la repetición de tales elementos conducen a posibles suposiciones por parte del *lector*. En este sentido, centrémonos en los siguientes dos fragmentos, uno anterior y el otro posterior a la escena que acabamos de citar (2018:139-141):

> (…) Sentí unas violentas arcadas: «¡Ah, no, niños, no!», me dije a media voz antes de volverme abruptamente para subir la escalera, sin dedicarle más que una mirada vaga a la gran reproducción de *La dama del armiño* que había allí colgada, una imagen que ciertamente yo no habría escogido para decorar mi casa. El hombre se encontraba arriba, trajinando en la cocina; sin embargo, al escuchar el ruido ligero de mis pasos, dejó el cuchillo, se volvió y arriesgó una sonrisa (…). Tendió una mano hacia mí, vaciló y

> cambió de opinión. Yo lo observé con frialdad, sin decir nada. Una cólera abyecta surgió de mi interior, sin que siquiera me preguntase de dónde venía. (…) Me levanté con un suspiro. Sobre la cómoda había algunas fotos que revisé rápidamente: en todas ellas aparecía el hombre junto con el niño, en diferentes épocas y en diferentes situaciones, en el circo, en la playa, en una barca. Con un gesto rabioso, las tiré a la papelera (…).
> (…) «No deberías beber tan rápido», dijo el hombre con dulzura. — «¿Alguien te ha dicho algo?», repliqué yo. El se calló y yo di otro trago. «¿Dónde está el pequeño? — pregunté—. ¿Le has dado un baño?» — «Sí. Y la cena está lista.» — «Entonces ve a buscarlo.» De nuevo me dedicó su mirada triste: «Sé que estás de mal humor», comenzó. Yo lo interrumpí enseguida: «No estoy de mal humor». El consideró mis palabras y luego continuó. «En realidad te he comprado algo. ¿Puedo dártelo?» (…) Él sonrió ingenuamente y esa sonrisa no hizo sino atizar mi resentimiento. Con la punta de la uña, arranqué el celo y abrí la caja, luego saqué un largo vestido gris y dejé caer el embalaje. Lo levanté delante de mí con las dos manos: era una maravilla, un largo vestido tubo gris perla, fino y sedoso, tricotado, sin la menor costura, forrado con una seda rosa pálido ligeramente rugosa. Me hubiese encantado probármelo pero no me vi capaz. Sofocada por la angustia, rabiosa tanto por mi propia impotencia como por la imbécil torpeza del hombre, hice una bola con el vestido, corrí el ventanal y lo tiré al jardín apuntando a la piscina. Por un momento, creí que el hombre iba a prorrumpir en sollozos; apretó los dientes, inspiró pesadamente, luego se volvió sin decir nada para bajar a buscar al niño (…).

En esta escena, que aparece para el *lector implícito* en unos capítulos anteriores del primer fragmento, puede percibirse que, en esta ocasión, el papel de *narrador* es desempeñado por *una mujer* que siente una gran ira y enfado hacia *su esposo* y a *los niños* y que no duda en maltratar psicológicamente a *su marido*, ya sea con respuestas y comentarios desagradables y descorteses, ya sea con arrugar y arrojar uno de sus regalos —un vestido de noche gris— por la ventana, con el deseo de que se estropee con el agua de la piscina. Es en este punto donde, si se tiene en cuenta el fragmento comentado anteriormente, la información que se repetirá en ambas escenas acerca de lo que es la vivienda en la que sucedará el homicidio adquiere relevancia como *estructura actual* y permite, siguiendo las distintas *perspectivas esquematizadas*, llegar a la conclusión de que tanto *la mujer* como *el hombre* son *madre* y *padre* del *infante* que morirá en trágicas circunstancias en unos capítulos posteriores. Ello explica la mención repetida del cuadro de *La dama de armiño*, así como de las numerosas fotos en las que puede verse *el padre* feliz junto a *su hijo*, a las que también se refiere la voz narrativa en el fragmento anterior.

Por último, hallamos la siguiente escena en un capítulo posterior a los dos fragmentos anteriores (2018:271-272), en el que *un varón* con la función de narrador homodiegético relata su recorrido por una casa que ya resulta conocida para el *lector implícito*:

> (…) Al fondo del pasillo empujé una puerta entreabierta: era el cuarto de un niño, examiné los juguetes por un instante, los carteles de cine, los soldaditos de plomo esparcidos sobre la gran alfombra para luego retroceder y encarar la escalera de caracol que llevaba al piso superior. El rellano lo adornaba una reproducción enmarcada de *La*

> *dama del armiño*, descolorida y apenas visible bajo tanta suciedad; arriba todo estaba vacío. Recorrí las estancias una a una, esquivando las cagarrutas secas de gato que maculaban el suelo y pasando mis dedos sobre superficies grises de tanto polvo, una capa espesa e intacta, como si la casa llevase mucho tiempo abandonada; sin embargo, por todas partes encontré rastros de una presencia reciente, la vajilla sucia se amontonaba en el fregadero, el frigorífico estaba lleno aunque los alimentos empezaban a apestar, los lirios de un estrecho florero apenas empezaban a marchitarse; en el salón, la mesa estaba puesta, había restos de comida llenando platos y más platos, montones de ropa sobre los muebles, un libro abierto en el sofá, una botella descorchada sobre una cómoda, un corazón de manzana enmohecido encima de la mesa baja (…). A los pies de la cama, (…) había vestidos de mujer tirados por todas partes, bragas sucias, faldas, zapatos desparejados; encima de la cómoda había tiradas varias fotografías que recogí y examiné brevemente, una tras otra. En todas aparecía yo acompañado de un niño guapo y rubio de ojos vivos y chispeantes, se nos veía a diferentes edades y en diferentes situaciones, en la playa, en el circo, en una barca, pero siempre a mi lado, entre mis brazos o sentado sobre mis rodillas (…).

En efecto, el *lector implícito* vuelve a encontrarse con algunos elementos de la *estructura textual* que se han repetido en las escenas anteriores y que, por este motivo, adquieren relevancia como *estructura actual*, como son los soldados de plomo, el cuadro de *La dama del armiño*, etc. Ahora bien, en este caso, puede identificarse la voz narrativa homodiegética con la de *un hombre* que parece no reconocer su propia vivienda después de haber transcurrido bastante tiempo en el que la casa ha sufrido un abandono completo, según atestiguan los excrementos de gato secos esparcidos por todo el hogar, el polvo acumulado en los muebles, los alimentos podridos, los platos sucios y con crostas acumulados en el fregadero, etc. Este supuesto "desconocimiento" u "olvido" por parte de *este individuo* se ve reforzado por su sorpresa —y por el consiguiente estupor del *lector implícito*— al verse en un gran número de fotografías junto con un *niño pequeño rubio* al que no reconoce y en las que, además de salir lleno de felicidad, se manifiesta mostrando un gran aprecio y cariño por *el infante*, hecho que, emplazado ya en la *estructura actual*, lleva al *lector* a relacionar dicha aparición en las imágenes con su calidad de *progenitor* del *niño*, ya que se corresponde con la información que se ha proporcionado al *lector* en los fragmentos anteriores.

Así pues, si se tienen en cuenta las tres escenas seleccionadas de la novela de Jonathan Littell, el *lector* puede distinguir entre los aspectos que aparecen explícitamente en la *estructura textual* y aquellos que, por las *perspectivas esquematizadas* de la propia obra, se encuentran en un *lugar de indeterminación* textual no aclarado, ante lo cual el *receptor* de la novela sólo tiene la opción de plantear algunas conjeturas que puedan responder, según su criterio, a algunas cuestiones que carecen de una respuesta directa. En esta línea, mientras que el *lector* infiere de los tres fragmentos que *el niño* encarna la categoría de *víctima* y que forma

parte de un núcleo familiar de tres miembros, en el que *la madre* experimenta un gran odio y resquemor hacia su vida en general y hacia *su marido* e *hijo* en particular, y en el que *el padre* se muestra cariñoso con *su esposa* y amante de *su vástago*, así como que éste regresa a su vivienda tiempo después de lo acontecido, sin recordar los hechos dramáticos que allí han sucedido y padeciendo una fuerte amnesia que incluso le impide recordar la existencia de *su hijo*, este mismo *lector* desconoce, por otro lado, qué personaje ha llevado a cabo la acción cruel —*la madre*, *el padre* o una tercera figura—, ya que hay indicios suficientes para suponer que ha podido ser cualquiera de estas tres posibilidades[130], de qué modo ha sucedido y qué ha motivado su realización.

En cualquier caso, tanto la información explícita de la que dispone el *lector* como los datos de los que carece se obtienen a partir de tres variaciones de la descripción de una única escena de una acción cruel de la que solamente disfruta el *lector*, por lo que el resto de personajes de esta trama —por no mencionar los del resto de historias que aparecen en el gran mosaico de argumentos independientes que configuran la novela— no están en situación de contar con estas deducciones; en otras palabras, el *lector* es la única instancia que tiene los instrumentos necesarios para ser consciente de la auténtica naturaleza de este acto cruel en particular y de sus características, así como de aquellos rasgos que permanecen sin desvelar y que, a su vez, constituyen una propiedad adicional de esta crueldad.

En este punto, conviene poner de relieve la distinción entre la recién comentada *estética de la crueldad actual polifónica* y el relato de una misma acción cruel desde distintos puntos de vista pero de la que tienen constancia no únicamente el *lector*, sino también otros personajes; por este motivo, tal manifestación de la expresión literaria de acciones crueles recibirá el nombre de *estética de la crueldad diegética polifónica*.

Con el fin de establecer una diferenciación inequívoca de ambos tipos de estética de la crueldad, fijémonos en los siguientes fragmentos de la novela de William Faulkner *Sanctuary* [*Santuario*] (1931), en los que se relata la violación de la joven *Temple Drake* por parte de *Popeye*, uno de los líderes de una banda organizada que la mantiene captiva. Así, en la siguiente escena (1950:59-60), un narrador heterodiegético da a entender cómo *Popeye* se acerca a *la chica* para forzarla

[130] Se trata, por lo tanto, de un *agente cruel elidido* cuya identidad el *lector* no puede descubrir debido a la falta de información decisiva, ya que esta instancia podría ser formalizada tanto por *la madre*, que hubiera podido asesinar a *su hijo* para disfrutar de su liberación de obligaciones familiares, como por *el padre*, lo que explicaría su amnesia como consecuencia de una situación dramática, como por un tercer personaje que no formara parte de la familia.

sexualmente en una cuadra en la que se halla confinada, mientras *un anciano* invidente está sentado en la misma estancia:

> To Temple, sitting in the cottonseed-hulls and the corncobs, the sound was no louder than the striking of a match: a short, minor sound shutting down upon the scene, the instant, with a profound finality, completely isolating it, and she sat there, her legs straight before her, her hands limp and palm-up on her lap, looking at Popeye's tight back and the ridges of his coat across the shoulders as he leaned out the door, the pistol behind him, against his flank, wisping thinly along his leg.
> He turned and looked at her. He waggled the pistol slightly and put it back in his coat, then he walked toward her. Moving, he made no sound at all; the released door yawned and clapped against the jamb, but it made no sound either; it was as though sound and silence had become inverted. She could hear silence in a thick rustling as he moved toward her through it, thrusting it aside, and she began to say Something is going to happen to me. She was saying it to the old man with the yellow clots for eyes. "Something is happening to me!" she screamed at him, sitting in his chair in the sunlight, his hands crossed on the top of the stick. "I told you it was!" she screamed, voiding the words like hot silent bubbles into the bright silence about them until he turned his head and the two phlegm-clots above her where she lay tossing and thrashing on the rough, sunny boards. "I told you! I told you all the time!"

En este fragmento, en el que aparece por primera vez el episodio de la violación de *Temple Drake*, puede observarse cómo, en realidad, la voz narrativa emplea a conciencia los *lugares de indeterminación* para insinuar al *lector* la agresión de *Popeye*, sin detallar ni confirmar, por el momento, las sospechas de que éste se encuentra ante el relato de una violación sexual. De hecho, el narrador relata únicamente cómo *la joven* mira con atención y, sobre todo, con temor, el modo en que *Popeye* cierra la puerta de la cuadra en la que se encuentra acurrucada y, con una pistola en el cinto, se aproxima a ella con malas intenciones, tal y como refleja la focalización de *Temple* en el sonido de los pasos de *Popeye* al pisar algunas cáscaras del suelo —imagen de la fuerza "arrolladora" que está a punto de "aplastar" a *la joven*— y los gritos que profiere en dirección al *hombre anciano* ciego de que está a punto de suceder un hecho terrible, si bien éste ignora por completo sus chillidos y se limita a esputar hacia el sitio donde intuye que se encuentra ella.

Las sospechas del *lector* no se ven confirmadas hasta que, posteriormente, el narrador heterodiegético relata cómo *Popeye* lleva en coche a *Temple Drake* a un prostíbulo para ejercer de proxeneta, y, para evitar que ésta se lamente de la sangre que va perdiendo entre las piernas, la abofetea y la amenaza con más *violencia* física (1950:79-81)[131]. No obstante, no es hasta el último tercio del relato cuando la propia

[131] Según relata el narrador (1950:79-81): "(…) Sitting beside him, braced against jolts that had already given way to a smooth increasing hiss of gravel, Temple gazed dully forward as the road she had traversed yesterday began to flee backward under the wheels as onto a spool, feeling her blood seeping slowly inside her loins. She sat limp in the corner of the seat (...) sitting with her legs close

Temple Drake explica con más detenimiento cómo *Popeye* abusa sexualmente de ella con una mazorca de maíz a la figura de *Horace Benbow*, el abogado de *Lee Godwin*, un personaje miembro de la banda de *Popeye* que está acusado de matar a otro componente del grupo, *Tommy*, asesinado por *Popeye* al intentar protegerla de la violación (1950:128-130):

> (…) Then he was standing over and she was saying Come on. Touch me. Touch me! You're a coward if you don't. Coward! Coward!
> "I wanted to go to sleep, you see. And he just just kept on standing there. I thought if he'd just go on and get it over with, I could go to sleep. So I'd say You're a coward if you don't! (...) Then it touched me, that nasty little cold hand, fiddling around inside the coat where I was naked. It was like alived ice and my skin started jumping away from it like those little flying fish in front of a boat (...).
> (…) I'd think they were laughing at me because all the time his hand was going inside the top of my knickers and I hadn't changed into a boy yet.
> (…)
> "But I kept on saying Coward! Coward! Touch me, coward! I got mad, because he was so long doing it. I'd talk to him. I'd say Do you think I'm going to lie here all night, just waiting on you? (...)
> (...) Then I thought about being a man, and as soon as I thought it, it happened. It made a kind of plopping sound, like blowing a little rubber tube wrong-side outward. It felt cold, like the inside of your mouth when you hold it open. I could feel it, and I lay right still to keep from laughing about how surprised he was going to be. I could feel the jerking going on inside my knickers ahead of his hand and me lying there trying not to laugh about how surprised and mad he was going to be in about a minute. Then all of a sudden I went to sleep. I couldn't even stay awake until his hand got there. I just went to sleep. I couldn't even stay awake until his hand got there. I just went to sleep. I couldn't even feel myself jerking in front of his hand, but I could hear the shucks. I didn't wake up until that woman came and took me down to the crib."

---

together, listening to the hot minute seeping of her blood, saying dully to herself, I'm still bleeding. I'm still bleeding.
(…)
It started as a wail, raising, cut suddenly off by Popeye's hand. With her hands lying on her lap, sitting erect, she screamed, tasting the gritty acridity of his fingers while the car slewed squealing in the gravel, feeling her secret blood. Then he gripped her by the back of the neck and she sat motionless, her mouth round and open like a small empty cave. He shook her head.
"Shut it," he said, "shut it;" gripping her silent. "Look at yourself. Here." With the other hand he swung the mirror on the windshield around and she looked at her image, at the uptilted hat and her matted hair and her round mouth. She began to fumble at her coat pockets, looking at her reflection. He released her and she produced the compact and opened it and peered into the mirror, whimpering a little. She powdered her face and rouged her mouth and straightened her hat, whimpering into the tiny mirror on her lap while Popeye watched her. He lit a cigarette. "Ain't you ashamed of yourself?" he said.
"It's still running," she whimpered. "I can feel it". With the lipstick poised she looked at him and opened her mouth again. He gripped her by the back of the neck.
"Stop it, now. You going to shut it?"
"Yes," she whimpered.
"See you do, then. Come on. Get yourself fixed."

En este relato a *Horace*, ya en la segunda mitad de la novela, el *lector* se encuentra por primera vez ante la explicación de la propia *Temple* que confirma las sospechas del primer fragmento y los indicios y las heridas físicas del segundo. Efectivamente, en la narración, *la joven* especifica cómo, estando exhausta y viendo el propósito de *Popeye*, le provoca verbalmente y le increpa sin cesar con el fin de que termine cuanto antes la agresión y pueda descansar; no obstante, aunque *Temple* no menciona explícitamente la mazorca de maíz, no ahorra detalles para describir la sensación que le produce el movimiento de la mano de *Popeye* mientras desciende del pecho a la entrepierna, así como la brusquedad con la que siente la introducción en el interior de su cuerpo de un elemento ajeno a ella y del tacto de los granos (del maíz) con su piel y la cavidad vaginal.

Si identificamos, por ende, los fragmentos de la novela de Faulkner con la *estética de la crueldad diegética polifónica* y las escenas comentadas de la obra de Littell con la *estética de la crueldad actual polifónica*, podemos percatarnos de que existe una característica común de una gran relevancia, a saber: en ambos casos, se relata el acto cruel en repetidas ocasiones a lo largo de la novela y desde múltiples perspectivas narrativas, como son desde el punto de vista de un narrador heterodiegético y de la figura de *Temple Drake*, que encarna la categoría de *víctima* en el relato de *Sanctuary*, o bien, en la obra del escritor francocanadiense, desde la perspectiva de dos personajes, *la madre* y *el padre*, que pueden formalizar la instancia de *agente cruel*, aunque, en los fragmentos seleccionados, el *lector* nunca llega a saberlo con certeza. Esta polifonía lleva al *lector* a disponer de una visión poliédrica de la acción cruel que le permite configurar una imagen más "completa" del suceso violento o macabro y pone de manifiesto la importancia de una red de distintas *perspectivas esquematizadas* interdependientes que, a su vez, sitúan en un primer plano el peso de la utilización planeada de los *lugares de indeterminación* y la consiguiente naturaleza y características particulares del *lector implícito* de estas obras.

No obstante, esta propiedad compartida entre ambos tipos de *estética* no debe resultar un obstáculo para entrever la principal diferencia entre estas dos clases, detrás de la cual se esconde una valoración distinta del papel del *lector* por parte del *autor modelo*. Y es que, mientras que en la *estética de la crueldad diegética polifónica*, además de las figuras que corporeizan las categorías de *agente cruel* y de *víctima*, otros personajes disponen de información de las acciones crueles acaecidas —en el caso de la novela de Faulkner, pueden citarse los ejemplos de *las prostitutas que trabajan con Temple*, así como el abogado *Horace Benbow*—, por lo que el proceso de

comprensión del *lector* se ve facilitado al poder emplear la propia información e hipótesis de estas figuras como “guía” o “apoyo” de la interpretación de los sucesos crueles, en las obras en que se configura la *estética de la crueldad actual polifónica*, tal “faro” y “respaldo” interpretativos no pueden darse, puesto que, a parte de los personajes que encarnar las instancias de *víctima* y *agente cruel*, no hay más figuras diegéticas que conozcan los actos crueles en su totalidad. En otras palabras, la instancia del *lector* debe ser capaz —y en este punto es donde se muestran las cualidades concretas del *lector implícito* del texto literario concreto— de configurar su propia comprensión de las distintas perspectivas de un mismo hecho cruel por sí sola, sin ayuda de unos personajes que ignoran, parcial o acaso totalmente, que forman parte de una trama novelística que constituye la *estética de la crueldad* que estamos estudiando; por lo tanto, puede afirmarse que el *lector* en la *estética de la crueldad actual polifónica* se define por contar necesariamente con un grado de actividad superior que en el resto de variedades mencionadas de dicha estética.

5. LA VERDAD Y LA FEALDAD DESCARNADAS. UNA APROXIMACIÓN A LA *GNOSEOLOGÍA* DE LA *ESTÉTICA DE LA CRUELDAD* Y A DIFERENTES VARIEDADES DE *ESTÉTICA NEGATIVA*.

En los capítulos anteriores se ha mencionado en múltiples ocasiones el carácter *gnoseológico*[132] que se esconde tras el fenómeno estético de *lo cruel* en la narrativa de ficción, ya sea desde la perspectiva de las relaciones semánticas establecidas entre los distintos *elementos de primer grado*, ya sea desde el punto de vista de la estructura textual que adopta dicho fenómeno; recordemos, a modo de ejemplo, los distintos tipos de *relaciones de causalidad* y su posible ausencia —lo que nos llevaría a hablar de una posible explicación para la frecuente *locura* que acompaña a la estética de la crueldad y que se estudiará en el presente capítulo—, o bien la *transferencia de funciones categoriales*[133], que, al explicar el procedimiento por el que un mismo personaje puede formalizar diferentes categorías en una obra literaria, imposibilita la asunción ética maniquea de que toda figura-*víctima*, por el mero hecho de serlo, personifica *per se* el Bien ético y moral, mientras que, a su vez, la posible variación de un personaje entre las instancias de *agente* y de *sujeto cruel* permite una cierta graduación de matices que impide relacionar dichas categorías con un Mal absoluto.

En cualquier caso, conviene subrayar que, cuando se hable de *gnoseología* en el marco de la estética de la crueldad de la narrativa de ficción, este término puede referirse a dos ámbitos diferenciados aunque fuertemente interrelacionados. Por un

[132] En la presente investigación, se empleará el término de *gnoseología* y sus derivados para referirnos a aquella disciplina filosófica que se ocupa del estudio de la estructura, de la posibilidad y de los límites del conocimiento en general, mientras que se limitará la utilización del concepto de *epistemología* para el estudio del conocimiento científico. Por este motivo, en el ámbito de la *estética de la crueldad* se optará por el uso del primer término, por ajustarse de un modo más adecuado a nuestro campo de estudio.

[133] Para un análisis de las consecuencias éticas y morales de la *transferencia de funciones categoriales* en la línea de algunos autores como Daniele Giglioli (2014), véase el apartado "3.1.2.2.2. La naturaleza dinámica de la *estética de la crueldad*. Consideraciones sobre el fenómeno de la *transferencia de funciones categoriales* y el distanciamiento de la *estética de la crueldad* del dogmatismo ético como criterio estético".

lado, dicho concepto puede remitir al mundo empírico en el que habitan física y biológicamente los *lectores*, y al que pertenecen las filosofías, los estudios y las consideraciones sobre las cualidades de la naturaleza humana, sobre sucesos políticos e históricos, sobre elementos socioeconómicos, etc., que, a pesar de ser propios de la realidad extradiegética —por lo que sus constataciones resultan ser *falsables* en términos popperianos—, aparecen de múltiples formas como elementos ficcionales en las obras literarias constituyentes de la estética de la crueldad[134], mostrando unas características y relaciones ontológicas distintas con las que cuentan en su esfera originaria; por el otro, la idea de *gnoseología* puede aplicarse asimismo a la relación existente entre la estética de crueldad *sensu stricto* y el tipo de conocimiento del mundo empírico del *lector* que aparece en ella, así como al conocimiento de las estructuras textuales, las relaciones semánticas y los diferentes *elementos de primer, de segundo* y *de tercer grado* que configuran dicha estética. Tal y como es de suponer, en este capítulo nos centraremos principalmente en este segundo ámbito, aunque en algunas ocasiones debamos referirnos forzosamente a ciertas cuestiones relativas al mundo empírico de *los lectores*.

Paralelamente, es evidente que la hipótesis de que podamos hacer referencia a una *gnoseología* de la estética de la crueldad parte de la suposición de que ésta estética puede analizarse racionalmente y, sobre todo, de que, tras el fenómeno estético de *lo cruel*, se esconde una idea de *verdad* que, inmutable o cambiante según la época en general o el escritor en particular, expresa un tipo de relación determinada entre el autor, el *lector* y su concepción de *lo cruel* en algunos sucesos, así como las posibles lecturas morales, económicas o sociopolíticas que puede conllevar el relato de tales acciones. Por este motivo, no debe sorprender que en este capítulo, las reflexiones sobre el concepto de *verdad* en el marco de la estética de la crueldad ocupen una posición primordial, puesto que esta noción no sólo determina, lógicamente, la propia concepción de *gnoseología* de dicha estética, sino que también condiciona la idea de *belleza* y *fealdad* de otras *estéticas negativas* muy afines, como, por ejemplo, la estética de *lo demoníaco* —y de una de sus variedades, *lo dionisíaco*— y la estética de *lo grotesco*. Ello explica que este capítulo se estructure alrededor de dos cuestiones principales, como son: un estudio del concepto de *verdad* que se manifiesta *en* la estética de la crueldad y justifica su posible *gnoseología*, y que se muestra, en gran medida, en los *elementos de segundo grado*, de los que se tomarán

[134] Para una reflexión sobre la concepción de la *ficción* de que se parte en el presente estudio, véase el apartado "1.2. La *estética de la crueldad* como realización de lo imaginario".

la transgresión y *el neronismo* como ejemplos; y un análisis de la relación entre la estética de la crueldad y otras *estéticas negativas* afines, como las ya mencionadas estéticas de *lo demoníaco* y de *lo grotesco*, en la primera de las cuales la *locura* desempeña un papel fundamental, mientras que, en la segunda, esta posición es ocupada por un sentido deformador de la percepción notable que, en algunos casos, puede llegar a la sátira e, incluso, al humor macabro.

5.1. El valor y la naturaleza *gnoseológicos* de la *estética de la crueldad*.

En este primer bloque, se procederá a estudiar la posibilidad de concebir la estética de la crueldad en la narrativa de ficción como una posibilidad de conocimiento de la relación entre las condiciones empíricas del ser humano y de la ficción que, mediante su estructura narrativa y las relaciones semánticas de los diferentes *elementos de primer grado* —estudiados en los capítulos anteriores— y de los *elementos de segundo grado* —de los que se analizarán *la transgresión* y *el neronismo* como ejemplos— supone un reflejo de algunos rasgos de la naturaleza humana, ya sea de un modo *mimético*, en el que el texto literario busca imitar con una cierta fidelidad una escena que se hubiera podido producir o que podría darse en un pasado, en un presente o un futuro imaginable, ya sea por un *contraste de extremos*, es decir, por un planteamiento de una acción tan cruel en algún sentido que se encontraría en los límites de la verosimilitud ficcional y del llamado *pacto con el lector*[135] pero que, sin embargo, tiene la capacidad de mostrar hasta qué punto podría llegar la crueldad empírica humana en un contexto parecido al planteado en la obra ficcional.

[135] Para un análisis de la relación del concepto del *pacto con el lector* con *la estética de la crueldad* en la narrativa de ficción, véase el apartado "1.2. La *estética de la crueldad* como realización de lo imaginario".

Con este fin, a continuación se enfocará el estudio de estas cuestiones en cuatro apartados distintos. En el primer apartado, se estudiará un posible concepto de *verdad* adecuado al marco de la estética de la crueldad partiendo de la propia etimología latina del término *crueldad* que, a su vez, se aplicará a la relación entre un determinado tipo de lenguaje propio de esta estética con la idea de *verdad* propuesta al inicio de este apartado.

En el segundo apartado, estableciendo una analogía con la denominada *filosofía del límite* formulada por el pensador Eugenio Trías, se interpretará la estética de la crueldad como una suerte de *sombra* de lo que tradicionalmente se ha concebido como *lo bello* y *lo sano*, si bien la aplicación de dicho concepto a la literatura contemporánea de la estética de la crueldad no va asociada a la idea de la literatura culturalmente *hegemónica* o *minoritaria*, sino a una percepción ontológica del arte y del pensamiento.

Por último, se hará referencia al *neronismo*, un *elemento de segundo grado* propio de la estética de la crueldad y que, por el momento, baste definir como la atracción de algunos personajes ficticios por presenciar, ver u observar el desarrollo de actos crueles, o por escuchar su relato, con el objetivo de obtener una excitación sexual con ello, o bien como un mero entretenimiento para alcanzar un goce psíquico o físico y que, en cualquier caso, revela una *verdad* acerca del deseo humano de dar forma a dicha atracción que nos llevará a hablar de algunas manifestaciones de las *estéticas negativas* afines a la estética de la crueldad en el segundo bloque del presente capítulo.

5.1.1. *La estética de la crueldad y el desvelamiento de* una verdad visceral.

Desde un punto de vista historiográfico, no resultaría exacerbado afirmar que una de las cuestiones tradicionales en las que se han centrado los Estudios Literarios, incluso ya en los escritos de la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles, es la relación entre las obras de ficción literarias y el “contenido” de *verdad* que éstas puedan llegar a manifestar. En esta línea, Hans Blumenberg (1964) sintetiza las múltiples posiciones

teóricas acerca de dicha relación en dos posturas extremas diferentes, que conforman un abanico de opciones intermedias entre las que se encontrarían el conjunto de propuestas teóricas sobre la esencia y las características de la ficción; estas posturas (2017:48)[136] corresponderían, según Blumenberg, a dos posibles respuestas a la pregunta de si los poetas —y, por extensión, a los escritores de obras literarias en general— dicen la *verdad*, y podrían formularse del siguiente modo: a) o bien "la creación literaria" (*Dichtung*) se identifica con el reflejo o reproducción de una "realidad dada" (*einer vorgegebenen Wirklichkeit*), es decir, que la obra literaria anhelaría imitar las circunstancias empíricas en las que habitan *los lectores* y el propio escritor o en las que hubieran podido vivir en un pasado —esta postura podría calificarse en consecuencia como *mimética*—; b) o bien es la obra literaria la que origina o produce una "realidad propia" (*eine eigene Wirklichkeit*), en cuyo caso nos hallaríamos ante una visión *constructivista* de la literatura.

Ahora bien, tal y como admite el mismo filósofo alemán, el principal problema que plantean las propuestas de los puntos a) y b) es la conexión entre aquello denominado *verdad* y lo que se concibe como *realidad*, puesto que, de acuerdo con Blumenberg, ambos conceptos no constituyen "entes" o "ideas permanentes", sino más bien unas categorías que se han ido modificando a lo largo de la historia del pensamiento y que se han influido mutuamente, de modo que la noción cambiante de *realidad* variaba en función de los límites *gnoseológicos* y de los principios *epistemológicos* que se planteaban en cada momento histórico. Así pues, a modo de ejemplo, Blumenberg (2017:62-63)[137] enfatiza el cambio que significó la introducción

[136] Tal y como explica Hans Blumenberg (2017:48): "[…] was kann es heißen, in Antithese von den Dichtern zu behaupten, daß sie „die Wahrheit sagen"? Zweierlei, wie ich meine: erstens, indem der Dichtung ein *Bezug* zu einer *vorgegebenen* Wirklichkeit —welcher Art auch immer— zugesprochen wird; zweitens, indem für die Dichtung die *Erzeugung* einer *eigenen* Wirklichkeit in Anspruch genommen wird [...].

In der Geschichte unserer ästhetischen Theorie ist diese Disposition, das ästhetische Gebilde aus seinem Verhältnis zu „Wirklichkeit" zu legitimieren, niemals ernstlich verlassen worden. Eine kritische Auseinandersetzung mit den Grundlagen der traditionellen Ästhetik erfordert also eine Klärung, in welchem Sinne hier jeweils von „Wirklichkeit" gesprochen wird".

[137] Según expone el propio Blumenberg (2017:62-63): "[...] Die *Wandlung des Wahrheitsbegriffes* eröffnet erst einen neuen Spielraum für die Kunst, »wahr« zu sein. Der antike und noch weithin durch das Mittelalter festgehaltene Begriff von Wahrheit bestimmt, daß in der Erkenntnis ontisch dasselbe konstituierende Moment wirksam und präsent ist, das die Dinge selbst zu dem macht, was sie sind, aristotelisch gesprochen: ihre Wesensform. Zwischen dem Gegenstand und dem ihn erfassenden Erkenntnisakt besteht ein kausaler Zusammenhang eindeutig *abbildender* Repräsentation. Nun ist mit dem mittelalterlichen Wirklichkeitsbegriff der *transzendent garantierten Wirklichkeit* eine neue Möglichkeit verbunden, diesen direkten Kausalzusammenhang preiszugeben und die Erkenntnissphäre als eine heterogene und eigengeartete Welt bloßer *Zeichen für Dinge* zu

del Dios cristiano en la aprehensión de la *realidad* y de la *verdad* en la Antigüedad Tardía y en la Edad Media respecto a la filosofía aristotélica y a sus descendientes helenísticos. Y es que, para el estudioso alemán, la variación de la idea de *verdad* siempre implica necesariamente un nuevo marco para el arte en general; en este sentido, Blumenberg explica el cambio que significó para la expresión artística el hecho de que el pensamiento medieval dejara de considerar la relación entre los entes de la *realidad* y la capacidad de conocimiento humano como algo unívoco, consideración que se basaba en la perspectiva aristotélica de que hay una cadena causal entre la esencia del objeto conocido y su representación unívoca mimética cognitiva (*ein kausaler Zusammenhang eindeutig abbildender Repräsentation*), para incorporar a "Dios" como una garantía trascendente de la *realidad*, de manera que la esfera del conocimiento ya no estaría conformada por copias exactas y unívocas de los objetos y entes empíricos, sino por símbolos heterogéneos relacionados entre ellos con ciertas pautas y dinámicas, tras los cuales se encuentra el "auténtico" orden divino dispuesto en la *realidad* que rige su funcionamiento y estructura. En otras palabras, la *realidad* "en sí" o "nouménica", a diferencia de las teorías epistemológicas propuestas a partir de George Berkeley, David Hume e Immanuel Kant en el siglo XVIII y de sus sucesores intelectuales, seguiría siendo cognoscible, pero de forma simbólica y alegórica, lo que condicionaría la historia del arte pictórico, escultórico y literario hasta el Renacimiento y el Barroco.

En consecuencia, si partimos de las dos posturas antagónicas formuladas por Blumenberg sobre la relación entre la *verdad*, la *ficción* y la *realidad*, así como de su concepción de que las ideas de *realidad* y de *verdad* determinan el marco artístico y literario de una época, en el ámbito de la estética de la crueldad analizada en el presente trabajo distinguiremos dos casos diferentes: por un lado, aquellos fragmentos de obras literarias que, a pesar de formar parte de un relato ficcional, reflexionan

---

verstehen, die nur in ihrer inneren Ordnung in strenger Entsprechung zur inneren Ordnung der Elemente der Dinge stehen muß, damit Wahrheit erreicht werden kann. Die Konzeption einer *nicht-abbildenden Erkenntnisleistung*, in der Worte und Zahlen und deren Verhältnisse für die Dinge und deren Verhältnisse eintreten können, hat ihren metaphysischen Rückhalt in der Voraussetzung einer *dritten Instanz*, die jene strenge Entsprechung des ganz Heterogenen verbürgt. Der aristotelische Satz, daß die Seele der Möglichkeit nach alles sei, der das uralte Prinzip der Erkenntnis durch Ähnlichkeit und Verwandtschaft auf seine abstrakteste Formel brachte, erhält den neuen Sinn, daß der erkennende Geist in seiner Fähigkeit, Symbole für Dinge und Dingverhältnisse zu setzen, für *jede* Formulierung gegenständlicher Gegebenheiten disponiert sei. Das späte Mittelalter hat die Vorstellung von der Erkenntnis durch Ähnlichkeit und Abbildung vor allem deshalb aufgeben müssen, weil sie ihm den menschlichen Geist zu nahe an den göttlichen heranzurücken schien. [...]".

explícitamente sobre hechos y situaciones de las circunstancias empíricas de *los lectores* —este caso se correspondería, por tanto, con una visión *mimética* de la literatura—; por el otro lado, aquellas obras literarias que configuran una *verdad* en la propia diégesis ficcional y que se fundamenta en su propia estructura y en las relaciones semánticas entre los múltiples *elementos de primer* y *de segundo grado* y en las que la conexión con el mundo empírico del *lector* se produce únicamente a través de los elementos seleccionados de la realidad del *lector* y que, por consiguiente, son compartidas por las circunstancias empíricas y por el mundo ficcional[138].

En esta línea, como ejemplo del primer caso encontramos las siguientes reflexiones de la novela del marqués de Sade *La Philosophie dans le boudoir* [*La filosofía en el tocador*] (1795), concretamente, en el quinto diálogo titulado "Français, encore un effort si vous voulez être républicains" ["Franceses, un esfuerzo más si queréis ser republicanos"], que adopta la forma de un panfleto político que *Dolmancé*, el maestro para la joven *Eugénie* del placer de las torturas y de las violaciones, así como del goce de los asesinatos macabros, había comprado antes de las sesiones docentes de esa misma jornada (2013:392-395):

> (…) Esta absurda moral nos dice que amemos a nuestro prójimo como a nosotros mismos. (…) No se trata de amar a sus semejantes como a sí mismo, puesto que eso va en contra de las leyes de la naturaleza, cuyo órgano debe dirigir todas las acciones de nuestra vida (…).
> (…) Puesto que, se convendrá, sería una absurdidad palpable querer prescribir aquí unas leyes universales; este proceder sería tan ridículo como el de un general del ejército que quisiese que todos sus soldados llevasen un uniforme hecho a la misma medida. Es una espantosa injusticia exigir que los hombres con caracteres diferentes se plieguen ante iguales leyes: lo que le va a uno, al otro no le conviene en absoluto.
> (…) Ahora bien, ¡de qué manera colmaréis vuestra injusticia si aplicáis la ley a quien le resulte imposible plegarse a ella! La iniquidad que cometeríais haciendo esto, ¿no sería similar a la que os volvería culpables por obligar a un ciego a distinguir los colores? De estos primeros principios se desprende, como es notorio, la necesidad de hacer leyes suaves, contemplativas, y, sobre todo, de abolir definitivamente la pena de muerte, puesto que la ley que atenta contra la vida de un hombre es inaplicable, injusta e inadmisible. Esto no significa, como diré a continuación, que no exista una infinidad de casos en los que, sin ultrajar a la naturaleza (…), los hombres no hayan recibido de esta madre común la absoluta libertad de atentar contra la vida de unos y otros, pero es imposible que la ley pueda obtener el mismo privilegio, puesto que la ley, fría en sí misma, no podría dar cabida a las pasiones que pueden legitimar en el hombre la cruel

[138] Piénsese, en referencia a ambos casos, en los *procesos de selección* y *de combinación* postulados por Wolfgang Iser en su teoría de antropología literaria (1991), en el concepto formulado por Lubomír Dolezel (1998) de *digresión representativa*, o bien en el *campo de referencia externo* de Benjamin Harshaw (1997). Para un estudio de estos conceptos teóricos de la ficción aplicados al marco de la estética de la crueldad, véanse los apartados "1.2. La *estética de la crueldad* como realización de lo imaginario" y "1.3. La *estética de la crueldad* como percepción simbólica".

> acción del asesinato; el hombre recibe de la naturaleza los impulsos que pueden perdonarle esta acción, y la ley, por el contrario, al estar permanentemente en contradicción con la naturaleza, y al no recibir nada de ella, no puede permitirse estos mismos excesos: al no tener las mismas motivaciones, es imposible que tenga los mismos derechos (…).

Si tenemos en cuenta los años de redacción de la obra, aproximadamente en 1795, no debería sorprender que el escritor galo dedicara un capítulo entero de su novela a expresar, en forma de un panfleto político obtenido por un personaje ficcional, *Dolmancé*, unas reflexiones pertenecientes al campo de la filosofía política, puesto que nos encontramos en el año posterior al llamado "Reinado del Terror" (1793-1794) de la Revolución Francesa liderado por Maximilien Robespierre, en el que se establecen los principios y límites de la institución estatal contemporánea, así como los métodos revolucionarios que se imitarán no sólo durante el siglo XIX, sino sobre todo en la primera mitad del siglo XX. Así pues, en el marco de estos sucesos históricos, puede interpretarse la voz narrativa de dicho panfleto como un alegato contra la violencia estatal y su supuesta legitimidad de condenar a los reos a muerte, no porque el asesinato *per se* sea un acto inmoral, sino porque éste sólo se justifica por las pasiones humanas, por la obtención de un placer sexual o por el goce de sentirse con una superioridad de *poder* (principalmente, social o económico), y no por leyes estatales, cuyas características fundamentales son la racionalidad y la frialdad, juntamente con una pretensión de universalidad que atenta contra la naturaleza individual de cada ser humano. Dicho de otro modo, el narrador se manifiesta a favor de una crueldad "privada" y "personal" que le permita desarrollar las tendencias más ocultas del carácter humano de acuerdo con sus propios impulsos, y rechaza cualquier forma de violencia y crueldad estatal[139], fenómenos que se habían producido sólo unos años antes de la escritura de la novela.

[139] Este fragmento nos lleva a especificar algunas de las conclusiones de algunos estudiosos de la obra del marqués de Sade —por ejemplo, de los trabajos canónicos de Georges Bataille, Pierre Klossowski o Maurice Blanchot (véase el apartado "6.2. El marqués de Sade y *2666* de Roberto Bolaño: ¿inicio y fin de la *estética de la crueldad* contemporánea?")—, según los cuales, la obra de Sade puede considerarse, a grandes rasgos, como un precedente de los totalitarismos que se produjeron en Europa durante la primera mitad del siglo XX. En este sentido, cabría formular la tesis —tal y como se ha hecho en varias ocasiones a lo largo del presente estudio— de que, en efecto, Sade proporciona unas "herramientas" o "elementos" estéticos que aparecen habitualmente en obras literarias que reflejan los sistemas dictatoriales del siglo XX, pero, en cambio, rechaza frontalmente los hechos crueles que puede llevar a cabo una persona como individuo o cargo *público* —es decir, en nombre del Estado— y defiende los actos crueles en la *esfera privada* y por mero goce personal. Por ello, cabría reafirmar la hipótesis de que la obra sadiana constituye un precursor de la estética literaria de los totalitarismos del siglo XX, pero no un precedente desde una perspectiva política.

En esta línea, si tomamos este fragmento de la obra de Sade como una muestra de la *gnoseología* de la estética de la crueldad con respecto a la relación entre la obra literaria y los sucesos pertenecientes a la realidad histórica y empírica del *lector*, resulta conveniente emplear para el análisis alguna teoría de la ficción que ponga precisamente en valor dicha conexión. A modo de ejemplo, aplicaremos las reflexiones estéticas derivadas de un marxismo *sui generis* del crítico alemán Walter Benjamin (1937), según el cual el materialismo histórico persigue dejar de considerar la Historia como un fenómeno lleno de épica y como una imagen cerrada y alejada del presente —tal y como la percibe el historicismo clásico según Benjamin (2022:70-71)— para aprehenderla desde un punto de vista más "constructivista", es decir, como una realidad aún latente en el presente con la que el individuo actual todavía puede interactuar y "engendrar" una experiencia que enriquezca sus circunstancias y le ayuden a comprenderlas[140], ya que es la experiencia originaria de cualquier concepción del presente. En este sentido, el pensador alemán considera que el materialismo histórico sustrae la obra y la vida particulares del fluir y de la continuidad histórica, sin perjuicio de que éstas dejen de contener las circunstancias que las generaron. En concreto, y esto es uno de los puntos que constituyen de más interés para nuestro análisis del fragmento de la novela de Sade, Benjamin (2022:70-71)[141] insiste explícitamente en que "*en* la obra se conserva y se guarda toda la obra vital del artista, *en* la obra vital la época y *en* la época el transcurso de la Historia" —"(…) daß im Werke das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche und in der Epoche der Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben"—. De ello se infiere que las obras

[140] En este aspecto, puede encontrarse una cierta similitud respecto al concepto de *fusión de horizontes* (*Horizontverschmelzung*) gadameriano que se comentará posteriormente en este capítulo.

[141] En palabras de Walter Benjamin (2022:70-71): "[...] Der historische Materialist muß das epische Element der Geschichte preisgeben. Sie wird ihm Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die leere Zeit, sondern die bestimmte Epoche, das bestimmte Leben, das bestimmte Werk bildet. Er sprengt die Epoche aus der dinghaften »geschichtlichen Kontinuität« heraus, so auch das Leben aus der Epoche, so das Werk aus dem Lebenswerk. Doch der Ertrag dieser Konstruktion ist der, daß *im* Werke das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche der Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben.

Der Historismus stellt das ewige Bild der Vergangenheit dar; der historische Materialismus eine jeweilige Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht. Der Entsatz des epischen Moments durch das konstruktive erweist sich als Bedingung dieser Erfahrung. In ihr werden die gewaltigen Kräfte frei, die im „Es-war-einmal" des Historismus gebunden liegen. Die Erfahrung mit der Geschichte ins Werk zu setzen, die für jede Gegenwart eine ursprüngliche ist — das ist die Aufgabe des historisdien Materialismus. Er wendet sich an ein Bewußtsein der Gegenwart, welches das Kontinuum der Geschichte aufsprengt.

Geschichtliches Verstehen faßt der historische Materialismus als ein Nachleben des Verstandenen auf, dessen Pulse bis in die Gegenwart spürbar sind [...]".

no deben considerarse como receptáculos en que se depositen y conserven “pedazos” de historia de manera aislada, sino más bien como una suerte de “espejos” que nos posibilitan adquirir una visión de las circunstancias empíricas —personales, socioeconómicas, políticas, etc.— en que se produjeron y que nos permite dialogar e interactuar con ellas para configurar una versión del pasado que subyace en nuestra aprehensión del presente.

Siguiendo estas consideraciones expuestas por el filósofo berlinés, podemos percatarnos de que, a partir de un alegato a favor del *crimen* y *homicidio privados* de una voz ficcional, se configura un tipo de “negativo fotográfico” —o de *sombra* en el sentido triasiano— del siglo XVIII en el que se refleja la época de la Revolución francesa y que, leído en el primer tercio del siglo XXI, puede interpretarse como una advertencia de los peligros que podría ocasionar la nueva forma estatal que se estaba gestando y que, efectivamente, desembocarían en grandes catástrofes históricas en el siglo XX. Así pues, en dicho panfleto se esconde, tras una crítica insistente a las leyes con afán racionalizador y de universalidad, un combate a algunas cuestiones canónicas de la Ilustración gala, como el afán de someter todo sistema gubernamental a un racionalismo que podría cualificarse de “absolutista”; en la valoración negativa de la imposición de la ley universal a los individuos “de carne y hueso” en términos unamunianos, un rechazo al poder estatal desenfrenado —recordemos que nos encontramos en la época del dominio jacobino durante la Revolución francesa—; y en la oposición a la instauración legal de la condena a muerte como castigo penal y en la valoración positiva de los actos crueles en el *ámbito privado*, una repulsa hacia las ejecuciones multitudinarias *públicas* que tuvieron lugar, precisamente, durante el período del Reinado del Terror (1793-1794).

En definitiva, este fragmento de la obra de Sade, en el que la voz narrativa lleva a cabo un conjunto de reflexiones acerca de lo adecuado de la perpetración de acciones crueles de cualquier índole en la *esfera privada* que muestra la auténtica naturaleza de los impulsos, más escondidos, aunque no por ello menos humanos, manifiesta una capacidad *gnoseológica* de la crueldad en la medida en que, a través de las observaciones sobre ésta, desvela las amenazas políticas y sociales que, aún en una forma embrionaria a finales del siglo XVIII, podían llegar a desarrollarse *a posteriori* a gran escala en la nueva forma estatal que estaba naciendo en la época de escritura de las novelas sadianas.

En cuanto al segundo caso de la *gnoseología* de la estética de la crueldad se refiere, es decir, a aquellas obras literarias que configuran en la ficción su propia *verdad* a partir de la estructura del relato, así como de las relaciones semánticas

establecidas entre *los elementos de primer* y *de segundo grado*, atendamos, a modo de ejemplo, al siguiente fragmento de la novela del escritor estadounidense Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?* [*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*] (1968), en el que *Iran*, la mujer del protagonista, *Rick Deckard*, le informa de que una "mujer" había cogido *su cabra* natural —no eléctrica y para cuya compra el *cazador de androides* había estado ahorrando largo tiempo— y la había lanzado por la azotea, acción que *Iran* no alcanza a comprender, ya que, además, desconocía la autora de los hechos (2017:250-251):

> Cuando volvió al edificio donde estaba su apartamento, Iran le recibió en la azotea (…).
> —Rick —dijo ella—. Tengo que contarte algo. Lo siento. La cabra ha muerto.
> (…)
> —Creo que el contrato incluye una garantía —dijo—. Si enferma en un plazo de noventa días, el vendedor...
> —No ha enfermado. Alguien... —Iran carraspeó antes de continuar—. Vino alguien, sacó la cabra de la jaula y la arrastró hasta el borde de la azotea.
> —¿La arrojaron al vacío?
> —Sí.
> —¿Viste quién lo hizo?
> —La vi claramente —respondió Iran—. Barbour seguía aquí, ocupado con sus cosas. Fue a buscarme y avisamos a la policía, pero para entonces el animal había muerto y ella se había marchado. Era una mujer menuda, joven, con el pelo oscuro, ojos grandes y negros y muy delgada. Vestía un abrigo largo de escamas artificiales y llevaba un bolso grande. No hizo el menor esfuerzo para evitar que la viéramos. Era como si no le importase.
> —No, no le importaba —dijo él—. A Rachael no le importaría nada que la vieras. Probablemente quería que lo hicieras, para que yo tuviera la certeza de quién era (…).
> —No, sucedió hace media hora. —Iran respondió al beso con suavidad—- Es terrible. No tiene sentido.
> (…)
> —No creas —dijo él—. Tenía lo que debió de parecerle un motivo. —Un motivo de androide, pensó.

Tal y como puede observarse, *Iran* describe con detalle a *su marido* la "persona" que acaba con la vida de *su cabra*, lo que lleva a *Rick* tanto a identificarla con el androide *Rachel* —con la que ha mantenido un *affaire* extramatrimonial— como a suponer que ésta quería que la observaran y descubrieran posteriormente su identidad. Como *lectores*, por tanto, nos encontramos ante un triángulo configurado por tres personajes que formalizan tres *elementos de primer grado* distintos, a saber: un androide, *Rachel*, que encarna la categoría de *agente cruel personal* y constituye una imitación perfecta del cuerpo y de la mente humanas; *la cabra*, un animal auténtico y no una reproducción mecánica, que representa la instancia de *víctima directa* y, como veremos a continuación, con matices *instrumentales*; y los personajes de *Rick* y de *Iran*, que en esta escena corporeizan la categoría de *víctimas indirectas*, puesto que *la cabra* arrojada por la azotea no era únicamente un símbolo de *status* social dado su

alto precio de compra, sino, sobre todo, un medio —especialmente para *Iran*— de suavizar el estado depresivo en que se encontraban por habitar un mundo en que imperan los sucedáneos mecánicos y en el que se ha deteriorado el vínculo con los elementos de la realidad biológicamente auténticos.

Precisamente, dicho deterioro es el que determina el rechazo del *cazador de androides* a considerar que el acto cruel perpetrado por *Rachel* carece de sentido y que, más bien, el asesinato de *la cabra* responde a un "motivo de androide"; como es de suponer, detrás del esclarecimiento de esta motivación se esconde lo que puede denominarse *la verdad*, que, a su vez, no sólo resulta ser una explicación de la acción cruel de *la mujer androide*, sino una de las cuestiones principales que estructura la novela y hacia la cual se dirigen las *perspectivas esquematizadas* interpretativas fundamentales de esta obra de Philip K. Dick.

En efecto, si nos centramos en el propio sintagma de "motivo de androide", veremos que en su análisis se halla el gran dilema planteado por el autor y que configura toda la trama novelística: si se parte de la existencia de unos seres producidos de forma industrial que imitan casi[142] a la perfección a los seres humanos, tanto en su apariencia física como en aspectos cognitivos y mentales, ¿cabe plantearse que estos personajes llamados *androides* dispongan de una esencia parecida al alma humana? Y, dado el caso, ¿no deberían tales *androides* gozar de unos derechos parecidos a los humanos, que les salve de la esclavitud y de los malos tratos a los que están sometidos en otros planetas?

En relación con estas dos cuestiones[143], el *lector* se halla ante dos clases de reflexiones distintas; por un lado, ante observaciones o preguntas explícitas que formula alguna de las figuras —como es el caso del propio *Rick*, a quien progresivamente le disgusta más su trabajo al albergar serias dudas éticas con

[142] Este "casi" es el que justifica el trabajo de *Rick Deckard* como *cazador de androides*, puesto que el método que emplea para diferenciar los *androides* de los auténticos seres humanos es a través de la distinta reacción a las preguntas que éste formula —el llamado *Test Voight-Kampff*—, lo que implica que, por el momento, todavía es posible encontrar sutiles diferencias entre un ser humano y un ser producido artificialmente.

[143] Es interesante destacar la existencia de un género literario de la ciencia-ficción pujante en el siglo XX que, a través del relato de múltiples sucesos crueles, plantean cuestiones filosóficas y teológicas que habían estado latentes a los inicios de la Modernidad en el siglo XVI y que habían sido discutidas con profundidad, por ejemplo, por la Escuela de Salamanca, observación que merecería una investigación más extensa. A modo de muestra, piénsese en algunas de las obras del corpus del presente estudio, como la obra de Karel Čapek *Válka s mloky* [*La guerra de las salamandras*] (1936), la novela de Ray Bradbury *The Martian Chronicles* [*Crónicas marcianas*] (1950)— o esta misma novela de Philip K. Dick, todas ellas tratadas en el presente estudio.

respecto a la eliminación de los *androides huidos* (2017:157)[144]—; por el otro, ante el relato de acciones crueles llevadas a cabo por múltiples *androides*, ya sea, por ejemplo, la escena del homicidio de *la cabra*, ya sea la escena en que varios de estos *androides* mutilan de diferentes maneras a lo que puede ser *la última araña* viva de la Tierra, ante el horror y las quejas de *Isidore*, un ser humano (2017:229-235)[145]; ambos ejemplos pueden aprehenderse como el anhelo de *los androides* de probar —y, dado

[144] En este sentido, abundan los diálogos que *Rick* mantiene con otras figuras con el objetivo de aclarar sus propias dudas acerca de si *los androides* disponen o carecen de un alma similar a la humana. Así pues, puede leerse, entre otras, la siguiente conversación (2017:157):

"—¿Cree que los androides tienen alma? —le interrumpió Rick.
Phil Resch inclinó la cabeza a un lado y le miró con un asombro mayor aún.
(…)
—¿Va a reclamar a Garland? —preguntó Phil Resch—. Pero si fui yo quien lo mató, no usted. Usted estaba presente, nada más, al igual que con Luba. He sido yo quien la ha redrado.
—Usted no puede reclamar nada —dijo Rick— (…) Cuando volvamos al coche le aplicaré el test Boneli o el Voigt-Kampffy ya veremos. A pesar de que no figura en mi lista (…).
—¿Está seguro de que soy un androide? ¿Es eso realmente lo que dijo Garland?
—Eso es lo que dijo Garland".

[145] "—Las arañas son así —respondió Isidore (…)—. Tienen ocho patas.
—¿Sabes qué creo, J. R.? —preguntó Pris (…)—. Creo que no necesita todas esas patas.
—¿Ocho? —dijo Irmgard Baty—. ¿Por qué no se contenta con cuatro? Arráncale cuatro a ver. —Abrió el bolso, de cuyo interior sacó un par de afiladas tijeras para las uñas que ofreció a Pris.
J. R. Isidore experimentó una peculiar sensación de terror.
(…)
—Probablemente no podrá correr tan rápido —dijo, pero de todos modos ya no hay presas que pueda atrapar. Morirá de todos modos. —Echó mano de las tijeras.
—Por favor —suplicó Isidore.
—¿Tiene algún valor? —preguntó Pris, que levantó la vista hacia él.
—No la mutiles —dijo él, jadeando. Implorando.
Pris cortó con las tijeras una de las patas de la araña.
(…)
Pris había amputado tres patas a la araña, que reptaba con torpeza sobre la mesa de la cocina en busca de una salida, un camino a la libertad. Pero no lo encontró.
(…)
(…) ¿Cómo le va a la araña? —Se inclinó sobre el hombro de Pris.
Pris, armada con las tijeras, le cortó otra de las patas.
—Ahora le quedan cuatro —dijo, azuzando a la araña—. No llegará lejos, pero podría.
(…) Toda la experiencia de la empatia es una estafa. —Miró con curiosidad a la araña.
—No intentará caminar —dijo Irmgard.
—Yo puedo hacer que ande. —Roy Baty sacó una caja de cerillas y encendió una, que acercó a la araña, más y más cerca, hasta que esta reptó sin fuerzas.
—Yo tenía razón —dijo Irmgard—. ¿No os dije que podía caminar con solo cuatro patas? —Miró expectante a Isidore—. ¿Qué pasa? —Le tocó el brazo y añadió—: No has perdido nada (…).
(…) Pris cortó con las tijeras otra pata de la araña. De pronto, John Isidore la apartó de un empujón y levantó a la mutilada criatura. La llevó a la pila y allí la ahogó. La mente de él, sus anhelos, también se ahogaron. Tan rápidamente como lo hizo la araña.
(…) Sacó la araña de la pila con las uñas- Tal vez era la última araña, la última araña viva de la Tierra. —Reflexionó unos instantes—. En ese caso, tampoco las arañas tienen la menor esperanza.
Había algo que afligía a los tres androides, algo terrible. La araña, pensó. Tal vez era la última araña viva en toda la Tierra, tal como había dicho Roy Baty. Y la araña ha desaparecido (…)" (Philip K. Dick 2017:229-235).

el caso, demostrar— tanto a *los humanos* como a *sí mismos* que son capaces de cometer actos crueles —es decir, que responden a *los principios* ya establecidos en capítulos anteriores y en los que se enmarcan estas dos acciones de *los androides*—, capacidad que configura una de las esencias propias de los seres humanos y cuya realización, por consiguiente, los identificaría con ellos. Dicho de otro modo, la ejecución de acciones crueles consiste, para *los androides*, un método de *desentrañar* su propia naturaleza y de plantear una suerte de sofisma, en la que si *los humanos* tienen la habilidad de llevar a cabo un acto cruel —hecho que los define como "humanos"— y ellos muestran la capacidad de realizar asimismo hechos crueles parecidos, ello les convierte, lógicamente, en "humanos" con un "alma" con las mismas características.

Precisamente, es la perspectiva de *desvelamiento* o de *desentrañamiento* que acompaña al suceso cruel lo que nos remite tanto a los rasgos *gnoseológicos* del propio fenómeno de *la crueldad* como a su propia definición. Y es que, si recordamos lo estudiado en capítulos anteriores[146], algunos autores, como Clément Rosset (1994:22), identifican el término *cruor* —del que derivan *crudelis* y *crudus*— como la carne y las vísceras sin piel, es decir, al descubierto y a la vista, que conducen a la indigestión si no se las prepara y aliña de manera adecuada. Por consiguiente, si aplicamos esta imagen al ámbito de la *gnoseología*, podemos concluir que cualquier hecho cruel que aparece en la narrativa de ficción da a conocer una realidad —ya sea de base ficcional o con claras referencias a circunstancias empíricas— altamente desagradable, "descarnada", de la naturaleza social o de la mente humana, que, hasta ese momento, permanecía oculta tras un velo de convencionalismos sociales y morales necesarios tanto para la convivencia comunitaria como para la elaboración de ficciones comunes que contribuyan a sustentar dicho cohabitar[147].

De hecho, partiendo de esta idea etimológica de la *crueldad* —es decir, de la *crudelitas*—, el mismo Rosset propone la diferenciación entre un *pensamiento moral* y un *pensamiento trágico* (1994:36); el primero, que se enmarca en el ámbito que el pensador francés denomina como *el principio de realidad insuficiente*, se halla en el trasfondo de cualquier idea o filosofía "tranquilizadora", o, en otras palabras, en el pensamiento que no pretende tanto proporcionar una caracterización de la realidad

[146] Véase el apartado "1.4. La estética de la crueldad como realidad descarnada".

[147] Esta característica del fenómeno de *lo cruel* de "desvelar" lo desagradable y penoso de la realidad ficcional o empírica es lo que nos llevará, en un próximo apartado, a relacionar la *estética de la crueldad* con la idea de *sombra* triasiana; para un análisis en detalle de este concepto, véase el apartado "5.1.2. La *estética de la crueldad* como *sombra* de *lo aparencial*".

con afán de autenticidad como otorgar a los individuos unos “remedios” que, a modo de “estupefacientes”, permitan a los individuos habitar en ella sin desesperarse ni sufrir problemas psíquicos ante un posible nihilismo. El segundo, por el contrario, responde a la noción formulada por el filósofo galo de *principio de realidad suficiente* que consiste en ofrecer al ser humano una realidad entendida sin paliativos, es decir, una realidad con sus aspectos más “incómodos” de aceptar por *transgredir* algunos “filtros” o *límites* morales que la tradición cultural y comunitaria han intentado ocultar en aras de asegurar la posibilidad de un cierto bienestar, sin poder lograr erradicar, por ello, la existencia de estos “abismos” escondidos de la naturaleza humana y social o política; de ello se deduce que, efectivamente, tal *principio de realidad suficiente* implica un ataque a la sensibilidad ética y moral del *lector* mediante el relato y descripción, en ocasiones con gran detalle, de acciones crueles escabrosas, pero, a su vez, éste implica una voluntad de “alcanzar” o “presentar” una *verdad* que no tiene en cuenta las consecuencias de desasosiego que pueda conllevar para el *receptor* de la obra literaria o artística.

Así pues, en el caso de la escena analizada de Philip K. Dick, *el principio de realidad suficiente* se configura a partir del lanzamiento de *la cabra* por parte del androide *Rachel*, en la medida en que ésta lleva a cabo este acto calculado (*principio de economía de la crueldad*), prescindible para su supervivencia física y psicológica (*principio de exceso*) y por iniciativa y voluntad propias *(principio de soberanía agentiva*) con el fin de demostrar, tanto a *Rick Deckard* como a sí misma, que puede llevar a cabo acciones que no son previsibles y que escapan al cálculo de la mera racionalidad, motivadas por el *deseo* de dañar a otro personaje sin que ello repercuta en un beneficio directo para ella. Dicho de otro modo, el narrador heterodiegético nos relata el anhelo de *Rachel* de identificarse con las características propias de un individuo humano, a pesar de ser, fundamentalmente, un producto de elaboración industrial; ahora bien, esta intención no se refleja, por ejemplo, en la capacidad de escribir un poema lírico amoroso, sino, precisamente, en la ejecución de un acto cruel, lo que *desvela* la necesidad que *lo cruel* tiene de *lo humano* para tomar forma y presenciarse.

Recapitulando, si tenemos presentes las observaciones realizadas hasta el momento en relación con la *gnoseología* de la estética de la crueldad en la que se inscribe tanto el fragmento comentado de la novela de Sade como la escena estudiada del escritor estadounidense, puede constatarse que existen, en estrecha conexión con múltiples concepciones de *la ficción*, dos manifestaciones fundamentales de dicha *gnoseología*, a saber: una variedad *mimética* de la *gnoseología* —que correspondería

a la obra del escritor francés—, que podría entenderse como la "des-ocultación" de los aspectos más macabros, "oscuros", moralmente "inasumibles" de la realidad empírica del *lector* a través del relato de hechos crueles ficcionales pero que muestran una relación aprehensible con las circunstancias empíricas en las que puede tener lugar la lectura; y una variedad *constructivista* de la *gnoseología*, correspondiente a la novela de Philip K. Dick, en la que tal "descubrimiento" a partir de la narración y descripción de actos crueles se produce mediante la propia estructura textual y, sobre todo, a través de las relaciones semánticas entre los múltiples *elementos de primer* y *de segundo grado*.

Dejando para una explicación posterior el susodicho acto del *desvelamiento* o *descubrimiento* que conlleva *per se* la misma concepción de *lo cruel,* cabe decir que cada una de las mencionadas manifestaciones de la *gnoseología* de la estética de la crueldad se ajusta a la distinción entre diferentes tipos de *verdad* que, partiendo de Heidegger, formula el filósofo español Antonio Escohotado (1991), identificadas con el término latino *veritas* o el griego *alétheia* y que podría relacionarse con el *modo gnoseológico mimético* y el *modo gnoseológico constructivista*, respectivamente.

Así pues, el pensador madrileño (2018:45-46)[148] atribuye a la noción de *veritas* la idea —de origen platónico, pero de formulación tomista— de *adecuación* de "la inteligencia a la cosa" y de *concordancia* entre los elementos de ambas dimensiones, es decir, que es una concepción que posibilita valorar cualquier enunciado o reflexión —incluso en el ámbito de la ficción con un tono más *mimético*— en relación con el mundo empírico. Por otro lado, Escohotado identifica el concepto de *alétheia* con la noción de *des-ocultamiento* y de *recuerdo* del ser, partiendo de un breve análisis del propio término, en el que distingue el radical *lethos* ("olvido") y el alfa privativa, por lo que la traducción literal podría formularse como un "des-olvido". En consecuencia, en

[148] Según expone Antonio Escohotado (2018:45-46): "Martin Heidegger sugirió atender a la relación entre ser y verdad, partiendo de lo siguiente:

> 1. Si el ser se funda en la verdad —como desde Platón pretende el idealismo— tendremos la *adecuación,* que a un nivel prosaico puede presentarse como conformidad de la inteligencia a la cosa, pero que inevitablemente postula también subordinación de la cosa a la inteligencia, predominio del reino ideal sobre el material.
> 2. Si la verdad se funda en el ser, no habrá adecuación sino *descubrimiento* en sentido estricto, como acto de quitar un cubrimiento o velo a lo que hay.
>
> Estas alternativas se reflejan con mucha nitidez en latín y griego respectivamente. *Veritas* expresa ante todo concordancia entre algo y algo, mientras *alétheia* —el término griego que traducimos como «verdad»— combina una partícula negativa (la alfa equivale a nuestros prefijos «in» o «des») y un sustantivo —*lethos*—, que significa primariamente «olvido». *Veritas* propone un acuerdo, y *alétheia* una des-ocultación, que por referirse precisamente al olvido sugiere memoria; en definitiva, podríamos decir que un término expresa acuerdo, y el otro recuerdo".

este último caso, no podría hablarse de *adecuación* o de *concordancia* directa entre las aseveraciones de la mente y la realidad empírica, sino más bien de de la configuración de un tipo de *verdad* que "se muestra", que "deja de ocultarse" o, si se prefiere, que "se descubre" a través de su propia estructura, hecho que la relaciona estrechamente, como ya se ha mencionado, con la *gnoseología* "más *constructivista"* de la estética de la crueldad, así como con el método fenomenológico empleado en el estudio de los *elementos de primer grado*[149].

En este punto, Escohotado incide en las consecuencias de ambas perspectivas de la concepción de *la verdad* para la formulación de una *gnoseología*. Efectivamente, el pensador hispano (2018:46-48)[150] deduce de dicha distinción que, en el caso de la *veritas* —o de la *verdad-adecuación*—, el pensamiento y sus respectivas categorías se imponen a la realidad en su afán, por ejemplo, de establecer relaciones de tiempo, de causalidad, de peso, etc., y de lograr que los datos aprehendidos se puedan gestionar a través de ellas, generando un conjunto de conexiones, de apreciaciones y de generalizaciones que pueden llegar a ser arbitrarias e independientes de la propia realidad que se pretende estudiar; se trataría, en definitiva, de la subordinación del ser al pensamiento humano. Paralelamente, en la línea de la metodología fenomenológica, desde el punto de vista de la *alétheia* —o de la *verdad-hallazgo*—, los individuos "se muestran", "se aparecen" o "se recuerdan", precisamente, enmarcados en su individualidad, ignorando cualquier categoría mental clasificatoria, por lo que no puede hablarse en absoluto de ninguna imposición del pensamiento al ser, sino más

[149] Para una aclaración y justificación acerca del método fenomenológico utilizado en la presente investigación, véase el apartado "2.2. La *fenomenología* en una colonia penitenciaria".

[150] Tal y como expone Antonio Escohotado (2018:46-48): "Cabe alegar que la verdad-adecuación incluye un contacto entre el pensamiento y lo corpóreo, y que participa en el descubrir o desvelar de la verdad-hallazgo. Pero ese contacto es a su vez «ideal», porque las categorías —cantidad, cualidad, actividad, pasividad, espacio, tiempo, etc.— no son aquí modos de un ser como la *physis* griega, sino formas puras o transfísicas que legislan sobre una existencia ajena a ellas (…).

Por contrapartida, la verdad-hallazgo distingue al realismo en sus distintas formulaciones. El ser aparece allí como universo de materias y formas relativas, no sometido a una normatividad trascendente sino fundamento de cualquier normatividad; en vez de depender el mundo de la perfección, son la perfección y la imperfección quienes dependen de él. Lo verdadero por excelencia es individuo concreto, con lo cual no representa tanto *un* a priori como *los* seres, cierta colección de objetos particulares.

(…) El criterio de la concordancia lleva consigo una supremacía del pensamiento sobre el ser, que de un modo u otro (…) implica extrañamiento para el espíritu (…).

Por su parte, la verdad como des-ocultación no conoce vínculo *subordinativo* entre ser y pensamiento. Le resulta tan absurdo proponer una adecuación del intelecto a la cosa como una adecuación de la cosa al intelecto. Como un solo fenómeno de vitalidad en lo real, pensamiento y ser constituyen la naturaleza; y esa *physis* es un universo de substancias singulares. Tocamos lo verdadero —si se prefiere, recordamos— al hacérsenos patente esa íntima imbricación que atraviesa todo lo existente (…)".

bien de que la propia "naturaleza" que "se manifiesta" —correspondiente a la *physis* helena— se constituye a partir de la conjunción de ser y pensamiento, de modo que uno no puede "percibirse" sin el otro sin riesgo a experimentar una cierta "mutilación".

Teniendo en cuenta, por lo tanto, la idea de *recuerdo* y de *desvelamiento* que implica la noción de *verdad* expresada en el término *alétheia*, correspondiente al *modo gnoseológico constructivista* de la estética de la crueldad, conviene especificar algunas observaciones que el mismo Heidegger lleva a cabo sobre dicho concepto, puesto que esta idea de *des-ocultamiento* o de "levantar el velo del olvido" configura una imagen de pensamiento perfectamente análoga y coincidente con la propia idea ya expuesta de *cruor* y de *crudelis*, en la que se hace hincapié en la carne y en las vísceras despellejadas, es decir, en aquella parte de un cuerpo sangrante y desagradable al gusto y a la vista al que se ha arrebatado la "piel" que ofrecía, en cualquier caso, una apariencia más agradable de la realidad, quedando completamente *desollada*, al *des-cubierto* —piénsese en el *principio de realidad suficiente* de Rosset—.

En esta línea, en el marco de la comparación entre la imagen de la *alétheia* y la del *desollamiento* característica de la estética de la crueldad, cabe resaltar que el filósofo alemán (1943) propone un análisis semántico del concepto griego a partir de un estudio etimológico del término concreto de $\alpha\lambda\eta\theta\varepsilon\sigma\iota\alpha$, que se encuentra en el Fragmento 16 de Heráclito recogido en la antología de Diels-Kranz. Para Heidegger, la traducción más adecuada de este vocablo no sería tanto *verdad* como propiamente *desocultamiento* (*Unverborgenheit*), en el sentido de que constituye el hecho fundamental de aquello que "ha llegado a mostrarse y ha dejado atrás el *ocultamiento*" (*Verborgenheit*) (1978:251)[151], proceso que habría dejado constancia en el término mediante el α privativa. Ahora bien, este "haber dejado atrás" no significa que deba ignorarse la idea de tal "ocultación" ($\lambda\eta\theta\eta$); al contrario, el pensador alemán hace hincapié en que dicho *ocultamiento* se evidencia, justamente, por el proceso de *des-ocultación* —o, si se prefiere, *des-cubrimiento*— y, a su vez, condiciona el modo de estar-en-el-mundo junto con otros seres humanos.

[151] Tal y como expresa Martin Heidegger (1978:251): "Das Einfache ist uns freilich noch nicht dadurch gegeben, daß wir in einer simplen Art die wörtliche Bedeutung von *alétheia* als «Unverborgenheit» aus- und nachsprechen. Unverborgenheit ist der Grundzug dessen, was schon zum Vorschein gekommen ist und die Verborgenheit hinter sich gelassen hat. Das ist hier der Sinn des a-, das nur eine im spätgriechischen Denken gegründete Grammatik als a-privativum kennzeichnet. Der Bezug zur Verbergung und diese selbst verlieren für unser Denken keineswegs dadurch an Gewicht, daß das Unverborgene unmittelbar nur als das zum-Vorschein-Gekommene, Anwesende erfahren wird".

Así pues, de acuerdo con Heidegger (1978:254)[152], el griego clásico muestra "lo que se manifiesta" o, mejor dicho, *lo presente* (*das Anwesende*), como una articulación entre la *ocultación* y la *des-ocultación*[153], fenómenos que, a su vez, determinan de forma decisiva la manera de que "lo presente se hace presente" (*nach denen Anwesendes anwest*), de modo que la αληθεσια no sólo puede concebirse como *lo oculto* que se vuelve *visible* y se pone al descubierto, sino asimismo como la prueba de que tal combinación es la fuente de donde brota la propia lengua griega; por ende, la verbalización de un hecho, de un ente o de cualquier fenómeno constituye la configuración de esta *alétheia* y de su *des-cubrimiento*, así como la constatación de que el ser de dicho fenómeno se hallaba *oculto* —u *olvidado*— antes de ser *revelado*, de la misma manera que las perspectivas más "siniestras", "macabras" u "oscuras" de la naturaleza humana o de personajes ficcionales permanecían también *ocultos* hasta que se "mostraban" mediante el relato de un acto cruel que revelaba su esencia más desagradable —a este respecto, recuérdese, una vez más, las reflexiones del panfleto político de la novela del marqués de Sade o, especialmente, del asesinato de *la cabra* a manos del androide *Rachel*—.

En esta línea, Heidegger propone dos maneras diferentes pero interconectadas de concebir este *velo de ocultación* intrínseco de la idea de *alétheia* y que puede resultar de interés para el estudio *gnoseológico* de la estética de la crueldad, a saber: la identificación de tal *velo* con la noción de *olvido* y la relación del "desprendimiento" de dicho *velo* con la concepción de *apertura del ser* (*Eröffnung des Seins*) que se produce en toda obra artística.

En referencia a la asociación de este *velo de encubrimiento* con el *olvido*, tal y como ya apuntaba sintéticamente Antonio Escohotado, el filósofo alemán (1978:256-

[152] En palabras del filósofo alemán (1978:254): "[…] Die Verborgenheit bestimmt hier die Weise, wie der Mensch unter Menschen anwesend soll. Die griechische Sprache gibt durch die Art ihres Sagens kund, daß das Verbergen und d. h. zugleich das Unverborgen bleiben einen beherrschenden Vorrang vor allen übrigen Weisen hat, nach denen Anwesendes anwest. Der Grundzug des Anwesens selbst ist durch das Verborgen- und Unverborgenbleiben bestimmt. Es bedarf nicht erst einer anscheinend freischwebenden Etymologie des Wortes αληθεσια, um zu erfahren, wie überall das Anwesen des Anwesenden nur im Scheinen, Sichbekunden, Vor-liegen, Aufgehen, Sich-hervor-bringen, im Aussehen zur Sprache kommt.

Dies alles wäre in seinem ungestörten Zusammenklang innerhalb des griechischen Daseins und seiner Sprache undenkbar, waltete nicht Verborgenbleiben - Unverborgenbleiben als jenes, was sich gar nicht erst eigens zur Sprache bringen muß, weil aus ihm her diese Sprache selbst kommt [...]".

[153] Esta "articulación" de *lo oculto* y lo *des-oculto* es la idea fundamental que permitirá, en un apartado posterior, aplicar la noción de *sombra* formulada por Eugenio Trías a la *gnoseología* de la *estética de la crueldad*. Para un estudio detallado de este concepto de *sombra*, así como de su utilización en el ámbito *gnoseológico*, véase el apartado "5.1.2. La *estética de la crueldad* como *sombra* de *lo aparencial*".

257)[154] establece que el término αληθεσια —y su variante más habitual, αληθεια— contienen el radical λαθ-, presente en el infinitivo επιλανθανεσθαι ("olvidar") y en el sustantivo ληθη ("olvido"); en este sentido, según el pensador alemán, la indiferencia y el desconocimiento que caracterizan aquello que está cubierto por este "manto del olvido" es lo que caracteriza, precisamente, la esencia de este mismo *olvido*, así como su tendencia a "escaparse ellos mismos" (*sich selbst zu entziehen*) de la percepción del hombre y de "caer en el propio remolino de su ocultarse" (*in den eigenen Sog ihres Verbergens zu geraten*). Ahora bien, para Heidegger, y este es uno de los aspectos fundamentales para la recepción y percepción de la estética de la crueldad de las obras literarias estudiadas en el siguiente capítulo, dicho *velo del olvido* no sólo "cubre" al ente que se encuentra "escondido" y "olvidado", sino que también afecta al individuo ante el cual tal ente permanece oculto, en la medida en que este individuo se halla "encubierto", "velado" para él mismo. Y es que, de acuerdo con Heidegger, ante *lo oculto* y *lo olvidado*, uno establece una relación consigo mismo de *ocultación* y de *olvido* para él mismo, de modo que la propia *ocultación* y *olvido* yacen escondidos para el propio sujeto y lo "envuelven" a él mismo, él mismo "cae" en la misma *ocultación* del ente que escapa de *lo presente*. En consecuencia, arguye el pensador alemán, el *olvido* no sólo "esconde" al ente *oculto*, sino que cubre asimismo al individuo ante el cual "se oculta", por lo que puede decirse que "el propio *olvido* cae en una *ocultación* y de un tipo por el que nosotros mismos caemos en esta *ocultación* junto con nuestra relación con *lo olvidado*" —"Das Vergessen selbst fällt in eine Verbergung und zwar von einer Art, daß wir dabei selbst samt unserem Bezug zum Vergessenen in die Verborgenheit geraten"—. Por ende, en *lo des-oculto* (la *alétheia*) no "se des-cubre" o "sale a la luz" sólo el ente anteriormente "cubierto por el *olvido*",

[154] En términos del mismo Heidegger (1978:256-257): "[...] Es lautet επιλανθανεσθαι. Wir übersetzen es richtig durch «vergessen» [...].

Doch was heißt «vergessen»? [...]. Die bestehende Gleichgültigkeit gegenüber dem Wesen des Vergessens liegt keineswegs nur an der Flüchtigkeit der heutigen Art zu leben. Was in solcher Gleichgültigkeit geschieht, kommt selbst aus dem Wesen der Vergessenheit. Dieser ist es eigen, sich selbst zu entziehen und in den eigenen Sog ihres Verbergens zu geraten. Die Griechen haben die Vergessenheit, ληθη, als ein Geschick der Verbergung erfahren.

Λανθανομαι sagt: ich bleibe mir —hinsichtlich des Bezugs eines sonst Unverborgenen zu mir— verborgen. Das Unverborgene ist damit seinerseits ebenso, wie ich mir in meinem Bezug zu ihm, verborgen. Das Anwesende sinkt dergestalt in die Verborgenheit weg, daß ich mir bei solcher Verbergung selbst verborgen bleibe als derjenige, dem sich das Anwesende entzieht. In einem damit wird diese Verbergung ihrerseits verborgen. Solches geschieht in dem Vorkommnis, das wir meinen, wenn wir sagen: ich habe (etwas) vergessen. Beim Vergessen entfällt uns nicht nur etwas. Das Vergessen selbst fällt in eine Verbergung und zwar von einer Art, daß wir dabei selbst samt unserem Bezug zum Vergessenen in die Verborgenheit geraten. [...] So ist die Verborgenheit, in die der Mensch gerät, zugleich hinsichtlich ihres Bezugs zu dem genannt, was durch sie dem Menschen entzogen wird."

sino también un aspecto del ser del propio sujeto ante el cual el ente queda al descubierto.

Si aplicamos estas reflexiones, por ejemplo, al caso de la novela de Philip K. Dick anteriormente citada, éstas nos ayudarán a comprender con mayor profundidad "los motivos de androide" que llevan a la figura de *Rachel* a lanzar la *cabra natural* por la azotea, puesto que este gesto puede entenderse, en el marco de las observaciones heideggerianas, como la acción a través de la cual queda al *descubierto* el fenómeno de la crueldad como una característica propia de la esencia humana, por lo que su realización implica, si no una asimilación de dicha esencia, sí un alto grado de afinidad y de capacidad imitativa, por lo que tanto *Rick* como el resto de *seres humanos naturales* deben admitir que los *androides* cuentan con ciertos rasgos de humanidad que *desvelan* un conjunto de preguntas éticas que cuestionan el trato dado hasta ahora a estos *androides*. Paralelamente, estos hechos *recuerdan* al *cazador de androides* sus dudas acerca de la posibilidad de que él mismo sea un *androide* que haya *olvidado* —o al que le hayan sido borrados— su naturaleza robótica, ya que, si una *androide* declarada como *Rachel* es capaz de reproducir la crueldad humana, ¿cómo puede estar seguro *Rick* de que sus actos son *realmente* humanos, y no asimismo una mera *reproducción* o *copia* como es el caso de *su amante*?

En cuanto a la relación del *des-cubrimiento del velo de la ocultación* con la *apertura del ser* que se halla en cualquier obra de arte, como uno de los precursores del concepto de *performatividad* formulado por la pragmática, Heidegger (1935-1936) concibe una obra verdaderamente artística (1980:30-31)[155] como aquella que "erige" (*aufstellen*) un mundo propio; en esta línea, el filósofo de Friburgo hace hincapié en dos aspectos fundamentales de la obra de arte, a saber: por un lado, dicha obra se elabora con materiales y otros recursos ya disponibles en el mundo empírico; por el otro, la obra "produce", "crea" (*herstellen*) un mundo, una dimensión que no se encontraba anteriormente en las circunstancias empíricas de los creadores, cualidad

[155] Según explica el mismo Heidegger (1980:30-31): "[...] Das Werk stellt als Werk eine Welt auf. Das Werk hält das Offene der Welt offen. [...] Wenn ein Werk aus diesem oder jenem Werkstoff [...] hervorgebracht wird, sagt man auch, es sei daraus hergestellt. Aber so wie das Werk eine Aufstellung verlangt im Sinne der weihend-rühmenden Errichtung, weil das Werksein des Werkes in einer Aufstellung von Welt besteht, ebenso wird die Herstellung nötig, weil das Werksein des Werkes selbst den Charakter der Herstellung hat. Das Werk als Werk ist in seinem Wesen herstellend [...].
Zum Werksein gehört die Aufstellung einer Welt. [...] Das Zeug nimmt, weil durch die Dienlichkeit und Brauchbarkeit bestimmt, das, woraus es besteht, den Stoff, in seinen Dienst [...]. Der Stoff ist um so besser und geeigneter, je widerstandsloser er im Zeugsein des Zeuges untergeht. Das Tempel-Werk dagegen läßt, indem es eine Welt aufstellt, den Stoff nicht verschwinden, sondern allererst hervorkommen und zwar im Offenen der Welt des Werkes [...]; die Metalle kommen zum Blitzen und Schimmern, die Farben zum Leuchten, der Ton zum Klingen, das Wort zum Sagen [...]".

que lleva a Heidegger a afirmar que la cualidad del "ser-obra" (*das Werksein*) conlleva *per se* la propiedad de la "producción" (*die Herstellung*) o, en otras palabras, que "la obra como obra es en su esencia creadora" (*das Werk als Werk ist in seinem Wesen herstellend*). En este sentido, es esta nueva dimensión creada la que permite distinguir la "obra de arte" *stricto sensu* de las "simples cosas" u "objetos" (*das Zeug*), ya que, mientras que, en estos últimos, los materiales que lo componen se subordinan a sus características y propiedades físicas, en la primera, dichos elementos que la configuran adquieren una nueva realidad y una nueva esencia, de modo que, en ella, tales "materiales" muestran a una dinámica creada que no se corresponde a la existente en las circunstancias empíricas antes de la elaboración de tal obra de arte[156].

Por consiguiente, tal y como explicita Heidegger posteriormente en el mismo escrito (1980:57-58)[157], la *verdad* que "transpira" la obra de arte es una *verdad* que nace de la "nada de lo que es" (*aus dem Nichts des Seienden*), en la medida en que la expresión de "lo que es" (*das Seiende*) designa, en este caso, a "lo que está presente"

[156] A pesar de que el filósofo alemán menciona ejemplos del ámbito de la arquitectura —como es el caso de un templo griego— como muestras de obras de arte —no será hasta en un momento posterior del mismo escrito cuando Heidegger se refiera directamente a la *poesía* (*Dichtung*) como producción artística)—, es interesante destacar la gran similitud existente entre estas reflexiones heideggerianas y las teorías de ficción literarias propuestas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Así, por ejemplo, la constatación de Heidegger de que las obras de arte se elaboran a partir de materiales físicos o psíquicos provenientes del mundo empírico encontraría un paralelismo con los *procesos de selección* y *de combinación* iserianos, mientras que la "nueva" esencia de que hacen gala dichos materiales en la obra de arte se correspondería, por ejemplo, a la naturaleza ontológica "especial" de que gozan los elementos ficcionales en el *campo de referencia interno* definido por Harshaw.

[157] Según expresa el propio Heidegger (1980:57-58): "Im Werk ist das Geschehnis der Wahrheit und zwar nach der Weise eines Werkes am Werk. Demnach wurde [...] das Wesen der Kunst als das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit bestimmt. Doch diese Bestimmung ist bewußt zweideutig. Sie sagt einmal: Kunst ist das Feststellen der sich einrichtenden Wahrheit in die Gestalt. Das geschieht im Schaffen als dem Hervor-bringen der Unverborgenheit des Seienden. Ins-Werk-Setzen heißt aber zugleich: in Gang- und ins Geschehen-Bringen des Werkseins. Das geschieht als Bewahrung. Also ist die Kunst: die schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk. *Dann ist die Kunst ein Werden und Geschehen der Wahrheit*.

Dann entsteht die Wahrheit aus dem Nichts? In der Tat, wenn mit dem Nichts das bloße Nicht des Seienden gemeint und wenn dabei das Seiende als jenes gewöhnlich Vorhandene vorgestellt ist, was hernach durch das Dastehen des Werkes als das nur vermeintlich wahre Seiende an den Tag kommt und erschüttert wird. Aus dem Vorhandenen und Gewöhnlichen wird die Wahrheit niemals abgelesen [...].

Wahrheit als die Lichtung und Verbergung des Seienden geschieht, indem sie gedichtet wird. *Alle Kunst* ist als Geschehenlassen der Ankunft der Wahrheit des Seienden als eines solchen *im Wesen Dichtung*. Das Wesen der Kunst, worin das Kunstwerk und der Künstler zumal beruhen, ist das Sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit. Aus dem dichtenden Wesen der Kunst geschieht es, daß sie inmitten des Seienden eine offene Stelle aufschlägt, in deren Offenheit alles anders ist als sonst. Kraft des ins Werk gesetzten Entwurfes der sich uns zu-werfenden Unverborgenheit des Seienden wird durch das Werk alles Gewöhnliche und Bisherige zum Unseienden. Dieses hat das Vermögen, das Sein als Maß zu geben und zu wahren, eingebüßt. Dabei ist das Seltsame, daß das Werk in keiner Weise auf das bisherige Seiende durch kausale Wirkungszusammenhänge einwirkt [...]."

o “disponible” habitualmente (*jenes gewöhnlich Vorhandene*). Así pues, la obra de arte “sacude” (*erschüttern*) dicha realidad presente al crear una realidad nueva en la que puede leerse y de la que puede extraerse una *verdad* que permanecía *oculta* hasta ese momento, ya que, según afirma el filósofo alemán, “en lo presente y en lo habitual nunca se lee la *verdad*” (*Aus dem Vorhandenen und Gewöhnlichen wird die Wahrheit niemals abgelesen*)[158].

En consecuencia, podría concebirse la obra de arte en general y la poesía en particular como una “puesta en marcha de la verdad” (*Ins-Werk-Setzen der Wahrheit*), expresión que, según señala Heidegger (1980:57-58), debe entenderse desde dos perspectivas distintas, como son, por un lado, la percepción de que el arte es la *verdad* que se prepara o se configura en la forma artística, es decir, que la estructura y la forma específicas adoptadas por una obra —por ejemplo, literaria— no es un acto arbitrario, sino que ellas mismas contribuyen a configurar la *verdad* que *desvela* esa obra; por el otro, esta expresión significa asimismo el “poner en funcionamiento” (*in Gang bringen*) del ser-obra y de su preservación como tal, de modo que el arte podría definirse como “la preservación creadora de la verdad en la obra” (*die schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk*) o, si se prefiere, como “un devenir y suceder de la verdad” (*ein Werden und Geschehen der Wahrheit*), definición que, a su vez, permite la interpretación histórica del arte y de la obra literaria, así como la formulación del concepto gadameriano de *fusión de horizontes* y del jaußiano *horizonte de expectativas*.

Si se aplican estas últimas reflexiones heideggerianas sobre la *apertura del ser* de la obra de arte al análisis concreto de una obra literaria configuradora de la estética de la crueldad, puede observarse que ello conlleva la aparición de nuevos matices de la idea de *verdad* que afecta directamente a la *gnoseología* que desprende dicha estética, especialmente en el sentido de la *alétheia*, aunque, en cuanto a las consecuencias de la relación entre la relación entre el mundo empírico y la ficción —y la correspondiente *adequatio*— se refiere, también condiciona indirectamente la acepción de la *veritas*.

[158] Esta función de la obra artística apuntada por Heidegger consistente en *des-ocultar* una *verdad* que no se encuentra presente en la realidad cotidiana y que recuerda al concepto acuñado por Viktor Shklovski de la *ostranenie* (*extrañamiento*) en la literatura, constituye una de las perspectivas más interesantes para estudiar la *estética de la crueldad* en la narrativa de ficción puesto que, precisamente, tanto la *apertura del ser* heideggeriana de la obra de arte como el *extrañamiento* shklovskiano no dejan de ser puntos de vista afines para analizar la propia esencia de la noción de *ficción* y su relación con la realidad empírica.

En efecto, si nos remitimos, a modo de ejemplo, al fragmento anteriormente citado de la novela de Sade de *La Philosophie dans le boudoir*, desde el punto de vista de la filosofía del arte del filósofo alemán cabe decir que nos encontramos ante el *des-cubrimiento* de una *verdad* "cruda", "despellejada" y sin aliñados, que, no por creada *en* esta novela, resulta ser más digerible, a saber: el *desvelamiento* de la complejidad de la legitimidad de la pena de muerte en la *esfera pública* y *política*, y la dicotomía respecto al placer *privado* e individual que puede generar el asesinato y torturas físicas y psicológicas por el simple placer egoísta. Así pues, el autor del panfleto citado, utilizado por *Dolmancé* para educar a la joven *Eugénie*, en sus alegatos en contra del *poder* estatal y de su disposición a ejecutar a ciudadanos de forma legal, conforma una nueva *verdad* que, hasta ese momento, había permanecida *oculta*, encubierta por los sucesos sangrientos acaecidos durante esa fase de la Revolución Francesa. Nos referimos, concretamente, a la *verdad* que *se aparece* en forma de una diferenciación diáfana entre el autoritarismo absolutista que impone una violencia y una crueldad gubernamental, y una "libertad" de poder ejercer acciones crueles contra individuos particulares con el fin de obtener un goce psíquico o sexual. En otras palabras, a pesar de que en los tratados de pensamiento político del siglo XVI y XVII ya se establecía una distinción entre el *espacio público* y *privado* —recuérdese a Francisco de Vitoria, a Francisco Suárez o a Álamos de Barrientos[159]—, en la presente novela del marqués se manifiesta la nueva *verdad* de la confrontación permanente entre ambos *espacios* y que, *a posteriori*, y desde el punto de vista del siglo XXI, después de los hechos históricos trágicos del siglo XX y de los autores que teorizaron sobre dichos acontecimientos —ya sea desde una perspectiva cercana a la Escuela de Frankfurt, ya sea desde una tradición liberal (como Hannah Arendt o Isaiah Berlin)—, se ha revelado como una de las características fundamentales de *lo político* de la actualidad a partir del nacimiento del Estado contemporáneo, que se remonta, justamente, a los años de la escritura de la obra sadiana. Se trata, por consiguiente, de una *verdad* en absoluto estática, sino que, por el contrario, se ha ido modificando con el *devenir* de los sucesos históricos, hecho que ha conllevado, a su vez, un cambio de percepción y de recepción por parte del *lector* propio de cada época, en el sentido de que, aunque la obra del escritor galo ya advertía de tal confrontación en el siglo XVIII, no ha sido hasta el siglo XX y en nuestro presente cuando dicha diferenciación ha adquirido una relevancia de primer orden.

[159] Véase el apartado "4.1.6.1. La imagen del *enemigo* en el marco de la *estética de la crueldad*: un análisis de la *víctima sistémica política*".

En síntesis, en el marco del *pensamiento trágico* y de su correspondiente *principio de realidad suficiente* formulado por Clément Rosset, y partiendo de las dos perspectivas antagónicas extremas planteadas por Hans Blumenberg sobre la relación entre la ficción y los elementos del mundo empírico del *lector*, a saber, una visión *mimética* y una visión *constructivista*, en el ámbito de la estética de la crueldad se propone la presencia de una *gnoseología* que puede manifestarse de dos formas diferentes. En primer lugar, encontramos el *modo gnoseológico mimético*, relacionado con el concepto de *veritas* o, en términos de Antonio Escohotado, de *verdad-adecuación*, que se centra en la relación existente entre los hechos crueles que aparecen en un relato ficticio y los sucesos empíricos del entorno del *lector* a los que pueden referirse; en segundo lugar, puede hablarse del *modo gnoseológico constructivista*, en el que se halla la interpretación heideggeriana de la noción de *alétheia* —o, en palabras del filósofo madrileño, de *verdad-hallazgo*— y que se ajusta a la propia idea de *crueldad*, en la medida en que este concepto de *verdad* remite a un *des-ocultamiento* de una realidad escondida hasta el momento de ser expresada y configurada verbalmente, del mismo modo que, en la estética de la crueldad, este sentido de la *verdad* es "despellejado" con el fin que aparezca y aflore la "auténtica" realidad poética "descarnada", desagradable y angustiosa para *su receptor*.

Sin embargo, teniendo en cuenta la concepción de que toda obra artística y literaria manifiesta una *apertura de la verdad del ser* de una manera performativa, ambos *modos gnoseológicos* se caracterizan por ser constitutivos de la estética de la crueldad por igual, por lo que la aplicación del concepto de *veritas* o de *alétheia* a un fragmento o escena concretos de una obra literaria vendrá determinado, en gran medida, por el género novelesco al que pertenezca, así como por la finalidad del análisis que se persiga. En consecuencia, por ejemplo, el estudio de una acción cruel que aparezca en una novela histórica parece ser más proclive a la utilización de la perspectiva propia de la *verdad-adecuación*, mientras que el análisis de un acto cruel en un relato de ciencia-ficción tiende a demandar la perspectiva *gnoseológica* de la *verdad-hallazgo*. El objetivo concreto del estudio, no obstante, será el factor decisivo para adoptar uno u otro punto de vista de las múltiples variantes de la *verdad*.

5.1.2. *La estética de la crueldad como* sombra *de* lo aparencial.

Después de habernos referido a la existencia de una cierta *gnoseología* que se halla presente en la estética de la crueldad y de haber hecho hincapié en dos de sus principales formas de manifestarse, a saber, el *modo gnoseológico mimético* y el *modo gnoseológico constructivista*, así como en sus correspondientes nociones de *verdad*, resulta necesario subrayar y analizar con detalle, dada su importancia, el carácter *des-velador* de *lo oculto* del que goza dicha estética y que ya se ha introducido en términos generales en el apartado anterior. Con este fin, en las próximas páginas consideraremos la *gnoseología* que conlleva la estética de la crueldad como una suerte de fenómeno artístico que ilumina las *sombras* de otras estéticas y de algunos aspectos *sombríos* de las circunstancias empíricas del *lector* que no sólo pueden provocar en éste una sensación de espanto, de horror, de desagrado o incluso de repugnancia, sino que, hasta la lectura de dicha estética, eran desconocidos parcial o totalmente por parte de estos mismos receptores.

Ahora bien, cabe advertir que la utilización de esta imagen de la *sombra* no significa necesariamente que deba concebirse la esencia de la estética de la crueldad como un estilo o modo expresivo de algunas obras literarias que se ven eclipsadas o, si se prefiere, "subyugadas" por otras obras o corrientes poéticas *hegemónicas* en el sentido gramcsiano, entendiendo la *hegemonía*, en términos generales y según César Rendueles (2020:394), como "la capacidad de un grupo social para ejercer una función dirigente, interpelando a otros colectivos a través de una reconfiguración del sentido común", es decir, la facultad de un grupo concreto de individuos de ejercer un dominio sobre una parte de la comunidad mediante el control de distintos aparatos o productos culturales[160]. Pensemos, por ejemplo, en aquellas obras literarias y filosóficas que, a

[160] Atiéndase, a modo de ejemplo, a las siguientes reflexiones escritas por el propio Antonio Gramsci sobre el concepto de *hegemonía* desde una perspectiva exclusivamente política (Gramsci 2020:286-287): "El hombre activo de masa actúa de manera práctica, pero no tiene una clara conciencia teórica de su hacer, pese a que este es un conocer el mundo en cuanto lo transforma. (…) Puede decirse que tiene dos conciencias teóricas (…): una implícita en su hacer, y que en realidad lo une a todos sus colaboradores en la transformación práctica de la realidad, y otra superficialmente explícita o verbal, que ha heredado del pasado y ha recogido sin crítica. (…) puede llegar a un punto en el cual lo contradictorio de la conciencia no permita ya ninguna acción (…) y produzca un estado de pasividad moral y política. La comprensión crítica de sí mismos se produce, por tanto, a través de una lucha de "hegemonías" políticas, de direcciones contradictorias, primero en el campo de la ética, luego en el de la política, hasta llegar a una elaboración superior de la concepción propia de la realidad. La conciencia de ser parte de una determinada fuerza hegemónica (o sea, conciencia política) es la primera fase de una ulterior y progresiva autoconciencia, en la cual se unifican finalmente la teoría y la práctica. (…) Por eso hay que subrayar que el desarrollo político del

pesar del grado de crueldad que llegan a manifestar, se convierten en referentes culturales para una generación de artistas o, incluso, para toda una época —Sade, Kleist, Nietzsche, Sacher-Masoch, Raabe, Canetti, Kafka, Cela, Onetti, Sabato, etc.—, hecho que excluye una supuesta sumisión de la estética de la crueldad a una hipotética *hegemonía* cultural y artística "insípida" y determinada por el *poder* y su propuesta de canon literario, pero que demuestra, por el contrario, que este mismo marco *hegemónico* es capaz de hacer uso de elementos propios de la *estética de la crueldad* si responden a la divulgación de los principios ideológicos por los que aboga; en este sentido, cabría hablar de los elementos configuradores de la *estética de la crueldad* como elementos "neutros", como simples instrumentos que pueden ser empleados por cualquier autor, independientemente de sus objetivos e intereses particulares.

En consecuencia, cuando hablamos de la estética de la crueldad como una *descubridora* de *sombras*, nos referimos, más bien, a una noción muy cercana a *lo tenebroso,* a *lo siniestro* (*das Unheimliche*) formulado por Sigmund Freud (1919) a partir de la definición dada por Schelling, según la cual *lo siniestro* "es todo lo que debería permanecer en secreto y oculto pero que sale al descubierto" ("unheimlich nennt man alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist") (Freud 2018:9). En esta línea, el psiquiatra austríaco postula que el causante de esta sensación de *lo tenebroso* y de *lo siniestro* es la represión psicológica y psíquica, que convierte cualquier "afecto de una emoción" (*Affekt einer Gefühlsregung*) en miedo (2018:25)[161] y, en ocasiones, en un gran temor; no obstante, y a pesar de este

---

concepto de hegemonía representa un gran progreso filosófico, además de político-práctico, porque implica necesariamente y supone una unidad intelectual y una ética acorde con una concepción de lo real que ha superado el sentido común y se ha convertido (…) en concepción crítica."

Por otro lado, en el ámbito de la literatura y del arte, el pensador italiano aplica este concepto en términos como los que siguen (Gramsci 2020:332): "(…) Hay que hablar de lucha por una nueva cultura, o sea, por una nueva vida moral, que por fuerza estará íntimamente vinculada con una nueva intuición de la vida, hasta que esta llegue a ser un nuevo modo de sentir y de ver la realidad (…).

El que no se pueda crear artificiosamente artistas individuales no significa, por tanto, que el nuevo mundo cultural por el cual se lucha (…) no suscite necesariamente "nuevos artistas" (…). Un grupo social que entra en la vida histórica con actitud hegemónica, con una seguridad en sí mismo que antes no tenía, tiene necesariamente que suscitar de sí personalidades que antes no habrían hallado fuerza suficiente para expresarse cumplidamente en un sentido determinado".

[161] Según explica el médico vienés (2018:25): "[...] Erstens, wenn die psychoanalytische Theorie in der Behauptung recht hat, daß jeder Affekt einer Gefühlsregung, gleichgültig von welcher Art, durch die Verdrängung in Angst verwandelt wird, so muß es unter den Fällen des Ängstlichen eine Gruppe geben, in der sich zeigen läßt, daß dies Ängstliche etwas wiederkehrendes Verdrängtes ist. Diese Art des Ängstlichen wäre eben das Unheimliche [...]. Zweitens, wenn dies wirklich die geheime Natur des

"desplazamiento" emocional generado por dicha represión (*Verdrängung*), puede ocurrir que una parte de *lo temeroso* (*das Ängstliche*) aflore en la mente del individuo, de modo que podría concebirse este sentimiento como "algo reprimido que regresa" (*etwas wiederkehrendes Verdrängtes*) y que constituye, precisamente, aquello que Schelling había denominado como *lo siniestro*, concepto que, como no deja de enfatizar el mismo Freud, se ve reforzado por un proceso lingüístico por el que *das Heimliche* ("lo secreto") deviene *das Unheimliche* ("lo siniestro") —este prefijo *un-* sería equiparable a la α privativa de αληθεια, comentado en el apartado anterior—, que indica un *des-velamiento* o, si se prefiere, un *desollamiento* de *lo oculto* y *lo reprimido*, que produce en el individuo una gran angustia y desasosiego.

Esta dicotomía entre *lo secreto* (*das Heimliche*) y *lo siniestro* (*das Unheimliche*), en cuyo marco se sitúa la imagen de *la sombra* perteneciente a la *gnoseología* de la estética de la crueldad, no sólo cuenta con una expresión lingüística, tal y como se acaba de mencionar, sino que se corresponde a una naturaleza que, según algunos autores, podríamos calificar de "ontológica". Así pues, si retomamos el pensamiento de Heidegger (1930), es interesante destacar la similitud existente entre la relación establecida por Freud entre ambos conceptos y la dualidad entre *verdad* (*Wahrheit*) y *falsedad* (*Unwahrheit*) planteada por el profesor de Friburgo. Y es que, según Heidegger (2013:189-190)[162], la existencia del hombre histórico se inicia cuando el primer pensador se cuestiona la esencia de lo que es (*das Seiende*), en la medida en que pregunta, precisamente, al *desvelamiento* de lo que es (*die Unverborgenheit des*

Unheimlichen ist, so verstehen wir, daß der Sprachgebrauch das Heimliche in seinen Gegensatz, das Unheimliche übergehen läßt, denn dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist. Die Beziehung auf die Verdrängung erhellt uns jetzt auch die Schellingsche Definition, das Unheimliche sei etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist".

[162] Tal y como expresa el mismo Martin Heidegger (2013:189-190): "[...] Die in der Wahrheit als Freiheit gewurzelte Ek-sistenz ist die Aus-setzung in die Entborgenheit des Seienden als eines solchen. Noch unbegriffen, ja nicht einmal einer Wesensgründung bedürftig, fängt die Ek-sistenz des geschichtlichen Menschen in jenem Augenblick an, da der erste Denker fragend sich der Unverborgenheit des Seienden stellt mit der Frage, was das Seiende sei. In dieser Frage wird erstmals die Unverborgenheit erfahren [...]. Erst wo das Seiende selbst eigens in seine Unverborgenheit gehoben und verwahrt wird, erst wo diese Verwahrung aus dem Fragen nach dem Seienden als solchem begriffen ist, beginnt Geschichte. Die anfängliche Entbergung des Seienden im Ganzen, die Frage nach dem Seienden als solchem und der Beginn der abendländischen Geschichte sind dasselbe und gleichzeitig in einer »Zeit«, die selbst unmeßbar erst das Offene, d.h. die Offenheit, für jegliches Maß eröffnet.

[...]

[...] Die »Wahrheit« ist kein Merkmal des richtigen Satzes, der durch ein menschliches »Subjekt« von einem »Objekt« ausgesagt wird und dann irgendwo, man weiß nicht in welchem Bereich, »gilt«, sondern die Wahrheit ist die Entbergung des Seienden, durch die eine Offenheit west. In ihr Offenes ist alles menschliche Verhalten und seine Haltung ausgesetzt [...]".

Seienden), cuestionamiento que implica que, por primera vez, se experimenta dicho *des-ocultamiento* y que la historia empieza con la custodia de lo que es, una vez ha sido *descubierto*. En este punto es donde surge *la verdad* como "revelación de lo que es" (*die Entbergung des Seienden*), en cuya "apertura" —recordemos la ya estudiada *apertura del ser* en la obra de arte— anida todo el comportamiento y actitud del hombre.

Ahora bien, si *la verdad* nace de este *desvelamiento*, la *falsedad* debe surgir también, forzosamente, de este mismo suceso (2013:191)[163]. En otras palabras, ambas comparten el mismo origen y la misma esencia, por lo que una siempre tiene la capacidad de acompañar a la otra, es decir, que un enunciado que transmite *la verdad* puede aparecer como un afilado antagónico contra el enunciado que exprese su respectiva *falsedad*; por consiguiente, la reflexión sobre esta última conlleva, forzosamente, la discusión sobre la naturaleza de *la verdad*, de manera que ambos conceptos son, en el fondo, inseparables, en el sentido de que uno asegura y requiere de la presencia del otro, de la misma forma que *lo siniestro* necesita, según Freud, la naturaleza anterior de *lo secreto*, de *lo visible* y de *lo superficial* en ese mismo instante en que se muestra *lo tenebroso*. Además, en relación con lo explicado en el apartado anterior, hay que insistir que, para Heidegger (2013:195)[164], el *cubrimiento* de lo que es y que sólo ocasionalmente se revela como tal *cubrimiento* u *ocultamiento*, mostrando así sus límites y originando *la verdad* o su correspondiente *falsedad*, entraña un "hundimiento" en *el olvido* —que, a su vez, es el que dota de presencia a "la atrofia aparente" (*der scheinbare Schwund*) de lo que es y en el cual habita el individuo—, por lo que cualquier *desentrañamiento* o *desvelamiento* de la *verdad* o de

[163] En palabras de Heidegger (2013:191): "[...] Die Unwahrheit muß vielmehr aus dem Wesen der Wahrheit kommen. Nur weil Wahrheit und Unwahrheit im Wesen sich nicht gleichgültig sind, sondern zusammengehören, kann überhaupt ein wahrer Satz in die Schärfe des Gegenteils zum entsprechend unwahren Satz treten. Die Frage nach dem Wesen der Wahrheit reicht daher erst dann in den ursprünglichen Bereich des Erfragten, wenn sie aus dem Vorblick in das volle Wesen der Wahrheit auch die Besinnung auf die Unwahrheit in die Wesensenthüllung einbezogen hat. Die Erörterung des Unwesens der Wahrheit ist nicht nachträgliche Ausfüllung einer Lücke, sondern der entscheidende Schritt in die zureichende Ansetzung der Frage nach dem Wesen der Wahrheit. [...] Wenn das Wesen der Wahrheit sich nicht in der Richtigkeit der Aussage erschöpft, dann kann auch die Unwahrheit nicht mit der Unrichtigkeit des Urteils gleichgesetzt werden".

[164] Según manifiesta el pensador alemán (2013:195): "[...] Wo die Verborgenheit des Seienden im Ganzen nur wie eine zuweilen sich meldende Grenze beiher zugelassen wird, ist die Verbergung als Grundgeschehnis in der Vergessenheit versunken.
Allein das vergessene Geheimnis des Daseins wird durch die Vergessenheit nicht beseitigt, sondern die Vergessenheit verleiht dem scheinbaren Schwund des Vergessenen eine eigene Gegenwart. Indem das Geheimnis sich in der Vergessenheit und für sie versagt, läßt es den geschichtlichen Menschen in seinem Gangbaren bei seinen Gemächten stehen [...]".

la falsedad comporta, en cierto sentido, un determinado *recordar* de lo que es por parte del hombre.

Por ende, en el ámbito de la estética de la crueldad, entenderemos que tanto el *modo gnoseológico mimético* como el *modo gnoseológico constructivista* tienen como objetivo *desvelar* o, si se prefiere, alumbrar *las sombras* de otras expresiones artísticas configuradoras de otras estéticas o bien de algunos aspectos de las circunstancias empíricas de *los lectores* —aunque siempre desde un punto de partida ficcional—, en la medida en que, rehuyendo cualquier implicación que conlleve alguna referencia al ejercicio de una *hegemonía* política y literaria, se tomarán como afines las dicotomías propuestas por Freud y por Heidegger de *lo secreto* (*das Heimliche*) y *lo siniestro* (*das Unheimliche*) y de *la verdad* (*die Wahrheit*) y de *la falsedad* (*die Unwahrheit*), respectivamente, ya sea en el sentido de la *sombra* que "se reaparece" —en la línea del concepto schellingiano y freudiano de *lo tenebroso*—, ya sea en el sentido de compartir la misma esencia que "lo iluminado" aparencial y estar *cubierta* por el *olvido*, a modo de la dicotomía heideggeriana.

Con el fin de especificar la concepción de la *gnoseología* de la estética de la crueldad como una *desveladora* e *iluminadora* de *sombras* de acuerdo con los aspectos que se acaban de comentar, a continuación se procederá a analizar desde la perspectiva de dichas *sombras* la novela de Ernst Jünger *Auf den Marmorklippen* [*Sobre los acantilados de mármol*] (1939), de modo que aparezcan algunas facetas de este concepto que contribuyan a esbozar una metodología de análisis que permita aplicarlo posteriormente a cualquier obra literaria ficcional que constituya esta estética.

En primer lugar, nos centraremos en el siguiente fragmento en el que el personaje-*narrador* relata cómo en el país de la Gran Marina (*die Große Marina*) se vuelven a introducir los antiguos dioses de *los pastores* y se expande un tipo de *violencia* originaria, que no conoce *límites* y que, progresivamente, causa un mayor número de muertos de todos los estamentos y grupos sociales (1994:34-37):

> In der Campagna, wo die Weidepfade die Grenzen der Bezirke überschnitten, sah man häufig die kleinen Hirtengötter stehen. Als Hüter der Marken waren sie ungefüge aus Steinen oder altem Eichenholz geschnitzt […].
> Wer aber hätte glauben mögen, daß man den Schmalz- und Buttergöttern, die den Kühen die Euter füllten, nun an der Marina zu huldigen begann? Und das geschah in Häusern, wo seit langem über Opfer und Opferdienst gespottet worden war. Dieselben Geister, die sich für stark genug erachtet hatten, die Bande des alten Ahnenglaubens zu zerschneiden, wurden vom Zauber barbarischer Idole unterjocht […].
> […]
> Nun aber erlebte man zum ersten Male, daß um den Spruch der Totenrichter Streit entstand. Es drangen nämlich mit den Bünden auch die Blutrachefehden der Campagna in die Städte ein. Wie eine Seuche, die noch unberührten Boden findet, schwoll auch hier der Haß gewaltig an. Nachts und mit niederen Waffen drang man aufeinander ein, und

> das aus keinem anderen Grunde, als weil vor hundert Jahren der Wenzel durch den Jegor erschlagen worden war. Doch was sind Gründe, wenn die Verblendung uns ergreift. Gar bald ging keine Nacht vorüber, in der die Wache nicht auf den Straßen und bei den Quartieren auf Tote stieß, und manchen traf man mit Wunden, die des Schwertes nicht würdig sind – ja selbst mit solchen, mit denen die blinde Wut den schon Gefallenen zerstückt.
> In diesen Kämpfen, die zu Menschenjagden, Hinterhalten und Mordbrand führten, verloren die Parteien jedes Maß. Bald hatte man den Eindruck, daß sie sich kaum noch als Menschen sahen, und ihre Sprache durchsetzte sich mit Wörtern, die sonst dem Ungeziefer galten, das ausgerottet, vertilgt und ausgeräuchert werden soll. Den Mord vermochten sie nur auf der Gegenseite zu erkennen, und dennoch war bei ihnen rühmlich, was dort als verächtlich galt [...].

En efecto, el narrador homodiegético relata el modo en que, paulatinamente, *la población* que habita en la frontera de la Gran Marina vuelve a rendir culto a los dioses de *los pastores* que, en forma de imágenes de piedra y de madera de roble, se empiezan a encontrar como marcas e indicadores de los caminos; en este aspecto, a pesar de que la voz narrativa no establece una conexión explícita, sí que sugiere implícitamente una relación entre la introducción de sacrificios y ofrendas y una cierta "subyugación a la magia de los ídolos bárbaros" de *los habitantes* (*vom Zauber barbarischer Idole unterjocht*) con el odio desbocado y visceral entre grupos y estamentos rivales, que, como una epidemia o peste (*eine Seuche*) se extiende sin freno por todo el territorio, por lo que cada día aumentan los asesinatos en los bosques y en las ciudades, los incendios homicidas y las peleas callejeras y los disturbios con armas blancas, así como una rivalidad absoluta entre múltiples bandos que lleva a concebir los grupos contrarios como "parásitos" o "bichos" (*Ungeziefer*) a los que hay que exterminar, puesto que éstos llevan a cabos acciones repulsivas que, en cambio, si las realizan miembros de su mismo grupo, son dignas de admiración.

Si analizamos la presente escena desde la perspectiva de los *elementos de primer grado*, hallamos que la presencia de grupos diferenciados de personajes que luchan *abiertamente* y en *la esfera pública* por el dominio y el *poder* en la Gran Marina, de modo que cada colectivo establece una distinción de *amigo-enemigo* —en el sentido de *hostis*[165]—, e identifica a estas mismas figuras como *víctimas sistémicas políticas*, si bien se encuentran en una continua *transferencia de funciones categoriales sincrónica*, por lo que dichos personajes pueden formalizar, simultáneamente, la instancia de *sujetos crueles instrumentales involuntarios sistémicos políticos*. Ahora bien, ¿qué es lo que induce a pensar que se trata de esta

[165] Para un estudio detallado del concepto de *política* en el marco de la estética de la crueldad, véase el apartado "4.1.6.1. La imagen del *enemigo* en el marco de la *estética de la crueldad*: un análisis de la *víctima sistémica política*".

última categoría y no de figuras que idean por iniciativa propia estos actos crueles, es decir, que corporeizaran ellos mismos la instancia de *agente cruel*? O bien, si se concibiera el relato como una narración de la expansión de la *violencia* indiscriminada que se extiende como si fuera una plaga, ¿qué nos impediría hablar de un *agente cruel indefinido*?

La respuesta, la *descubrimos* gradualmente poco después, cuando la voz narrativa expone que esta aparición y el aumento fuera de control de los asesinatos y de los asaltos se deben a un plan concebido de la figura del *Guardabosques Supremo* (*der Oberförster*) con el fin de sembrar la anarquía en el territorio y conseguir el *poder* absoluto (1994:38)[166], de lo que se infiere que las figuras que constituyen los distintos grupos en conflicto, sin saberlo, no serían más que "peones" —por ende, *sujetos crueles instrumentales involuntarios*— en manos del *Guardabosques*, quien, a su vez, formalizaría la categoría de *agente cruel sistémico político*.

Esta *violencia* macabra y desaforada, que se había iniciado lentamente y se había extendido de forma progresiva y planeada, alcanza uno de sus puntos álgidos en la siguiente escena (1994:91-93), en la que se enfrentan en una batalla las fuerzas armadas del *príncipe* —entre las que se cuenta el propio personaje-*narrador*— y el bando del *Guardabosques Supremo*, integrado por personajes *nómadas*, *pastores* y *parte de la población* que vive en la frontera:

> [...] Da lachte der Alte mir zu und gab das Zeichen, und wie von einer scharf gespannten Sehne abgeschossen, flogen die gelben Doggen auf die roten zu [...].
> Nun gab es unter den Riesenstämmen im roten Lichte ein Heulen und Frohlocken, als ob das Wilde Heer vorüberzöge, und heiße Mordgier breitete sich aus. In dunklen Massen wälzten und zerrten die Tiere sich am Boden, und andere, die einander hetzten, umfuhren unseren Stand in weitem Kreis. Wir suchten in das Gemetzel, dessen Tosen die Luft erfüllte, einzugreifen, doch war es schwierig, die roten Doggen mit Stichen und Schüssen zu erreichen, ohne auch die Molosser zu beschädigen [...].

[166] Tal y como expresa el personaje-*narrador*, todo resulta ser una "jugada" o "movimiento maestro" del *Guardabosques Superior* (*ein meisterhafter Zug*), cuya estrategia para provocar el caos e imponer un *poder* autocrático consiste en "subministrar el temor en pequeñas dosis", en la medida en que sus "agentes más bajos" se infiltran en los clanes de pastores para aumentar la anarquía y encender los ánimos, mientras que sitúa a sus colaboradores más cercanos en las administraciones y magistraturas para ganarse poco a poco el favor de la población. El *Guardabosques Superior* se asemeja, por tanto, "a un médico maligno que primero promueve el sufrimiento para luego infligir al enfermo los cortes que tiene en mente"; en palabras del narrador homodiegético (1994:38): "Gerade hierin lag ein meisterhafter Zug des Oberförsters; er gab die Furcht in kleinen Dosen ein, die er allmählich steigerte und deren Ziel die Lähmung des Widerstandes war. Die Rolle, die er in diesen Wirren, die sehr fein in seinen Wäldern ausgesponnen wurden, spielte, war die der Ordnungsmacht, denn während seine niederen Agenten, die in den Hirtenbünden saßen, den Stoff der Anarchie vermehrten, die Eingeweihten in die Ämter und Magistrate, ja selbst in Klöster ein und wurden dort als starke Geister, die den Pöbel zu Paaren treiben würden, angesehen. Der Oberförster glich einem bösen Arzte, der zunächst das Leiden fördert, um sodann dem Kranken die Schnitte zuzufügen, die er im Sinne hat".

> Aber auch drüben, auf der anderen Seite, sahen wir Schüsse blitzen und errieten, daß man dort die Molosser aus der Hetzbahn schoß. Auf diese Weise glich das Scharmützel einem Jagen, das sich ellipsenförmig um zwei Feuerpunkte schloß, indes die große Meute auf der kurzen Achse im Kampfe lag [...].
> [...] Doch waren die roten Doggen in der Überzahl. [...] Der Bluthund nämlich war sorgsam abgerichtet, den Menschen aufzusuchen, den der Oberförster als bestes Wild bezeichnete; und als die Anzahl der Molosser nicht mehr genügte, lenkte die Sorge für unsere Sicherheit die Blicke vom Jagen ab. Bald aus den dunklen Büschen, bald aus dem Qualm der Feuerbrände schoß eins der roten Tiere auf uns zu, und Schreie kündeten es an [...].
> Schon sahen wir die ersten bösen Risse leuchten [...]. In diese Rufe mischte sich das Geheul der Meuten, das Knallen der Schüsse und das Geistern der Flammen ein. Dann hörten wir aus dem Tannicht ein mächtiges Gelächter schallen, ein röhrendes Joho, das uns verkündete, daß nun der Oberförster im Treiben war. In diesem Lachen erklang die fürchterliche Jovialität des Menschenjägers, der sein Revier begeht [...].

Tal y como puede leerse, este combate muestra una particularidad respecto a las que puede estar acostumbrado a encontrarse el *lector* y que enfatiza la sensación de desorden y de encarnizamiento durante la lucha, a saber: el enfrentamiento a dentelladas entre *los perros dogos* de ambos bandos y el ataque de los *canes* del *Guardabosques* a las figuras humanas que constituyen el ejército del *príncipe*. Efectivamente, en el relato se especifica el modo en que *los animales* de ambos bandos antagónicos luchan violentamente por el suelo hasta desangrarse, mientras *los combatientes* de cada ejército disparan a *los perros* de las fuerzas enemigas, con el fin de debilitar su posición. No obstante, pronto se hace evidente la superioridad numérica de *los dogos* del *Guardabosque*, quien, en medio del combate, y escondido de la vista de *sus enemigos*, ríe de forma enloquecida y desaforada al contemplar cómo sus *canes* atacan a las figuras humanas del bando del *príncipe*, ya que, para él, el "ser humano es la mejor pieza de caza" —"den [el ser humano] der Oberförster als bestes Wild bezeichnete"—.

Si tenemos presentes los dos fragmentos de la novela de Jünger, llegados a este punto, cabe formularse las siguientes cuestiones: ¿cuál es la *verdad-hallazgo* (*alétheia*) que queda "despellejada" en esta obra del escritor alemán? ¿Cuál es *la sombra* que saca a la luz el texto y que, hasta el momento de su lectura, había permanecida oculta en la oscuridad del *olvido* del *lector* por la cotidianidad y el transcurrir habitual de la vida humana en sociedad?

Para intentar responder dichas preguntas a modo de ejemplo de la posible *gnoseología* de la estética de la crueldad y sin el afán de adentrarnos en los numerosos estudios de la bibliografía jüngeriana —ello escaparía al ámbito del presente análisis—, nos centraremos en dos posibles hipótesis: por un lado, partiremos de la consideración de que este relato de Ernst Jünger expresa en parte

una concepción antropológica de inspiración nietzscheana según la cual la función de toda cultura es convertir al ser humano en un individuo dócil y manipulable; por el otro, concebiremos la trama de esta obra del autor de Wilflingen como una expresión estética y ficcional parcial de la teoría del Estado formulada por Franz Oppenheimer (1907), que alcanzaría una gran divulgación en las primeras décadas del siglo XX.

En cuanto a la expresión del punto de vista nietzscheano sobre la concepción general de la *cultura*, si tomamos como referencia la obra del filósofo alemán de *Zur Genealogie der Moral* [*Sobre la genealogía de la moral*] (1887), puede apreciarse que, en éste, se reflexiona sobre muchos de los aspectos que pueden entreverse en las escenas citadas de *Auf den Marmorklippen*. Así pues, si para el pensador alemán el "sentido de toda cultura es hacer del carnívoro "hombre" un animal manso y civilizado" ("der *Sinn aller Kultur* sei, aus dem Raubtiere »Mensch« ein zahmes und zivilisiertes Tier") (1956 (2):787)[167] o, incluso, una "mascota" (*Haustier*), mediante algunas "herramientas de la cultura" (*Werkzeuge der Kultur*) como los ideales ascéticos y románticos que intentan borrar del hombre sus instintos primarios, hasta el extremo de que Nietzsche llega a considerar dichos instrumentos como una "vergüenza del hombre" (*eine Schande des Menschen*). En relación con estas "herramientas" planteadas por Nietzsche, que constituyen un argumento en contra de una cierta concepción de la *cultura*, la novela de Jünger puede considerarse como una suerte de "negativo fotográfico" —o *sombra*— de tal postura. En otras palabras, el relato del aumento de *la violencia* homicida callejera, los asaltos, los atentados y los incendios homicidas, así como la propia batalla entre *los dogos* de los dos ejércitos y la risa y satisfacción macabra del *Guardabosques* pueden interpretarse como una reivindicación de los aspectos positivos de la cultura denostada por Nietzsche, es decir, como una narración ficticia sobre los peligros que conlleva el hundimiento de los muros protectores de la cultura ante la naturaleza humana más instintiva y déspota, además de un "recuerdo" para el *lector* —obsérvese que la voz narrativa adopta la forma de unas memorias sobre la caída de la Gran Marina y su conversión en una

[167] Según expresa el propio Nietzsche (1956 (2):787): "[...] Gesetzt daß es wahr wäre, was jetzt jedenfalls als Wahrheit« geglaubt wird, daß es eben der *Sinn aller Kultur* sei, aus dem Raubtiere »Mensch« ein zahmes und zivilisiertes Tier, ein *Haustier* herauszuzüchten, so müßte man unzweifelhaft alle jene Reaktions- und Ressentimentsinstinkte, mit deren Hilfe die vornehmen Geschlechter samt ihren Idealen schließlich zuschanden gemacht und überwältigt worden sind, als die eigentlichen *Werkzeuge der Kultur* betrachten; womit allerdings noch nicht gesagt wäre, daß deren *Träger* zugleich auch selber die Kultur darstellten. [...] Diese »Werkzeuge der Kultur« sind eine Schande des Menschen, und eher ein Verdacht, ein Gegenargument gegen »Kultur« überhaupt! [...]."

autocracia[168]— de que, mientras que la cultura puede llegar a actuar como un "remedio" de la *violencia* expansiva y contagiosa de toda la comunidad —a modo de *pharmakos*[169]— después de un largo proceso que puede durar generaciones, este mismo proceso puede extinguirse o diluirse en un breve período de tiempo, abriendo la puerta a la práctica de acciones crueles y perversas generalizadas que ya parecían "olvidadas".

Este paralelismo como *sombra* del pensamiento nietzscheano, lo encontramos, por añadidura, en la mención de Jünger de la reintroducción de los dioses y de los ídolos antiguos de *los pastores* que, sedientos de sangre y de sacrificios, exigen sus *ofrendas* a *sus creyentes* constantemente, hecho que indica, de forma simbólica, la predisposición de algunos de *los habitantes* de la Gran Marina a expandir *la violencia* desenfrenada y, al mismo tiempo, dejarse contagiar por ella. En esta ocasión, la voz narrativa parece hacerse eco de las afirmaciones de Nietzsche en la misma obra (1956 (2):809-810)[170], en la que plantea la hipótesis de que el nacimiento de los dioses puede atribuirse a la necesidad de sublimar simbólicamente "el deseo voluptuoso de la

[168] Según puede leerse al principio de la novela, el personaje-*narrador* se lamenta de la melancolía que le invade al recordar los tiempos felices en la Gran Marina cuando reinaba la paz, la prosperidad y el orden, una época que, a semejanza del cuerpo de "una amada muerta" (*einer toten Geliebten*) nos hace estremecer al evocarnos los momentos felices de antaño y se comparan con el "reflejo del desierto" (*Wustenspiegelung*) actual. En palabras del narrador (1994:7): "Ihr alle kennt die wilde Schwermut, die uns bei der Erinnerung an Zeiten des Glückes ergreift. Wie unwiderruflich sind sie doch dahin, und unbarmherziger sind wir von ihnen getrennt als durch alle Entfernungen. Auch treten im Nachglanz die Bilder lockender hervor; wir denken an sie wie an den Körper einer toten Geliebten zurück, der tief in der Erde ruht und der uns nun gleich einer Wüstenspiegelung in einer höheren und geistigeren Pracht erschauern läßt. Und immer wieder tasten wir in unseren durstigen Träumen dem Vergangenen in jeder Einzelheit, in jeder Falte nach [...]".

[169] Para un análisis del concepto de *pharmakos* en el marco de la *estética de la crueldad*, véase el apartado "4.1.5. El deseo, la imitación y el sacrificio como actos crueles: un análisis de la *víctima mimética* y de la *víctima sacrificial* como *elementos de primer grado* de la *estética de la crueldad*".

[170] En palabras del filósofo alemán (1956 (2):809-810): "[...] Vielleicht ist es sogar erlaubt, die Möglichkeit zuzulassen, daß auch jene Lust an der Grausamkeit eigentlich nicht ausgestorben zu sein brauchte: nur bedürfte sie, im Verhältnis dazu, wie heute der Schmerz mehr wehtut, einer gewissen Sublimierung und Subtilisierung, sie müßte namentlich ins Imaginative und Seelische übersetzt auftreten und geschmückt mit lauter so unbedenklichen Namen, daß von ihnen her auch dem zartesten hypokritischen Gewissen kein Verdacht kommt (das »tragische Mitleiden« ist ein solcher Name [...]. Damit das verborgne, unentdeckte, zeugenlose Leiden aus der Welt geschafft und ehrlich negiert werden konnte, war man damals beinahe dazu genötigt, Götter zu erfinden und Zwischenwesen aller Höhe und Tiefe, kurz etwas, das auch im Verborgnen schweift, das auch im Dunklen sicht und das sich nicht leicht ein interessantes schmerzhaftes Schauspiel entgehen läßt. Mit Hilfe solcher Erfindungen nämlich verstand sich damals das Leben auf das Kunststück, auf das es sich immer verstanden hat, sich selbst zu rechtfertigen, sein »Übel« zu rechtfertigen; jetzt bedürfte es vielleicht dazu andrer Hilfserfindungen [...]. »Jedes Übel ist gerechtfertigt, an dessen Anblick ein Gott sich erbaut«: so klang die vorzeitliche Logik des Gefühls — und wirklich, war es nur die vorzeitliche? Die Götter als Freunde *grausamer* Schauspiele gedacht — o wie weit ragt diese uralte Vorstellung selbst noch in unsre europäische Vermenschlichung hinein! [...]."

crueldad" (*Lust an der Grausamkeit*) en forma de deidades para escapar de la represión ejercida por la cultura, de manera que fuera aceptable que siguiera configurando su imaginario y su vida anímica sin que resultara un escándalo insoportable para el mismo individuo; en esta línea, dichas divinidades no sólo servirían para "expulsar" de la realidad humana las posibles inclinaciones a la *violencia* y a la crueldad en general, puesto que las acciones divinas crueles serían aprehendidas como actos externos de la existencia de los seres humanos, sino para justificar asimismo la presencia de la crueldad en el mundo como un *espectáculo* (*Schauspiel*) para ser contemplado y apreciado como entretenimiento por estos mismos dioses —en el ámbito de la estética de la crueldad, podría entenderse, por consiguiente, como la formulación de un cierto *neronismo divino* en términos nietzscheanos—. En consecuencia, puede afirmarse que, para Nietzsche, la "estética" como tal, y en su variante de la *estética de la crueldad*, no debería concebirse tanto como una apertura *gnoseológica* a la "realidad" como una justificación en sí misma de la existencia de la crueldad en el mundo, o, según sintetiza el filósofo alemán, "todo mal se justifica ante cuya vista un dios encuentra placer" ("jedes Übel ist gerechtfertigt, an dessen Anblick ein Gott sich erbaut").

Desde el punto de vista nietzscheano, los *ídolos de los pastores* que aparecen en la novela de Jünger podrían interpretarse, por lo tanto, como una *sublimación* de las pasiones más *ocultas* y *oscuras* de una parte de la *población de la frontera* y de *sectores cazadores* y *ganaderos* que hasta las maquinaciones y el oportunismo del *Guardabosques* habían permanecido latentes pero que, a su vez, habían caído en el *olvido*. No obstante, tal *sublimación* no implica, en el caso del relato jüngeriano, un destierro de dichas pasiones del mundo de las figuras humanas, sino, más bien, un "revelador" de que ciertas tendencias a *la violencia* y al uso descontrolado de la fuerza vuelven a estar presentes en la sociedad de la Gran Marina o, si se prefiere, un "indicador" de que el *espectáculo* de una serie de acontecimientos crueles está a punto de empezar para el placer de estos dioses y del propio *Guardabosques*, tal y como explicita la voz narrativa al mencionar las carcajadas hilarantes de este personaje al contemplar cómo sus *dogos* atacan y despedazan a *otros perros* y a figuras humanas.

Paralelamente a las consideraciones antropológicas nietzscheanas que pueden hallarse en la novela del escritor alemán, encontramos en el relato algunos aspectos afines a la teoría del Estado formulada por Franz Oppenheimer (1907) y que pueden considerarse, precisamente, como *la sombra* de la esencia del organismo estatal, que

consistiría en *desvelar* la hipótesis oppenheimeriana (1990:12-13)[171] de que el Estado no tiene como su principal función la protección (*Schutzfunktion*) interna o externa de sus miembros, sino asegurar los intereses de la clase dominante que dirigen el Estado, concretamente, los "derechos de dominio" y de "ingresos" (*Herrschafts- und Einkunftsrechte*); dicho de otro modo, el "Estado no surge en interés de la función protectora, sino, al revés, la función protectora surge en interés del Estado ya existente". Y es que, para Oppenheimer (1990:15-17)[172], el proceso histórico de constitución de un Estado siempre responde a la misma pauta: una "tribu salvaje guerrera" (*ein kriegerischer Wildstamm*) irrumpe en las fronteras de una población menos belicosa, se instala como la clase aristocrática y configura su nuevo Estado, con la finalidad principal de explotar económicamente al grupo dominado. Ahora bien, el sociólogo alemán especifica, además, que tales "tribus" acostumbran a ser pueblos nómadas dedicados al pastoreo (1990:25-29)[173], puesto que, en primer lugar, son ellos

[171] En palabras de Franz Oppenheimer (1990:12-13): "Unsere Erörterung wird zeigen, [...] daß die Schutzfunktion des Staates nach innen und außen verstanden werden muß als *sekundäre*, von der Oberklasse im Interesse ihrer Herrschafts- und Einkunftsrechte übernommene Pflicht. Der Staat entsteht nicht im Interesse der Schutzfunktion, sondern es entsteht umgekehrt die Schutzfunktion im Interesse des schon bestehenden Staates [...]".

[172] Según explica el propio sociólogo berlinés (1990:15-17): "[...] Überall bricht ein kriegerischer Wildstamm über die Grenzen eines weniger kriegerischen Volkes, setzt sich als Adel fest und gründet seinen Staat [...].

[...]

[...] Hier mag nur versichert werden, daß auch hier unsere allgemeine Regel keine Ausnahme duldet. [...] überall auf diesem Planeten, wo die Entwicklung der Stämme überhaupt eine höhere Form bereits erreicht hat, ist der „Staat" entstanden durch Unterwerfung einer Menschengruppe durch eine andere, und war und ist seine raison d'être, sein „zureichender Grund", die ökonomische Ausbeutung der Unterworfenen".

[173] Tal y como expresa el mismo Oppenheimer (1990:25-29): "[...] Der Nomade ist der Erfinder der Sklaverei und hat damit den Keimling des Staates geschaffen, die erste Bewirtschaftung des Menschen durch den Menschen.

Auch der Jäger führt Kriege und macht Gefangene. Aber er macht sie nicht zu Sklaven, sondern tötet sie oder adoptiert sie in seinen Stamm. [...] Der Gedanke, aus einem Menschen einen Arbeitsmotor zu machen, konnte erst auf einer Wirtschaftsstufe entstehen, auf der ein Vermögensstamm, ein *Kapital*, gebildet ist, das nur mit Hilfe abhängiger Arbeitskräfte verwertet werden kann.

Dieser Zustand ist erst auf der Hirtenstufe erreicht [...].

[...]

So gewöhnt sich der Hirt allmählich an den Kriegserwerb und an die Bewirtschaftung des Menschen als eines verknechteten Arbeitsmotors. Und man muß anerkennen, daß seine ganze Lebensweise ihn dazu antreiben muß, von dem „politischen Mittel" immer mehr Gebrauch zu machen.

[...]

Ganz dieselbe, uralt hergebrachte, in Jagd, Krieg und friedlicher Wanderung erprobte Ordnung beherrscht nun auch den kriegerischen Marsch des Hirtenstammes. Und dadurch werden sie zu berufsmäßigen und, bis der „Staat" nicht noch höhere und mächtigere Organisationen schafft, zu unwiderstehlichen Kämpfern. Hirt und Krieger werden identische Begriffe. [...] Der Nomade ist als Hirt ein wirtschaftlicher, als Krieger ein politischer Begriff. Ihm liegt es immer nahe, aus irgendeiner Tätigkeit in die des Kriegsmannes und Räubers überzugehen. Alles im Leben hat für ihn eine friedliche und kriegerische, eine ehrliche und räuberische Seite; je nach den Umständen kehrt er

los que introducen el esclavismo en la historia al haber alcanzado un grado civilizatorio más complejo que la sociedad de cazadores, lo que les lleva a considerar al ser humano como un "motor de trabajo" (*Arbeitsmotor*) que puede ser empleado por estos pastores en beneficio propio; en segundo lugar, el provecho obtenido de esta utilización de seres humanos subyugados como "motor de trabajo" conduce a estas comunidades pastoriles a dedicarse habitualmente a la guerra, de modo que el concepto de *pastor* y el de *guerrero* acaban siendo vocablos que se refieren a los mismos individuos, ya sea económicamente —en la que recibirían la denominación de *pastores*—, ya sea políticamente —que se referiría a la noción de *guerrero*—; dicho de otro modo, la formalización de una u otra categoría viene condicionada por las circunstancias en las que se halle el clan y el fin que persiga en un determinado momento o, como expresa Oppenheimer, en cualquier instante "el cayado puede convertirse en arma" —"der Hirtenstab wird zur Waffe"—.

De estas explicaciones en relación con las tesis oppenheimerianas se infieren algunos aspectos en común entre el ensayo del sociólogo berlinés y la novela de Ernst Jünger. Por un lado, los primeros grupos de personajes que inician un proceso de caos y de desestabilización social a través de disturbios, agresiones y actitudes *violentas* en el relato ficcional son, precisamente, *grupos de pastores nómadas* que viven en las fronteras de la Gran Marina, a los que los *habitantes* de la región conciben como una amenaza para su bienestar y su modo de vida actuales; por el otro, estos mismos *pastores* corporeizan la instancia de *sujetos crueles instrumentales involuntarios* al ser utilizados como guerreros por el *Guardabosques* de una manera macabra y con una brutalidad encarnizada —piénsese en el fragmento que narra la batalla de *los* perros— para destruir el orden vigente e instaurar su propio dominio o, más exactamente, su propia forma de Estado con el que regir el destino de la Gran Marina a discreción. Todo ello sugiere que los sucesos crueles relatados en *Auf den Marmorklippen*, además de reflejar las teorías formuladas por Oppenheimer sobre el origen del Estado, constituyen un *desvelamiento* o, si se prefiere, un *desollamiento* de la apariencia de la forma estatal como un instrumento necesario de convivencia para permitir que *se muestre* su *sombra*, su esencia escondida en la oscuridad del *olvido*, es decir, la *violencia* ejercida por un grupo conquistador y dominante por el afán de hacerse con el *poder* y así, tener la capacidad de explotar a la población subyugada, siempre según la concepción del sociólogo berlinés.

---

diese oder jene heraus. [...] Der Gang des anscheinend friedlichen Hirtendaseins bestimmt den des Krieges; der Hirtenstab wird zur Waffe [...]".

En conclusión, si se tienen en cuenta las observaciones realizadas hasta este momento acerca del concepto de *sombra* en el marco de la *gnoseología* de la estética de la crueldad, conviene remitirnos al pensamiento de Eugenio Trías quien, a lo largo de su obra ensayística, propone un conjunto de reflexiones que delimitan y definen dicha noción de un modo que se adecúa satisfactoriamente al estudio de la estética de la crueldad del presente estudio. Así pues, en el ensayo en que la formulación de *la sombra* como idea de análisis de toda filosofía ocupa una posición central (1969), Trías (1995:103)[174] concibe este concepto como el "no-saber" de una filosofía concreta, es decir, como "el gemelo" de una perspectiva que no ha sido seleccionada por un filósofo como foco principal en su pensamiento pero que, al estar en contraste con éste, aunque permanezca en sus márgenes, configura un "otro" "perfectamente definido". En concreto, el pensador hispano (1995:41-43)[175] considera a este "otro", a esta *sombra*, como una *referencia negativa* de cualquier filosofía, como la elección no escogida de un dilema planteado por un filósofo. Dicho de otra manera, tal y como

[174] Según expone el propio Eugenio Trías (1995:103): "(…) cuando hablamos del «no-saber» no nos referimos a «cualquier cosa que no sea» tal o cual modo de sabiduría. En este sentido conviene decir: el no-saber no es la *intemperie* del saber, sino *su más allá interior,* su sombra. Así que aparece la filosofía, no existe «saber» sin ese «otro gemelo» que lo acompaña. Y ese «otro» está siempre *perfectamente definido.* Posee sus contornos, sus límites estrictos; está, en suma, determinado. Lo «excluido» no es lo exterior sin más, la pura tiniebla, sino, como afirma Althusser, «las tinieblas interiores de la exclusión»".

[175] En términos de Trías (1995:41-43): "(…) Sólo que éste «retiene» o «escoge» únicamente uno de los términos de cada «dilema» u «opción». Es decir, «marca» a uno de cada cual, retira al otro y lo inhibe. Y lo presenta únicamente como *sombra,* como *referencia negativa.*

(…)

Fichte no es, por tanto, un «idealista». Esta afirmación trivial y jamás discutida debe ser sustituida por otra afirmación más refinada y exacta: el discurso de Fichte significa la emergencia de un sistema de opciones que puede formularse como idealismo/ dogmatismo (o mejor como A/A', siendo A' la inversión estructural de A (…). Así mismo, el discurso «consciente» de Fichte significa la «afectación» con un signo (+) a uno de los términos de cada oposición.

Por su parte, el «dogmatismo» constituye el conjunto de opciones eliminadas (-): es ese «otro discurso» que se retira y «denuncia», y que constituye la *sombra inhibida,* en virtud de la cual puede recordarse la *presencia* inequívoca de un signo. Es el discurso ausente, sólo pronunciado para evitarlo o esquivarlo, que *permite* o hace *posible* la emergencia del discurso *escogido.*

Ahora bien, esta «sombra» sólo «aparece» si se parte de la disyuntiva fundamental que desencadena la doble serie de opciones. Para lo cual se precisa indagarla en cada sistema filosófico (…).

(…) Lo que importa destacar es que el orden de las «sombras» compone un modelo simétricamente inverso al construido, y que ninguna de las «sombras» puede encajar en el modelo primitivo (…).

(…) Toda filosofía no se limita a producir esa «filosofía» que reconocemos como correspondiente a un texto o grupo de textos (…). Toda filosofía produce de forma inconsciente una problemática y una estructura que articula un conjunto de opciones relacionadas entre sí. Así mismo, «escoge» y eleva al nivel consciente una de las dos series de opciones, e inhibe la restante, que sólo aflora a la conciencia como *referencia negativa.* La filosofía se halla relacionada, ante y sobre todo, con el reverso mismo de lo que enuncia, y que ella misma articula sin darse cuenta; y, de este modo, *inventa* ese «otro gemelo» que es aquello que *denuncia.*"

expone Trías, si A es la opción preferida por el pensador, A' sería su "reverso", su *referencia negativa* o su *sombra*, cuya función principal es ser "evitado" o "rechazado" pero que comparte la misma esencia que el discurso A y, al posibilitar su definición en unos límites claros, permite también su aparición y configuración —hecho que muestra una gran similitud respecto a la esencia de *verdad* (*Wahrheit*) y *falsedad* (*Unwahrheit*) propuesta por Heidegger y explicada anteriormente—; en otras palabras, *la sombra* es aquel "otro gemelo que es aquello que denuncia" una filosofía determinada.

Partiendo, por lo tanto, de esta idea de *sombra*, en un ensayo posterior (1983), el pensador español plantea entender el concepto freudiano de *lo siniestro* desde la perspectiva de dicha *referencia negativa* (2013 (2):18)[176], en la medida en que *lo siniestro* se concibe como la condición imprescindible que define y delimita *lo bello* y que permanece *oculto* en la superficie, de manera que, de acuerdo con Trías (2013 (2):33)[177], *lo siniestro* —es decir, lo que podría cualificarse como *la sombra* "estética"— resulta ser un requisito indispensable para que se dé *lo bello* y, por consiguiente, cualquier "efecto estético", aunque se halle *escondido* y adopte una "forma de ausencia"; de hecho, para el filósofo español, este *encubrimiento* de *lo siniestro* es tan necesario para dicho efecto como su propia relación de *sombra* con *lo bello*, puesto que su *descubrimiento*, *revelación* o, en una imagen del lenguaje propio de la crueldad, su *desolladura* conllevaría el fin de *lo estético*. Como es de suponer, en el marco de la estética de la crueldad del presente estudio, a diferencia de esta reflexión

[176] Tal y como expone el propio Trías (2013 (2):18): "(…) Y es en ellas donde el juego conceptual indagado, el de la belleza y su pertinente *sombra* (esa condición y límite de toda figura estética que es *lo siniestro*, en el sentido que a este término se da a lo largo del ensayo), se pone radicalmente a prueba.

(…)

Se trata de contemplar siempre el reverso del tapiz, las costuras y los anudamientos que hacen posible la tersura de éste, o su proliferación de escenas vivas y animadas. Se trata de situarse siempre en el *límite* entre ese «resplandor» de vivacidad y de relato y la cara oculta, o sombría, que normalmente se deja fuera de la representación.

Se trata, en suma, en advertir la exigencia de que esa cara oculta, umbría, ominosa, inhóspita (o como la llama en forma plenamente intencionada y sintética en este texto: siniestra) esté siempre, de un modo indirecto, analógico (o simbólico), de alguna manera expuesta. Lo siniestro es condición y es límite de la «belleza» de la representación (…)".

[177] En términos del pensador barcelonés (2013 (2):33): "(…) *lo siniestro constituye condición y límite de lo bello.* En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye ipso facto el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: *debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado.* Es a la vez cifra y fuente de poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y de arrebato. Pero la revelación de esa fuente implica la destrucción del efecto estético. (…) Por cuanto lo bello linda lo que no debe ser patentizado, es lo bello «comienzo de lo terrible que todavía puede soportarse». Por cuanto lo siniestro es «revelación de aquello que debe permanecer oculto», produce de inmediato la ruptura del efecto estético".

triasiana, se considerará que la manifestación de *la sombra* o de *lo siniestro* no implica, en absoluto, el fin del "efecto estético", sino, al contrario, es uno de los rasgos definitorios tanto de la *gnoseología* de la propia estética de la crueldad como la de otras *estéticas negativas* afines, como la estética de *lo demoníaco* y de *lo grotesco*[178]. No obstante, sí que resulta conveniente hacer referencia al significado que otorga Trías a la imagen *gnoseológica* del "velo de Maya" (2013 (2):53-54)[179] con resonancias schopenhauerianas, que sintetiza en gran medida la idea de *lo siniestro* como *sombra gnoseológica* de la estética de la crueldad y que puede apreciarse como la manifestación de la obra de arte y literaria que se muestra en la superficie como si de una "cortina" se tratara, tras la cual se *ocultan* los aspectos, pulsiones e instintos más lúgubres de la esencia y realidad humanas, y cuyo *destape* es, propiamente, la configuración de la *verdad* en alguna de sus variantes, es decir, como *verdad-adecuación* (*veritas*) o *verdad-hallazgo* (*alétheia*).

En esta línea, aunque el mismo filósofo español afirma explícitamente su deseo de establecer un diálogo con la obras de Michel Foucault *Las palabras y las cosas* (1966), conviene subrayar la gran similitud entre esta idea de *sombra* propuesta por el pensador barcelonés y aplicada al campo de la filosofía y de la estética y algunas cuestiones planteadas anteriormente por Georges Bataille (1957) pero en el ámbito propiamente literario. En efecto, el escritor francés parte de la hipótesis de que la literatura como tal constituye una manifestación de "una parte irreductible" del ser humano, la parte que escapa de la razón, por lo que el fenómeno literario constituiría una expresión artística que tematizaría los límites racionales (1981:33)[180], y, por ende, se basaría en todo tipo de contrastes de posibles opciones de tramas y de pautas de actuación de los respectivos personajes ficticios, entre las cuales destacaría la

[178] Para un análisis concreto de la noción de *estética negativa*, véase el apartado "5.2.1. La falta de *belleza* y de *ética* como expresión estética. Una propuesta de definición de la *estética negativa* y de sus características".

[179] De acuerdo con la explicación de Trías (2013 (2):53-54): "(…) El arte transforma y transfigura esos deseos semisecretos, semiprohibidos, eternamente temidos: les da una forma, una figura, manteniendo de ellos lo que tienen de fuente de vitalidad.
De ahí que sea pertinente hablar de «velo» y «velo de Maya» para referirse al carácter formal y apariencial de la obra estética. Velo a través de cuya forma ordenada «debe resplandecer el caos», como podría decirse apurando el aforismo de Novalis (…).
Tras la cortina está el vacío, la nada primordial (…). Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte (…)".

[180] Según expone Bataille (1981:33): "(…) El ser no está abocado al Mal, pero, si puede, debe no dejarse encerrar en los límites de la razón. Primero debe aceptar esos límites, tiene que reconocer la necesidad del cálculo del interés. Pero debe saber que existe en él una parte irreductible, una parte soberana que escapa a los límites, escapa a esa necesidad que reconoce".

contraposición del Bien y del Mal (1981:108-109)[181]. En concreto, Bataille postula que la literatura en la que el Mal juega un papel relevante —y que, en el presente estudio, se corresponde con lo que se denominará *estética negativa*— lo hace en virtud de su contraposición con el Bien, es decir, que la imagen de la *luz*, asociada tradicionalmente al Bien, sirve para poner en valor la *oscuridad* tradicional del Mal y viceversa, así como para definir con más rigor las características propias de cada una de estas concepciones. La *sombra* triasiana, por consiguiente, podría identificarse en la perspectiva de Bataille como aquella perspectiva —ya fuera el Bien o el Mal— que no goza de la centralidad en la obra literaria determinada pero que, no obstante, aunque sea en forma de "ausencia" o de un modo *oculto*, representa una función fundamental para el desarrollo de la historia y para la propia composición del relato, puesto que los personajes actuarán o bien para combatir directamente dicha perspectiva, o bien para alejarse de ella.

En resumen, en el marco específico de la estética de la crueldad, *la sombra gnoseológica* puede entenderse como una manifestación del concepto schellingiano y freudiano de *lo siniestro* que *se oculta* tras la superficie de la expresión literaria y cuyo *des-cubrimiento* es el objetivo tanto del *modo gnoseológico mimético* como del *modo gnoseológico constructivista*, *desvelamiento* que, por otro lado, es el proceso configurador de la *verdad-adecuación* y de la *verdad-hallazgo*. En esta línea, tomando como marco el pensamiento de Eugenio Trías, debe pensarse *la sombra* como la *referencia negativa* de aquellas cuestiones de la realidad diegética —sin que ello signifique una disociación con las circunstancias empíricas del *lector*— que no ocupan un lugar central en la trama o que, incluso, permanecen formalmente "ausentes", pero que, sin embargo, la condicionan, de modo que llegan a definir y determinar las acciones crueles de los personajes y la formalización de los *elementos de primer* y *de segundo grado*. A modo de ejemplo, encontramos como *sombras* de los fragmentos

[181] En palabras del estudioso galo (1981:108-109): "(…) El Mal parece que puede ser captado, pero sólo en la medida en que el Bien es su clave. Si la intensidad luminosa del Bien no diera su negrura a la noche del Mal, el Mal dejaría de ser atractivo. (…) Si el amor a veces es rosa, el rosa concuerda con el negro, ya que sin él sería el signo de lo insípido. ¿Tendría el rosa, sin el negro, el valor que toca a la sensibilidad? Sin la desdicha, ligada a ella como la sombra a la luz, una pronta indiferencia sería la respuesta a la felicidad. Hasta tal punto es cierto esto, que las novelas describen indefinidamente el sufrimiento, y casi nunca la satisfacción. En definitiva, el valor de la felicidad está constituido por escasez. Si fuera fácil, sería desdeñada, asociada al aburrimiento. La transgresión de la regla es lo único que posee la irresistible atracción que le falta a la felicidad duradera.

(…) La impureza sólo se conoce por contraste, por aquellos que pensaban que no podían prescindir de su contrario, de la pureza. (…) Los malvados sólo conocen del Mal el beneficio material. Si buscan el mal de los otros, ese mal no es en último término más que un Bien egoísta. No podemos salir del embrollo en que se disimula el Mal, nada más que comprendiendo el vínculo entre los contrarios, es decir, que no pueden pasarse el uno sin el otro (…)".

citados de la novela de Ernst Jünger su concepción del origen del Estado como el resultado de una conquista y la imposición de una nueva aristocracia dominante originariamente por parte de comunidades nómadas de pastores, así como la advertencia de la necesidad de la cultura para dificultar la realización general de acciones crueles.

5.1.3. *Los* elementos de segundo grado *como manifestación gnoseológica de la estética de la crueldad: el* neronismo *como expresión de conocimiento.*

En este apartado se va a analizar la *gnoseología* de la estética de la crueldad a partir del estudio del *neronismo* mediante los conceptos relacionados con el conocimiento que transmite dicha estética formulados en las páginas anteriores, como, por ejemplo, la noción de *sombra*, los múltiples tipos de *verdad*, correspondientes a la idea de *alétheia* o a la de *veritas*, y los distintos *modos gnoseológicos*. En este sentido, hay que plantearse dos cuestiones cuyas respuestas justifican la relevancia de los aspectos que van a tratarse a continuación, a saber: a) ¿qué propiedades intrínsecas muestran los *elementos de segundo grado* que puedan expresar una forma de conocimiento diferente a la que puedan transmitir los *elementos de primer grado* o bien a los matices que se han tratado anteriormente?; b) ¿por qué *el neronismo* constituye los *elementos de segundo grado* a tener más en cuenta desde un punto de vista *gnoseológico,* sin que ello signifique la negación del valor *gnoseológico* que pueda mostrar los otros *elementos* de este mismo tipo?

Con el fin de atender a la primera pregunta, cabe recordar que por *elemento de segundo grado* se entiende aquella categoría que requiere de dos *elementos de primer grado* para formalizarse en un texto ficcional, sin cuya conjunción tal *elemento de segundo grado* no puede manifestarse. Así pues, para que podamos referirnos al *poder* como *elemento de segundo grado* en el marco de la *estética de la crueldad*, es necesario que un personaje que corporeiza la instancia de *agente cruel* tenga la capacidad de idear un plan o una pauta de ejecución de una acción cruel así como de

llevarlo a cabo o de hacer que otra figura la realice (*sujeto cruel*), de modo que otro personaje pase a formalizar pasivamente la categoría de *víctima*; *el poder*, en consecuencia, se concibe como una suerte de triángulo en cuyos vértices se hallan un *agente cruel*, la capacidad de imposición de dicho *agente* y una *víctima*, que generan una dinámica interna de dominio y de sumisión a la que, precisamente, denominamos *poder*. En el caso de *la violencia* como *elemento de segundo grado*, observamos unas propiedades muy parecidas, aunque, en lugar de hablar del factor o del vértice de la "capacidad de imposición", nos referimos a la facultad de ejercer la fuerza física o psicológica a un personaje-*víctima* por parte de un *agente* o *sujeto cruel* que causa una dinámica interna de abuso y de desamparo.

Si se tienen presentes estas observaciones, es de suponer que la propia naturaleza de los *elementos de segundo grado* conlleva una relación combinatoria y funcional de los múltiples *elementos* que los configuran que les permite gozar de unas cualidades *gnoseológicas* distintas a las estudiadas en los apartados anteriores, en la medida en que resultan ser los propios *elementos de segundo grado* en sí mismos los que tienen la capacidad de *desvelar* una *verdad* —de *adecuación* o de *hallazgo*— que, de otra manera, permanecería *oculta* para *el lector*, ya sea en relación con la misma obra ficcional de la que forman parte, ya sea en referencia a algún paralelismo entre la obra literaria y las circunstancias empíricas del *lector*. A modo de ejemplo, piénsese en la función del *poder* que se refleja en la novela de Ernst Jünger *Auf den Marmorklippen* que se ha analizado en el apartado anterior; en ella, la manifestación del vínculo triangular entre el *Guardabosques Supremo* (*agente cruel*), su capacidad de dominio sobre *los pastores* y *los nómadas* y su facultad de imponerse a sangre y fuego al *resto de la población de la Gran Marina* (*víctimas*) *descubre* no sólo los rasgos personales del personaje-*agente*, sino principalmente la imperiosa necesidad de establecer unos límites a cualquier *poder*, so pena de verse avasallado por él; por añadidura, si nos fijamos que tal obra fue publicada en la Alemania nacionalsocialista en 1939, no cabe duda de que la relevancia del *poder* en esta novela como *elemento de segundo grado* de la estética de la crueldad *revela* que el imperativo del mencionado control del *poder* va más allá de un papel estético dentro de la ficción concreta y que puede corresponderse sin dificultades al "desollamiento" de una *verdad adecuada* al mundo histórico del *lector* alemán de los años treinta.

Por otro lado, en el presente capítulo nos centraremos en el *neronismo* y *la transgresión* como ejemplos de *elementos de segundo grado* por un motivo principal, como es el hecho de que, de los cuatro *elementos* constituyentes de este grupo referidos en este estudio —*el poder*, *la violencia*, *el neronismo* y *la transgresión*—,

estos dos son específicos de cualquier estética de la crueldad, mientras que el resto pueden encontrarse en otras estéticas más o menos afines a la que es nuestro objeto de análisis. Por ello y con el fin de considerar el estudio de ambos *elementos* como un modelo para el resto, en los próximos apartados se propondrán unas definiciones concretas de *neronismo* y *transgresión*, así como unas observaciones sobre algunas de las particularidades más relevantes del *neronismo* y una posible clasificación de algunos de los distintos tipos de *transgresión* más habituales que aparecen en las obras literarias configuradoras de la estética de la crueldad.

5.1.3.1. *La atracción de los personajes por la crueldad: una aproximación al* neronismo *y a su valor* gnoseológico.

Si nos referimos al marco de análisis concreto de la *estética de la crueldad* formulado al inicio de la investigación, es remarcable que ya en la concepción de la propia idea de *estética* se hallan algunos aspectos que implican el efecto producido por las acciones crueles relatadas en *el lector*, y especialmente, la atracción que experimenta este *lector* hacia ellas. Así pues, los conceptos de *aisthesis* y *catharsis* formulados por Jauß como elementos constituyentes del *goce estético*[182] requieren forzosamente de esta fascinación que el posible *lector implícito* pueda sentir por la narración de escenas macabras y violentas, así como por el relato de actos crueles formalizados por una *violencia* psicológica o de un modo más sutil.

No obstante, *el neronismo* al que nos vamos a referir en el presente apartado se va a centrar en la seducción que un suceso cruel expresado en una obra literaria ejerce sobre otros personajes ficcionales del mismo relato, es decir, que el centro del estudio se encuentra en el *neronismo* como *elemento de segundo grado* y no en su afectación en la mente del *lector*, puesto que, si bien ello merece ser objeto de análisis

[182] Para una explicación detallada de la idea jaußiana de *goce estético,* véanse los apartados "1.3. La *estética de la crueldad* como percepción simbólica" y "1.4. La *estética de la crueldad* como realidad descarnada".

como un aspecto configurador de pleno derecho de la estética de la crueldad, nos llevaría a hablar de la categoría del *neronismo* desde la perspectiva de *un elemento de tercer grado*, lo que nos obligaría a adoptar en gran medida la metodología de la poética cognitiva y otros puntos de vista de carácter más "psicologistas" que, en cualquier caso, desbordarían los límites de la investigación de estas páginas.

Con el fin de especificar la definición y las cualidades principales del *neronismo* como un *elemento de segundo grado*, fijémonos en el siguiente fragmento del cuento de Samanta Schweblin "Cabezas contra el asfalto" (2009), en el que el narrador autodiegético relata cómo, a pesar de agredir a *un hombre coreano* y a *otras personas de origen asiático* y de tener los consiguientes pleitos legales, sus cuadros violentos se venden cada vez mejor (2022:118-119):

> (…) Yo solo quería hablar con John. Grité su nombre otra vez. Porque John era mi amigo (…). Clavé mi dedo en un timbre interminable (…), hasta que el coreano de enfrente dijo algo en su idioma. (…) El coreano se acercó, hizo un gesto con la mano, para que me calmara. (…) Sentí que me faltaba el aire. (…) Entonces, el coreano, me tocó el hombro. Sus dedos en mi camisa. (…) Mi cuerpo se sacudió, se sacudió sin que yo pudiera controlarlo, mi cuerpo ya no entendía las cosas (…). Solté el cuadro, que cayó boca abajo sobre la vereda, y agarré al coreano de los pelos. El coreano pequeño, flaco y metido. El coreano de mierda que se levantó a las cinco de la mañana durante quince años para afianzar la brecha dieciocho horas por día. Lo sostuve de los pelos tan fuerte que me clavé las uñas en la palma de las manos. Y esa fue la tercera vez que estrellé la cabeza de alguien contra el asfalto.
>
> (…) Tengo problemas legales, muchos problemas legales. Porque no sé diferenciar a los coreanos de los japoneses, ni a los japoneses de los chinos, y cada vez que veo a alguno de todos esos lo agarro de los pelos y empiezo a darle la cabeza contra el asfalto. Aníbal consiguió un buen abogado, que alega "insania", que es que estás loco y eso es mucho mejor ante la ley. La gente dice que soy un racista, un hombre "descomunalmente malo", pero mis cuadros se venden por millones y yo empiezo a pensar en eso que siempre decía mi mamá, eso de que el mundo lo que tiene es una gran crisis de amor (…).

En efecto, en esta escena el protagonista, *pintor* de éxito, acude a la residencia de su dentista, *John Sohn*, de origen coreano, para pedirle explicaciones de los motivos por los que ha cortado el contacto con él después de haber creado un cuadro en "su estilo" para la consulta, a pesar de que *el artista* lo considera su amigo. Ante su insistencia llamando al timbre de la casa de *John* y ante la falta de respuesta, *un vecino*, también supuestamente coreano, intenta calmarlo verbalmente y poniéndole una mano en el hombro, hecho que hace perder el control *al pintor* y reproducir una imagen que resulta ser el *topos* central de su creación, como es estrellar "la cabeza de alguien contra el asfalto".

Si dejamos de lado el papel que representa la *locura* del personaje-*narrador* en el cuento[183], reconocida por el resto de las figuras al procurar emplear la idea de *insania* como un atenuante por las agresiones físicas cometidas por *el artista*, es conveniente centrarse en dos de los elementos que estructuran la trama de todo el relato, a saber: el placer que sienten la mayor parte de personajes por las obras pictóricas del *pintor*, que se traduce en su disponibilidad por pagar generosamente por ellas, y, como contraste, el rechazo a una de esta obra por parte de *John Sohn*, a quien, precisamente, el protagonista considera la única figura con quien traba realmente amistad.

En referencia a la producción artística del personaje-*narrador*, es destacable que todos sus cuadros presentan el mismo formato, como es la imagen de "cabezas golpeando contra el piso" (2022:112)[184], cabezas que, además, a petición de *sus compradores*, representan sus propios rostros, por lo que la fascinación que *el público* siente no debe entenderse como un fenómeno suscitado por una obra generalista, sino, al contrario, por unos cuadros que despiertan sus arrebatos y fantasías más personales al verse reflejados ellos mismos en la pintura, lo que, por otro lado, los lleva a exponerlos en los *espacios privados* de sus viviendas.

Dado el gran éxito que cosecha el protagonista con sus obras debido a la fascinación de una crueldad "personalizada" que despierta en una cantidad elevada de figuras que están dispuestas a desembolsar una gran cantidad de dinero por ellas, no debe sorprender que *el artista* llegue a la frustración al percatarse de que el personaje que él considera como su único amigo, el dentista *John Sohn*, quede descontento del encargo que le había hecho de una pintura para su consulta, a pesar de que *el pintor* había elaborado una obra siguiendo el mismo modelo que las anteriores (2022:115-116):

[183] Para un análisis detallado de la función de la *locura* en el ámbito de la *estética de la crueldad*, véase el apartado "5.2.3. La *locura*, la *máscara* y la *destrucción* como motivos literarios. Una propuesta de *lo demoníaco* y su relación con la *estética de la crueldad*".

[184] Según relata la voz narrativa (2022:112): "(…) Pinto cuadros de cabezas golpeando contra el piso, y me pagan fortunas por ellos. (…) Algunos piden retratos de sus propias cabezas. Les gustan los lienzos gigantes y cuadrados, los hago de hasta dos metros por dos metros. Me pagan lo que pida. Veo después los cuadros colgados en sus livings enormes y vacíos y creo que esos tipos se merecen verse a sí mismos tan bien estampados contra el piso por mi mano y parecen muy conformes cuando se paran frente a los cuadros. Tienen que verlos para entender de qué tipo de cuadros estoy hablando. Cuadros supremamente buenos".

> (…) "Quiero que veas el cuadro", le dije. (…) Dijo que el cuadro tenía que tratarse del diente. Que lo que quería era un cuadro gigante para su sala de espera, el cuadro de un diente. (…) Miramos juntos el cuadro: la cara de un coreano estrellándose contra los azulejos negros y blancos de una sala de espera muy parecida a la de John. No está mi mano estrellando la cabeza, sino que la cabeza cae sola, y lo primero que da contra el esmalte de los azulejos, lo que recibe todo el peso de la caída, es uno de los dientes del coreano, con una rajadura vertical que, un instante después, terminará por abrir el diente al medio. No pude entender qué era lo que no funcionaba para John, el cuadro era perfecto (…).

Tal y como puede leerse, el personaje-*narrador* no puede dejar de mostrar su asombro ante el disgusto de *su amigo* al contemplar el cuadro, ya que, para él, éste refleja completamente su estilo creativo, al que ha añadido algunos detalles personales propios del pedido, como el hecho que el acto *violento* tenga lugar en un escenario parecido a una consulta odontológica y, además, que la figura-*víctima* de la obra represente a un coreano. En otras palabras, el "detonante" que conduce al protagonista a agredir a múltiples personajes asiáticos es su incomprensión al observar que *el dentista* no siente placer al contemplar sus producciones *violentas* y macabras, a diferencia del resto de las figuras del relato, quienes, a pesar o, mejor dicho, a causa de sus reacciones descontroladas contra otros personajes japoneses y coreanos, están dispuestos a comprar sus cuadros por un precio todavía más elevado. Se trata, en definitiva, de un contraste entre las ideas antagónicas de *placer* y de *disgusto* ante obras pictóricas constituyentes de la *estética de la crueldad* que, a modo de *perspectivas esquematizadas*[185], no sólo estructura la trama del cuento y su desarrollo, sino que formula la reflexión de si el goce generado por la contemplación de escenas crueles es un deleite comprensible, o bien se encuentra fuera de toda racionalidad, de modo que cabría plantearse la cordura de aquellos personajes que experimentan dicha sensación, cualidad que en el relato se manifiesta en todas las figuras a excepción, precisamente, del *odontólogo*.

En esta línea, definiremos el *neronismo* como un *elemento de segundo grado* de la estética de la crueldad consistente en la atracción, la fascinación y el placer que despierta en personajes ficcionales la contemplación o vivencia de una escena cruel de la que ellos no son partícipes directos más allá de la *responsabilidad espectadora* que, por otro lado, puede causar que dichas figuras sean, como público o audiencia de la acción cruel, la motivación principal del *agente cruel* para llevar a cabo sus actos.

[185] Para un análisis de este y otros conceptos relacionados con la importancia del *lector* en la *estética de la crueldad,* véase el apartado "4.2. El *lector* como un *elemento* intrínseco de la *estética de la crueldad*: una aproximación al *lector implícito* como un *elemento de primer grado*".

Llegados a este punto, es necesario hacer hincapié brevemente en la elección y formulación del término *neronismo* como propuesta para designar a este *elemento de segundo grado*, puesto que la construcción de esta voz se ve motivada por tres motivos concretos. En primer lugar, la existencia aceptada del adjetivo *neroniano* con el significado de "cruel, sanguinario"[186] y derivado del latín *Neronianus*, de lo que se infiere que el vocablo goza ya de una tradición lingüística fuertemente consolidada; en segundo lugar, el término *neronismo* puede hallarse en un número reducido de textos literarios, aunque con otros significados y matices respecto a la definición propuesta anteriormente[187]; por último, si atendemos a una de las obras clásicas de la historiografía latina como *De vita Caesarum* [*Vidas de los doce césares*] (121 d.C.) de Suetonio, se justifica la elección de este emperador para la configuración del término si se parte de la enfatización que el historiador latino hace en reiterados párrafos de su obra acerca del entusiasmo que el personaje histórico de Nerón sentía supuestamente hacia los *espectáculos* violentos (2021:355)[188] y sobre el célebre incendio de Roma, orquestado por él y ante cuya visión no puede dejar de mostrar su pasión lírica, es decir, que en el retrato del historiador latino se conjugan en esta figura el deleite por los espectáculos *violentos* y macabros con una pasión artística, cualidades que, como se verá a continuación, caracterizan en gran medida a este *elemento de segundo grado* (2021:366-367):

> (…) Pues, alegando que le molestaba la fealdad de los viejos edificios y la estrechez y el culebreo de las calles de Roma, prendió fuego a la ciudad tan a las claras que, aunque algunos ex cónsules sorprendieron a varios esclavos, ayudas de cámara de Nerón, con estopa y antorchas en sus propias casas, no los detuvieron y algunos graneros (…) fueron derruidos e incendiados con máquinas de guerra por estar edificados con muros de piedra. Durante seis días y siete noches se ensañó con la ciudad esta tragedia, obligando a la plebe a refugiarse en los monumentos públicos y sepulcros. (…) Mientras

[186] Consulta realizada de la versión virtual del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española el 28 de noviembre de 2023.

[187] Encontramos un ejemplo de ello en la obra de Octave Mirbeau *Vingt et un jours d'un neurasthénique* [*Los 21 días de un neurasténico*] (1901), en la que un rico excéntrico, *Dickson-Barnell*, relata al narrador homodiegético *Georges Vasseur* cómo quiso negociar con el emperador *Leopoldo II de Bélgica* para comprarle el país y volver a poner en práctica las festividades y celebraciones romanas, hasta que la visualización de *Quo vadis?* le produjo un hartazgo de *neronismo* que le hizo cejar en su empeño (2017:130): "—(…) Todo es infumable… Hice negocios con el rey de los belgas (…) para comprarle Bélgica… Yo pensaba renovar allí los fastos y las farsas de los emperadores romanos… Estábamos casi de acuerdo, Léopold y yo… cuando vi *Quo vadis?* En la Porte Saint-Martin… Esto me hizo enfadarme, para siempre, con el neronismo… ¡Todo es infumable!..."

[188] En palabras de Suetonio (2021:355): "(…) Durante el día, después de hacerse transportar ocultamente en su silla gestatoria al teatro, desde la parte superior del proscenio presenciaba, como espectador e inductor al mismo tiempo, las peleas entre los seguidores de los actores de mimos. Y en una ocasión en que la reyerta llegó a las manos peleándose con piedras y trozos de banco, el propio Nerón arrojó contra el público toda clase de proyectiles e incluso le abrió la cabeza a un pretor".

> contemplaba este incendio desde la torre de Mecenas, exultante de alegría "por la belleza de las llamas", como él decía, cantó *La conquista de Troya* vestido con el atuendo que utilizaba en escena (…).

Tal y como puede deducirse de las observaciones de los párrafos anteriores, el *neronismo*, como *elemento de segundo grado* especialmente característico de la estética de la crueldad, ofrece, por sus propiedades, un conjunto de aspectos *gnoseológicos* que deben tenerse en mente al valorar la relación entre dicha estética y los modos de *verdad* que se aparecen al *lector*. Concretamente, en las siguientes páginas nos centraremos en tres cuestiones particulares que, si bien no agotan tales cualidades *gnoseológicas* de este *elemento*, sí que resultan ser de una gran relevancia como muestra de sus atributos y, especialmente, de la posibilidad de ser objeto de estudio no sólo en relación con los distintos tipos de *verdad*, sino también para *desvelar* algunos peculiaridades propias esenciales de la estética de la crueldad; dichas cuestiones pueden enunciarse en estos términos: a) la conexión entre la atracción por los sucesos crueles y la filosofía de la religión; b) la concepción de la estética de la crueldad como un *espectáculo* y como técnica o arte; c) el vínculo entre la seducción de los actos crueles y el papel de la imaginación y las pasiones de los personajes ficcionales afectados o, en otras palabras, el papel de *la razón* en la configuración y expresión de esta *fascinación* por *lo cruel*.

Con el objetivo de esclarecer algunos matices de la relación entre la naturaleza del *neronismo* y algunas facetas propias del pensamiento religioso, estudiaremos a continuación un fragmento de la novela de Joris-Karl Huysmans *À Rebours* [*A contrapelo*] (1884), en el que un narrador heterodiegético relata la admiración que siente el protagonista, *Jean Floressas Des Esseintes*, por las pinturas del grabador holandés del siglo XVII Jan Luyken, en las que se ilustran con detalle múltiples torturas físicas empleadas en tiempos pretéritos durante distintas persecuciones religiosas (2021:185-186):

> De [Jan Luyken], Des Esseintes poseía la serie de sus *Persecuciones religiosas*, compuesta por láminas espeluznantes que contenían todos los suplicios y torturas inventados por el fanatismo religioso. En ellas aparecía con toda su atrocidad el espectáculo de los sufrimientos humanos; cuerpos tostados sobre braseros, cráneos rapados con sables, trepanados con clavos, recortados con sierras, intestinos sacados del vientre y enrollados en bobinas, uñas arrancadas lentamente con tenazas, pupilas reventadas, párpados retorcidos con puntas, miembros dislocados y cuidadosamente descoyuntados, huesos al desnudo y raspados durante mucho tiempo con cuchillas.
> Estas obras de una imaginación delirante y espantosa, que apestaban a carne quemada, sudaban sangre y estaban repletas de gritos de horror y de anatemas, ponían la carne de gallina a Des Esseintes y le retenían, pavoroso y sofocado, en este salón rojo.
> (…)

> Estas láminas eran minas de información; se las podía contemplar durante horas sin cansarse, y, como resultaban profundamente sugestivas para la reflexión, ayudaban frecuentemente a Des Esseintes a matar el tiempo en los días en los que no se sentía atraído por los libros.

Según puede leerse, en estos párrafos la voz narrativa especifica una enumeración de métodos de suplicios y de martirios que "sucedieron" en los tiempos de diferentes conflictos religiosos del pasado, tales como el quemar parte de carne, uñas arrancadas, destripamiento, dislocamientos de huesos, múltiples métodos de cegamiento, etc. Ahora bien, este fragmento pone de relieve de forma explícita dos aspectos fundamentales del *neronismo* que se manifestarán habitualmente en otras obras literarias: por un lado, el narrador subraya que, a pesar de que *Des Esseintes* es consciente de que las ilustraciones de los martirios que contempla con tanta atención son grabaciones fruto de la imaginación y de la devoción religiosa del *artista de Ámsterdam* —"Estas obras de una imaginación delirante y espantosa"—, a causa de su gran realismo, éste no puede evitar de verse excitado e, incluso, hipnotizado por estas estampas, hasta el extremo de experimentar una reacción psicosomática al contemplarlas —"ponían la carne de gallina"— y otras sensaciones sensoriales —"carne quemada", "gritos de horror"—, de manera que capturan su atención durante gran parte de su tiempo. Por el otro lado, tal y como expresa el mismo narrador, las imágenes constituyen "minas de información" no sólo de una percepción de un pasado hipotético, sino, sobre todo, de un proceso de reflexión que el mismo protagonista lleva a cabo sobre sí mismo y sobre su propia época, de lo que puede derivarse que, mediante la visualización de estas imágenes de hechos crueles, *Jean Floressas Des Esseintes* configura su propia aprehensión de la época contemporánea, en la medida en que compara el utilitarismo y la idea de *progreso* imperante en las últimas décadas del siglo XIX con el esteticismo barroco del XVII, hecho que lo aproxima a la constitución de una cierta *verdad-hallazgo* que, a su vez, es una de las cuestiones alrededor de la cual se desarrolla toda la novela de Huysmans.

En consecuencia, nos encontramos ante el hecho de que, a través de la atracción por unas imágenes crueles de inspiración religiosa experimentada por un personaje ficcional, éste establece su particular *Weltanschauung* que, aunque no constituye ningún sistema de pensamiento en particular, sí que contribuye a definir un punto de partida para su percepción de la realidad que lo rodea. Ello nos conduce a plantear la hipótesis de que dicha *fascinación* por las escenas crueles, a pesar de que sean imaginadas para la propia figura ficcional, responden a un sentimiento afín a la religiosidad y que se sustenta en el fenómeno de *lo sagrado* o de *lo numinoso*, no

solamente porque, en el caso de esta novela, los grabados reflejen sucesos enmarcados en el ámbito religioso, sino porque, de acuerdo con algunos autores, *lo sagrado* puede surgir como expresión de esta seducción que *lo cruel* ejerce sobre el ser humano, por lo que algunos conceptos propuestos por la filosofía de la religión serían aplicables al estudio de una estética que comparte con ésta la *fascinación* por los hechos crueles como origen.

Así pues, es oportuno remitirse a algún estudio teórico que emplee ciertas nociones originarias del pensamiento teológico para tratar algunos géneros literarios concretos, especialmente en el ámbito del análisis de su recepción por parte del *lector*, aunque cabe mencionar que, por el momento, ha sido una perspectiva de estudio minoritaria. En esta línea, por ejemplo, se halla el trabajo de Philip P. Hallie (1969), en el que, entre otros, se utiliza la terminología formulada por el teólogo Rudolf Otto para estudiar las emociones contradictorias de *atracción* y de *asco* que despierta la novela gótica mediante la idea del *fascinans* y *fascinosum* (1971:94-95)[189]. No obstante, cabe hacer hincapié en que Hallie no se dedica a la aplicación de los conceptos de este estudioso de la religión al análisis de un *sistema* estético, sino a una cuestión muy concreta como el embeleso que generan en *el lector* algunas cualidades del género del horror en, perspectiva que lo lleva a no tener en cuenta determinadas ideas de este mismo teólogo —por ejemplo, el "sentimiento de criatura" (*Kreaturgefühl*)— que, como se verá a continuación, puede desempeñar un papel fundamental para un estudio enmarcado en el campo general de una estética.

En esta línea, si se toma como referencia la monografía de Rudolf Otto (1917) para analizar la *atracción* en sí por los actos crueles como característica del *neronismo* y que se manifiesta en el fragmento de la novela del escritor francés, hay que destacar la importancia del concepto que designa como *lo numinoso* y que, en el ámbito de la estética de la crueldad, incluiría tanto la noción de *verdad-adecuación* como de *verdad-hallazgo*, si bien escapa a una formulación verbal y racional tan "simple" como el caso de ambos tipos de *verdad*, debido, precisamente, a ser una reacción humana producida por el contacto con lo supuestamente "no natural". En concreto, el teólogo

[189] Hallie utiliza el concepto de *fascinans* de Rudolf Otto, relativo a uno de los componentes indispensables de *lo numinoso,* para estudiar el deleite que experimenta *un lector* de la novela gótica o de terror al no tratarse de un relato de sucesos empíricos reales pero que, simultáneamente, va unido a una determinada sensación de repugnancia y de miedo ante *lo macabro* y *lo siniestro*. Según constata Philip P. Hallie (1971:94-95): "Ferner ist diese Neugier für das Verhältnis des Betrachters oder Lesers zu den Grausamkeiten des Horrorromans von Gewicht. Auch in ihm regt sich dieses Grauen vor der unendlichen Gewalt, auch er „identifiziert" sich mit dem leidenden Opfer und mit dem agierenden Schurken. Wie im Horror des Opfers mischen sich auch in seinem Grausen Verlangen und Ekel, Bewunderung und der Wunsch, an jener ungeheuren Machtfülle teilzuhaben, mit der Angst ums eigene Leben [...]".

alemán propone dicha denominación con el fin de distinguirlo de *lo sagrado* por unos motivos que conllevan ciertas implicaciones para el análisis de la estética de la crueldad. En primer lugar, Otto (2014:6)[190] señala la dificultad de la traducción de términos como el hebreo *qädosch*, el griego *hagios* y el latín *sacer* como "sagrado" (*heilig*), puesto que, aunque los tres expresan una idea de *bien*, lo esencial es que en el momento originario en que el individuo toma contacto con *lo indeterminado*, el fenómeno que se produce no tiene primordialmente un carácter ético, sino que, en todo caso, la connotación ética aparece posteriormente; este apunte permite, por consiguiente, interpretar la *fascinación* que *Des Esseintes* experimenta por las ilustraciones de *Jan Luyken* como una tendencia que se sitúa fuera de parámetros éticos y más bien en una perspectiva meramente estética, ya que, curiosamente, la voz narrativa no menciona que la contemplación de dichas grabaciones transmitan al protagonista una enseñanza o ejemplo moral, sino que lo atraen de tal modo que le resulta dificultoso desviar su mirada de ellas.

En segundo lugar, el teólogo de Hannover insiste en la acuñación y el uso preferente del término de *lo numinoso* en detrimento de *lo sagrado* por otras causas etimológicas. Y es que, según el teórico alemán (2014:14-17)[191], esta noción de *lo indeterminado* se caracteriza, en los textos religiosos, por las voces de *tremor* y de *sebastós* que supone un tipo de "temor" producido por una causa indefinida, por "algo",

[190] Tal y como explica el estudioso de la religión alemán (2014:6): "[...] Es hat hier auch einen eigenen Namen: nämlich qädosch, dem hagios und sanctus und noch genauer sacer entsprechen. Daß diese Namen in allen drei Sprachen das 'Gute' und schlechthin Gute mitbefassen, nämlich auf der höchsten Stufe der Entwicklung und Reife der Idee, ist gewiß, und dann übersetzen wir sie mit 'heilig'. Aber dieses 'heilig' ist dann erst die allmähliche ethische Schematisierung und Auffüllung eines eigentümlichen ursprünglichen Momentes, das an sich selber gegen das Ethische auch gleichgültig sein und für sich erwogen werden kann. Und in den Anfängen der Entwicklung dieses Momentes bedeuten alle jene Ausdrücke fraglos zunächst etwas ganz anderes als das Gute [...]".

[191] De acuerdo con Rudolf Otto (2014:14-17): "[...] Tremor ist an sich nur Furcht: ein wohlbekanntes 'natürliches' Gefühl [...].

Oder Hiob 9, 34; 13, 21. Das ist ein Schrecken voll innerem Grauen wie es nichts Geschöpfliches, auch nicht das Bedrohlichste und Übermächtigste, einflößen kann. Es hat etwas vom 'Gespenstischen' an sich.

Das Griechische hat hier sein 'sebastós'. Es war den alten Christen deutlich fühlbar daß der Titel sebastós keiner Kreatur, auch dem Kaiser nicht, zukomme, daß es eine numinose Bezeichnung war, und daß man Abgötterei trieb wenn man einen Menschen durch die Kategorie des Numinosen bewertete indem man ihn sebastós nannte. [...] Im Deutschen haben wir das 'Heiligen' dem Sprachgebrauchs der Bibel nur nachgebildet, aber einen eigenen selbstgewachsenen Ausdruck haben wir für die roheren und niederen Vor- und Unterstufen dieses Gefühles, nämlich unser 'Grauen" und 'Sich Grauen'; und für die geadelten höheren Stufen hat sich uns das 'Erschauern' ziemlich bestimmt und überwiegend mit diesem Sinn-gehalte erfüllt [...].

[...] Denn Grauen ist nicht natürliche gewöhnliche Furcht sondern selber schon ein erstes Sich-Erregen und Wittern des Mysteriösen wenn auch zunächst in der noch rohen Form des „Unheimlichen", ein erstes Werten nach einer Kategorie die nicht im übrigen gewöhnlichen natürlichen Bereiche liegt und nicht auf Natürliches geht [...]".

incluso, “fantasmal” (*vom Gespenstischen an sich*), de modo que dichos vocablos no se podían aplicar a ningún ser vivo ni a ninguna institución; así, según Rudolf Otto, este “temor”, que tradicionalmente se había traducido asimismo como “lo sagrado”, debería interpretarse de una forma más adecuada como “horrorizar” (*grauen*) u “horrorizarse” (*sich grauen*) o, en casos extremos, como “estremecerse” (*erschauern*)[192], puesto que expresan la reacción del individuo ante el contacto con *lo misterioso* y *lo siniestro*, es decir, con aquello que no puede generar un miedo habitual por el hecho de hallarse generalmente *oculto*; en este sentido, cabría entender la reacción psicosomática de ponerse la “piel de gallina” del personaje principal de la novela de Huysmans al contemplar las imágenes detalladas de las torturas y distintos tormentos acaecidos durante épocas de persecuciones religiosas como un pavor ante los extremos de crueldad a los que puede llegar la mente humana, no tanto desde un punto de vista histórico como desde una perspectiva imaginativa, extremos para los que *Des Esseintes* no logra hallar ninguna explicación racional y que configuran “lo ignoto” de la naturaleza humana.

Una vez establecida la conveniencia de priorizar el uso del término de *lo numinoso*, Otto procede a investigar las condiciones que, según él, deben darse para que éste haga acto de presencia, una de las cuales resulta ser fundamental para *el neronismo* como *elemento de segundo grado* ya que se refiere al estado en el que debe encontrarse el individuo para aprehender dicho fenómeno y, en el ámbito de la estética de la crueldad, a la situación anímica o psíquica en la que se halla un personaje ficcional; nos referimos al concepto, ya mencionado, del *sentimiento de criatura* (*Kreaturgefühl*). De acuerdo con el académico alemán (2014:10-11)[193], tal sensación puede entenderse como la emoción en que se encuentra un individuo “que

[192] Es importante recordar que el propio concepto de *crueldad* propuesto en este estudio comporta una connotación del “horror” y de los “escalofríos” que produce en quien la presencia o experimenta a partir del análisis etimológico del alto medio alemán y su radical *grüw-*. Para un análisis etimológico del adjetivo alemán *grausam* y sus implicaciones semánticas para la presente investigación, véase el apartado “1.4. La *estética de la crueldad* como realidad descarnada”.

[193] En palabras de Rudolf Otto (2014:10-11): “[...] Ich suche nach einem Namen für die Sache und nenne es *Kreaturgefühl* — das Gefühl der Kreatur die in ihrem eigenen Nichts versinkt und vergeht gegenüber dem was über aller Kreatur ist [...].
[...] Das ‘Kreaturgefühl’ ist vielmehr selber erst subjektives Begleitmoment und Wirkung, ist gleichsam der Schatten eines anderen Gefühlsmomentes (nämlich der ‘Scheu’), welches selber zweifellos *zuerst* und *unmittelbar* auf ein *Objekt außer mir* geht. Das aber ist eben das *numinose* Objekt. Nur wo numen als praesens erlebt wird, wie im Falle Abrahams, oder wo ein Etwas numinosen Charakters gefühlt wird, also erst infolge einer Anwendung der Kategorie des Numinosen auf ein wirkliches oder vermeintliches Objekt kann als deren *Reflex* das Kreaturgefühl im Gemüt entstehen [...]“.

se hunde en su propia nada en la que transcurre en relación con lo que se halla por encima de la criatura", que aparece simultáneamente como *sombra* (*Schatten*) de otro sentimiento, el "desdén" o el "recelo" (*Scheu*) que nace, a su vez, como consecuencia del contacto con un elemento externo al individuo que éste percibe como *numinoso*. Dicho de otro modo, Otto establece que este *sentimiento de criatura* surge sólo después de que el individuo aplique inconscientemente su concepción de *lo numinoso* a un objeto externo a él, a pesar de que es tal sensación la que le hace ser consciente del carácter de *numen* de este ente y la que lo define y condiciona en la percepción *a posteriori* de este objeto. Así pues, en el ámbito de la estética de la crueldad, podría considerarse que aquellos personajes que se sienten embelesados por la contemplación de actos o sucesos crueles parten de una cierta disponibilidad anímica o psíquica a ello que se correspondería con una cierta tendencia nihilista que no dejaría ser una manifestación particular de este *sentimiento de criatura*; este es el caso, precisamente, del protagonista de *À Rebours*, quien, a falta de unos pilares morales y culturales sólidos que doten de sentido trascendental la sociedad francesa burguesa de finales del siglo XIX, acude a la literatura y al arte pictórico cristiano medieval, renacentista y barroco en busca de guía existencial, búsqueda que tiene como origen esta "variante" del *sentimiento de criatura* y que no sólo lo predispone a ser especialmente sensible a textos o imágenes crueles y *transgresoras*, sino que, al dar con ellos, le hace ser consciente asimismo de la necesidad que tiene de éstos, hecho que explica que conciba las ilustraciones de los martirios y torturas como "minas de información" y "profundamente sugestivas para la reflexión".

Paralelamente, este *sentimiento de criatura* es la condición indispensable para que se produzcan dos fenómenos que, aunque planteados en el campo de la filosofía de la religión por Rudolf Otto, constituyen una gran ayuda para estudiar los casos de *neronismo* en la estética de la crueldad, como son el *mysterium tremendum* y la noción de *fascinans* ("lo fascinante").

En cuanto al primer concepto se refiere, el teólogo alemán describe el *mysterium tremendum* (2014:13-14)[194] como un fenómeno de excitación o de cierta *violencia* de

[194] Según escribe Rudolf Otto (2014:13-14): "Betrachten wir das Unterste und Tiefste in jeder starken frommen Gefühlsregung sofern sie noch mehr ist als Heilsglaube Vertrauen oder Liebe, dasjenige was auch ganz abgesehen von diesen Begleitern auch in uns zeitweilig das Gemüt mit fast sinn-verwirrender Gewalt erregen und erfüllen kann; verfolgen wir es durch Einfühlen durch Mit- und Nachgefühl bei anderen um uns her, in starken Ausbrüchen des Frommseins und seinen Stimmungsäußerungen, in der Feierlichkeit und Gestimmtheit von Riten und Kulten, in dem was um religiöse Denkmäler Bauten Tempel und Kirchen wittert und webt, so kann sich uns als Ausdruck der Sache nur einer nahe legen: Gefühl des *mysterium tremendum*, des schauervollen Geheimnisses [...].

los sentidos que irrumpe en el individuo y que puede provocar cualquier tipo de erupciones (*Ausbrüche*) de comportamiento en un contexto, por ejemplo, de culto, de ritual o de celebración religiosa, de modo que estos "estallidos" pueden adoptar en determinadas ocasiones formas demoníacas, ya que pueden encontrarse casos que vayan desde brotes de piedad o devoción inusitadas hasta momentos de éxtasis y de movimientos bruscos y actitudes macabras y *violentas*, sin una aparente causa racional que las motive. Es en este punto donde el estudioso de la religión apunta la importancia del *tremendum*, una idea para cuyo análisis acude a la imagen de la "ira de Dios" (2014:21-22)[195] debido a la imposibilidad de analizarlo únicamente con métodos conceptuales racionales, puesto que constituye un fenómeno propio de la experiencia religiosa que escapa a cualquier limitación exclusivamente racional; así, esta "ira", esta "furia" que se desencadena (*entbrennen*) "de forma enigmática" (*rätselhaft*) y sin causa racional en el espíritu del hombre como si de "una fuerza oculta de la naturaleza" (*wie eine verborgene Naturkraft*) se tratara y que distorsiona cualquier percepción o reacción sensorial habitual configura precisamente la cualidad del *tremendum*. De este modo, la "embriaguez" sensorial que experimenta la figura de *Des Esseintes* que lo lleva a perder la noción del tiempo durante la contemplación de los grabados de las torturas, así como a ignorar sensorialmente todo lo que se encuentra a su alrededor, puede concebirse desde la perspectiva de dicho *mysterium tremendum*, cuyo "detonante" sería justamente dicha contemplación.

[...] es kann so übergehen in eine stetig fließende Gestimmtheit der Seele die lange fortwährt und nachzittert bis sie endlich abklingt und die Seele wieder im Profanen läßt. Es kann auch mit Stößen und Zuckungen plötzlich aus der Seele hervorbrechen. Es kann zu seltsamen Aufgeregtheiten, zu Rausch Verzückung und Ekstase führen. Es hat seine wilden und dämonischen Formen. Es kann zu fast gespenstischem Grausen und Schauder herabsinken. Es hat seine rohen und barbarischen Vorstufen und Äußerungen. Und es hat seine Entwicklung ins Feine Geläuterte und Verklärte. Es kann zu dem stillen demütigen Erzittern und Verstummen der Kreatur werden vor dem — ja wovor ? Vor dem was im unsagbaren *Geheimnis* über aller Kreatur ist".

[195] Tal y como explica el académico alemán (2014:21-22): "[...] Das Seltsame am 'Zorn Jahveh's' ist schon immer aufgefallen. [...] Er 'entbrennt' und äußert sich rätselhaft, 'wie eine verborgene Naturkraft' wie man zu sagen pflegt, wie gespeicherte Elektrizität die sich auf den entlädt der ihr zu nahe kommt. [...] Denn diese ira ist gar nichts anderes als das 'tremendum' selber das, in sich selbst völlig irrational, hier aufgefaßt und ausgedrückt wird durch eine naive Entspräche aus dem natürlichen Gebiete, nämlich aus dem menschlichen Gemütsleben, und zwar durch eine höchst drastische und treffende Entspräche die als solche immer ihren Wert behält und auch uns beim Ausdruck des religiösen Gefühles noch ganz unvermeidlich ist [...].
Dabei ist wieder sogleich einleuchtend, daß wir es bei diesem Wort nicht mit einem eigentlichen rationalen 'Begriffe' zu tun haben sondern nur mit einem Begriffs-Ähnlichen, mit einem Ideogramm oder reinen Deute-Zeichen eines eigentümlichen Gefühlsmomentes im religiösen Erleben [...]".

Por otro lado, Otto (2014:42)[196] denomina la "atracción" que el individuo siente por *lo oculto*, *lo siniestro* o, en general, por *lo inexplicable*, que, en el marco de la estética de la crueldad, queda *desvelado* o "desencarnado" por la visualización de escenas crueles presenciadas por personajes que no participan en ellas directamente, como *lo fascinante* (*fascinans*), que, a su vez, constituye una "extraña armonía de contraste" (*eine seltsame Kontrastharmonie*) con el instante en que se produce aquello que podría calificarse de *tremendum*. Y es que una de las propiedades intrínsecas de la idea del *mysterium tremendum* es que en ella se conjugan el recelo, un cierto rechazo e incluso repugnancia hacia *lo excesivo* y *desbordante* —como puede ser el detalle con el que el ilustrador *Jan Luyken* dibuja las estampas de las torturas y martirios acaecidos durante algunas persecuciones religiosas del pasado—, correspondiente al *tremendum*, junto con una seducción irreprimible de esta misma visión de *lo incontrolable* por parte del espectador, aunque ello genere en él un auténtico terror, correspondiente al *fascinans*, fenómeno al que se somete el protagonista de la novela de Huysmans y del que sólo puede huir con dificultad.

Por consiguiente, teniendo en cuenta la idoneidad de utilizar los conceptos propuestos por Rudolf Otto de *lo numinoso*, el *sentimiento de criatura*, el *mysterium tremendum* y *lo fascinante* para el estudio del *neronismo* como *elemento de segundo grado* de la estética de la crueldad, es necesario resaltar que dicho empleo no sólo debe limitarse a aquellas obras literarias o a fragmentos de tales relatos en los que la religiosidad desempeñe una función relevante en la trama, sino que puede aplicarse a otros textos literarios en los que *lo religioso* no juegue ningún papel, especialmente el concepto de *lo fascinante*[197]. A modo de ejemplo, atendamos brevemente a la

[196] En palabras de Rudolf Otto (2014:42): "[...] Anderseits aber ist er offenbar zugleich etwas eigentümlich *Anziehendes,* Bestrickendes, *Faszinierendes*, das nun mit dem abdrängenden Momente des tremendum in eine seltsame Kontrastharmonie tritt [...]".

[197] En este sentido, el mismo Rudolf Otto destaca que *lo fascinante* puede aparecer en "momentos de solemnidad" (*im Momente der Feierlichkeit*) colectivos y públicos o individuales y privados que no guarden una estrecha relación con una situación religiosa *sensu stricto*, de manera que puede producirse en contextos condicionados por pautas que reflejan una determinada racionalidad; esta observación del teólogo alemán mostraría, implícitamente, la posibilidad de que sus conceptos fueran aplicados en otros ámbitos. Tal y como expresa el propio Rudolf Otto (2014:48): "Nicht nur in religiösem Sehnsuchtsgefühl wird das fascinans lebendig. Es lebt schon gegenwärtig im Momente der 'Feierlichkeit' sowohl der gesammelten und versunkenen Einzel-Andacht und -Gemütserhebung zum Heiligen wie in dem mit Ernst geübten und vertieften Gemeinkultus. Es selber ist es, das im 'Feierlichen' die Seele so unsagbar ausfüllen und befrieden kann. Vielleicht gilt von ihm und vom Gefühle des Numinosen überhaupt, was Schleiermacher [...] behauptet: nämlich daß es niemals für sich allein und ohne Verbindung und Durchdringung mit rationalen Elementen einen Moment ausfüllen, das heißt wirklich statthaben könne [...]".

siguiente escena de la novela de Juan Manuel de Prada Blanco *Las máscaras del héroe* (1996), en la que el jefe de redacción del periódico *El Parlamentario, Luis Antón del Olmet*, amenaza con arrojar por la ventana a uno de los protagonistas de la novela, el escritor *Pedro Luis de Gálvez*, por haberle entregado una entrevista que le ha causado un profundo desagrado y, sobre todo, la impresión de una falta de respeto a la autoridad de su cargo y a su persona (2001:201-203):

> Llegamos a la redacción de *El Parlamentario* a una hora abusiva (…). Luis Antón del Olmet salió de su despacho, congestionado por una rabia que habría alimentado durante horas; gruñía como un cerdo que se desangra (…):
> —-¿Qué basura es ésta? ¡Te encargué una entrevista, y me vienes con historias enrevesadas de iguanas y ciegos que tocan el piano! ¡Te voy a matar!
> Apresó el cuello de Gálvez con una manaza de fuerza casi hidráulica, y levantó a su subordinado en vilo, en un ahorcamiento de carácter ejemplar.
> -—¡Ved lo que hago yo con los indisciplinados! —voceó, mientras recorría la redacción con el cuerpo de Gálvez, que se agitaba como un pelele, intentando liberarse de aquel cepo que ya pronto lo estrangularía.
> (…) Antón del Olmet entró en su despacho, arrastrando a Gálvez, y, con la mano que tenía libre, abrió una ventana que daba a la carrera de San Jerónimo. Los empleados reprimieron un grito de espanto, cuando alargó el brazo al exterior y dejó a Gálvez suspendido en el aire, a diez metros de altura, sobre una calle concurrida de transeúntes que se congregaban para asistir a lo que ellos creían un extraño espectáculo de trapecistas. Los empleados del periódico, habituados a estos repentinos accesos de bestialismo, no osaban intervenir; Gálvez ya había iniciado esa pataleta final que acomete a los ahorcados y a los peces cuando les falta el oxígeno (…); tenía las facciones deformadas por el vértigo. Antón del Olmet lo zarandeaba con un frenesí homicida; la barriga amenazaba con reventarle el chaleco, y los testículos se le aplastaban por debajo del pantalón.
> —¡Pídeme gracia, y te perdono la vida!
> Como Gálvez no reaccionaba, le propinó un coscorrón contra el alféizar, que lo sumió en una anestesia definitiva. Abajo, la multitud prorrumpía en aplausos, cada vez que Antón del Olmet consumaba alguna nueva crueldad sobre Gálvez. Confesaré que yo tampoco intervine, fascinado por una violencia que se me mostraba en estado puro, gratuita y energúmena, desnuda como una virgen el día de su profanación (…).
> —¡Perdón! ¡Perdón! —Su voz brotaba entorpecida de afonías, sostenida sobre el filo sutilísimo de la asfixia.
> (…) También en la calle se disolvió el grupo de curiosos que aguardaban un desenlace más tremendista; se les notaba, por el modo de caminar o de llevarse las manos a los bolsillos, cierto desencanto o frustración.

Si centramos nuestra atención en los personajes-*espectadores* del acto de *violencia* y de humillación ejercidos por el *jefe de redacción* en perjuicio de *Pedro Luis de Gálvez*, observaremos que pueden distinguirse tres grupos de figuras diferentes que muestran una *responsabilidad espectadora*[198] y que, por ende, representan en el fragmento una acción y actitud *neronistas*: un primer grupo, constituido por *los transeúntes* que

[198] Para un análisis detallado de los distintos tipos de *responsabilidad,* véase el apartado "3.1.1.1. La relevancia de las *relaciones de causalidad* entre los elementos de la *estética de la crueldad* y el concepto de *responsabilidad*".

pasean por la calle en ese momento y que, al contemplar cómo *Luis Antón del Olmet* amenaza con dejar caer al *escritor* por el ventanal e, ignorando el motivo de la trifulca, se detienen para gozar de este episodio inesperado, que les produce tal placer que llegan a prorrumpir "en aplausos" siempre que *el redactor* comete un acto cruel contra *Gálvez* y que, después de que éste se haya disculpado y "sea perdonado" por *su superior*, no pueden evitar expresar una cierta decepción al no haber presenciado el trágico final que tanto anhelaban; un segundo grupo, formado por el narrador homodiegético *Fernando Navales*, quien se declara explícitamente "fascinado por una violencia que se me mostraba en estado puro, gratuita y energúmena" y que, a pesar de conocer los entresijos de lo sucedido, no siente ninguna empatía o solidaridad hacia la figura-*víctima*, sino que, por el contrario, la seducción de esta brutalidad alcanza tal extremo que evita intervenir por miedo a que ésta se detenga y, en consecuencia, se esfume esta atracción; por último, un tercer grupo, configurado por *los trabajadores del diario* que, a pesar de no actuar para detener la acción del *redactor jefe*, el presenciar tal acto de despotismo los lleva al horror y al espanto que les impiden apartar la vista de los acontecimientos.

Nos hallamos, en consecuencia, ante tres colectivos diferentes de figuras a los que, como *espectadores* de un suceso cruel, pueden aplicárseles los conceptos del teólogo alemán con el fin de analizar el *neronismo* que se refleja en el presente fragmento, en el que *lo religioso* no goza de ninguna importancia para la acción, a excepción de un comentario del narrador referente a la *violencia* ejercida por el *redactor jefe* —"desnuda como una virgen el día de su profanación"[199]—. Partiendo, por lo tanto, del "arrebato" de *violencia* y de la bestialidad inexplicables y absolutamente desproporcionadas y exacerbadas del personaje de *Luis Antón del Olmet*, impulso espontáneo que se identificaría con el *mysterium tremendum* —ya que, a pesar de que su enfado se debe supuestamente a la decepción del trabajo realizado por *Gálvez*, su goce al ver el sufrimiento impartido a esta figura parece descartar que dicha desilusión sea el verdadero motivo—, podría explicarse la incapacidad de actuación de los tres grupos como una manifestación del *sentimiento de criatura*, en el sentido de que todos ellos se hayan sumergidos en un Madrid esperpéntico y tremendista de los años 30 del siglo XX, en el que impera la inmoralidad y la ausencia de cualquier guía ética, política, económica o artística en la

[199] De hecho, tal comentario puede interpretarse, precisamente, como una suerte de legitimación o de indicación de la propia voz narrativa para establecer una vinculación entre los acontecimientos crueles de la presente escena y *el mysterium tremendum*.

que pueda confiarse, por lo que todas las figuras se ven envueltas de un nihilismo que las lleva únicamente a aprehender las circunstancias que las envuelven como un mero *espectáculo*, tal y como expresa el propio narrador, *Fernando Navales*. En esta línea, tanto *los viandantes* como *Navales* se hallan "atrapados" por *lo fascinante* (*fascinans*) de esta escena, si bien el carácter de *tremendum*, en ambos casos, se sitúa en un segundo plano, puesto que en ellos se despierta, más bien, un sentimiento de goce y de placer al presenciar el episodio; en cambio, en los *compañeros del periódico* tiene lugar el contraste mencionado entre la seducción por la brutalidad y la crueldad (*fascinans*) y el rechazo y aversión a esta misma desmesura (*tremendum*), hecho que esclarece la falta de capacidad para evitar la acción cruel o para siquiera alejarse de los actos de *su jefe de redacción*, aunque les desagrade en grado máximo los sucesos que presencian.

Si nos remitimos a la segunda cuestión en relación con la concepción del *neronismo* como un elemento *gnoseológico*, que lleva a considerar la estética de la crueldad como un *espectáculo*, regido habitualmente por unas pautas técnicas o incluso, artísticas, conviene centrar el estudio en dos aspectos fundamentales, a saber: en la noción de *espectáculo* que *se oculta* en el ámbito de esta estética, así como en la idea de *razón* que puede llegar a explicar el deleite en la contemplación de dichos espectáculos y que, a diferencia de la perspectiva teológica que se acaba de explicar, plantea el problema de la *moralidad* y de la *racionalidad* que sustenta, positiva o negativamente, la propia esencia de la estética de la crueldad en términos generales.

Con el fin de analizar ambos aspectos, fijémonos, a continuación, en el fragmento de la obra de Octave Mirbeau *Le Jardin des supplices* [*El Jardín de los Suplicios*] (1899), en el que el narrador homodiegético relata una escena en la entrada del recinto penal de Cantón motivado por la insistencia de su acompañante inglesa, *Clara*, quien desea presenciar un episodio cruel con el objetivo de excitarse sexualmente (2010:140-144):

> Pálido, descarnado, surcado de un rictus de esqueleto, con los pómulos a punto de rasgar la piel devorada de gangrena, con la mandíbula a la vista por el encogimiento tumescente de los labios, con la cara pegada a los barrotes, donde se aferraban dos manos largas, huesudas y semejantes a patas secas de pájaro... (…) Pero Clara me llevó enérgicamente hacia la jaula. Al fondo, en una sombra de horror, cinco seres vivos, que en otro tiempo habían sido hombres, caminaban, daban vueltas, caminaban, daban vueltas, con el torso desnudo y el cráneo negro de magulladuras sanguinolentas. Jadeando, aullando, chillando, trataban en vano de mover con fuertes empujones la piedra sólida de la pared. Después volvían a caminar y a dar vueltas, con agilidades de fiera y obscenidades de simio (…).

—Buenos días, poeta —dijo Clara dirigiéndose al Rostro—. (…) ¿Me reconoces, hoy? ¿No? ¿Y por qué no me reconoces? Si soy hermosa, y te amé una noche entera...
El Rostro no se movió. Sus ojos no se separaban de la cesta de carne que llevaba el boy. Y de su garganta surgió un ruido ronco de animal.
—¿Tienes hambre? —prosiguió Clara—. Yo te daré de comer. Para ti he escogido los mejores bocados del mercado. Pero, antes, ¿quieres que recite tu poema «Las tres amigas?» ¿Quieres? Te gustará oírlo (…).
(…)
Con movimientos de fiera hambrienta, el poeta asió con sus garras el horrible pedazo apestoso y se lo llevó a la mandíbula (…). Pero inmediatamente en la jaula surgieron rugidos, saltos. Ya sólo se vieron torsos desnudos, mezclados, pegados unos a otros, agarrados por largos brazos flacos, destrozados por mandíbulas y zarpas, rostros retorcidos disputándose la carne… Y ya no vi nada más. Oí los ruidos de la lucha al fondo de la jaula, pechos jadeantes y silbantes, soplos roncos, caídas de cuerpos, carnes pisoteadas, crujir de huesos, blandos choques de matanza, estertores.
(…)
—Échales ya toda la carne… ¿no ves que se están matando?
Ella me abrazaba, me agarraba.
—Bésame… Acaríciame… ¡Es horrible! ¡Oh, es demasiado horrible!
Y alzándose hasta mis labios, me dijo, en un beso feroz:
—Ya no se oye nada. ¡Están muertos! ¿No crees que deben de estar todos muertos?
Cuando levantamos los ojos hacia la jaula, un Rostro macilento, descarnado y cubierto de sangre estaba pegado a los barrotes y nos miraba fijamente, casi con orgullo. Una piltrafa de carne le caía de los labios, entre filamentos de baba rojiza. Tenía el pecho palpitante.
Clara aplaudió, y su voz todavía temblaba:
—¡Es él! ¡Es mi poeta! ¡Es el más fuerte!

Tal y como puede observarse, el personaje-*narrador* y su amante, *Clara*, se acercan a una jaula en la que se hallan *seis seres humanos* en un estado completamente antihigiénico, en circunstancias de desnutrición visible y en un nivel de tal deshumanización que parecen haber olvidado el lenguaje verbal y sólo se comunican mediante gritos y otros sonidos guturales; uno de ellos, *el poeta*, antiguo conocido y supuesto amante de *Clara*, no se ve capaz de reconocerla, por lo cual *la chica* decide recitarle uno de los poemas que éste escribió tiempo atrás para facilitar su reconocimiento. Sin embargo, la única reacción por parte del *recluso* únicamente se produce en el momento en que *la joven* le arroja un trozo de carne cruda y se escucha por los gritos y aullidos que éste tiene que pelear por él con uñas y dientes con *los otros cinco seres*, tras lo cual *el poeta* resulta vencedor, para la satisfacción de *Clara*.

Desde el punto de vista del *neronismo*, hay que destacar que éste se muestra en tres elementos distintos: en primer lugar, en la atracción que siente *Clara* de contemplar el sufrimiento de *su antiguo conocido* tras los barrotes y en una situación deplorable, como si fuera un imán de crueldad a cuya fuerza magnética no pudiera resistirse[200] —equiparable a la noción ya explicada de *lo numinoso*—; en segundo

[200] Esta proyección de *lo numinoso* por parte de *Clara* hacia los *espectáculos* de distintos tipos de ejecuciones y torturas que tienen lugar en las instalaciones del Jardín de los Suplicios se observa ya

lugar, en la provocación de un episodio cruel, al lanzar progresivamente múltiples trozos de carne para fomentar las peleas internas entre *los reos* para hacerse con ellos, hecho que genera una situación de *violencia* sin límites y de horror de los que ni *Clara* ni *su acompañante* son capaces de alejarse —estaríamos, por tanto, ante un episodio dominado por la idea de *tremendum*—; por último, en la gran excitación sexual que producen en *la joven* los aullidos y los gritos de lucha de *los presos* por la comida que ella misma les acaba de arrojar con este objetivo, de manera que, aunque no se ve capaz de aguantar la visión de lo que sucede en la jaula por la repugnancia que le suscita, pide al personaje-*narrador* que la bese y la acaricie mientras tiene lugar la cruel trifulca, contraste que puede concebirse como una clara muestra de *lo fascinante* (*fascinans*).

Por ende, tal y como puede observarse, tanto este fragmento en particular como el resto de la novela del escritor francés muestra una manifestación del fenómeno del *espectáculo* y de cómo éste puede integrarse como un elemento de pleno derecho en la estética de la crueldad. Ahora bien, la cuestión pertinente que cabe plantearse en este punto es en qué medida dicho *espectáculo* implica aspectos *gnoseológicos* relevantes para el conjunto de la estética de la crueldad y de qué modo puede contribuir al *desvelamiento* de *la verdad*, ya sea en el sentido de la *verdad-adecuación* (*veritas*), ya sea desde el punto de vista de una *verdad-hallazgo*. Con esta finalidad, a continuación partiremos de ciertos elementos planteados por la obra de Guy Debord (1967), quien estudia una gran variedad de las facetas de este fenómeno técnico y social, si bien se obviará en gran medida la lectura económica y marxista que lleva a cabo el filósofo francés en aras de la concisión y de la voluntad de que este análisis sea adecuado para todo *espectáculo* que aparezca en cualquier obra narrativa constituyente de la estética de la crueldad y no únicamente para la novela de Mirbeau.

---

en los primeros momentos después de conocer al personaje-*narrador*, cuando ésta intenta convencerlo de que le conviene acompañarla ya que la contemplación de escenas crueles y macabras le produce tal excitación sexual que, después de la visita al Jardín, le promete mantener relaciones carnales. Según relata la voz narrativa (2010:116-117):

"—¡Oh, mañana! (…) ¡Siempre mañana! ¿Acaso no sabes que mañana es imposible? (…) Sólo se puede dar de comer a los presidiarios los miércoles (…). Si faltamos a la visita hoy, tendremos que esperar una larga semana. ¡Qué aburrido sería! Ven, muñequito adorado... Anda, ven, te lo ruego... ¿No puedes hacer eso por mí?
(…)
—Ya verás cómo es apasionante... ¡Tan apasionante! No puedes hacerte una idea, amor mío. Y cuánto mejor te amaré esta noche... Qué locamente te amaré esta noche... (…).
—¡Ah, verás cómo vamos a divertirnos, amado mío! A mí, cuando voy a los presidiarios, me da un vértigo... Y siento en todo el cuerpo unas sacudidas semejantes a las del amor. Tengo la sensación, fíjate, tengo la sensación de que bajo hasta el fondo de mi carne, a las hondas tinieblas de mi carne... Tu boca, dame tu boca... La boca... Quiero tu boca..."

Así pues, dejando de lado las consideraciones teológicas acerca de la propia idea de *espectáculo*[201], así como la percepción de que dicho fenómeno somete al ser humano en tanto que consiste en un espejo de las condiciones de producción o, tal y como expresa Debord, en "un reflejo fiel de la producción de las cosas y la cosificación infiel de los productores", el filósofo francés subraya la ausencia de cualquier teleología específica del *espectáculo* ajena a él mismo (1996:18-19)[202], es decir, que el único fin que éste persigue es su propio desarrollo y su propia formalización, de modo que las imágenes, que inicialmente cuentan con una esencia virtual, acaban por gozar de una naturaleza "real" en el sentido de que producen unos efectos psíquicos a los individuos que las visualizan que, incluso, pueden llegar al extremo de tener un carácter hipnótico. Ello explicaría, junto con los conceptos de *mysterium tremendum* y de *fascinans*, la seducción que la contemplación de los personajes humanos en un estado lamentable y que llevan a cabo múltiples actos crueles ejerce sobre *Clara* en la novela de Octave Mirbeau: el *espectáculo* de las atrocidades que se cometen en las instalaciones del Jardín de los Suplicios no persiguen ninguna finalidad moral o política para las figuras que asisten a ellas[203], sino solamente generar un placer de diversos

[201] El teórico galo destaca en varias ocasiones la naturaleza religiosa de la noción de *espectáculo*, hecho que, por otro lado, posibilita la aplicación de los conceptos planteados por Rudolf Otto al estudio del *neronismo* como *elemento de segundo grado*, según se acaba de realizar con la misma obra de Octave Mirbeau. En concreto, Debord formula la posibilidad de considerar el *espectáculo* como una suerte de reconstrucción visual y material de la ilusión religiosa, por lo que éste configura un tipo de "paraíso engañoso" en el mundo empírico, proporcionando a las circunstancias del individuo un carácter de apariencia de transcendencia de la que, en realidad, carece, habida cuenta de que, para el filósofo francés, todo *espectáculo* es, de hecho, un reflejo de las condiciones de producción. Tal y como expresa Guy Debord (1996:20): "[...] Das Spektakel ist der materielle Wiederaufbau der religiösen Illusion. Die spektakuläre Technik hat die religiösen Wolken nicht aufgelöst, worin die Menschen ihre von ihnen losgerissenen, eigenen Kräfte gesetzt hatten: sie hat sie nur mit einer weltlichen Grundlage verbunden. [...] Es verweist nicht mehr in den Himmel, sondern beherbergt bei sich seine absolute Verwerfung, sein trügerisches Paradies. Das Spektakel ist die technische Verwirklichung der Verbannung der menschlichen Kräfte in ein Jenseits; die vollendete Entzweiung im Inneren des Menschen".

[202] Según escribe Guy Debord (1996:18-19): "Die Gesellschaft [...] ist nicht zufällig oder oberflächlich spektakulär, sie ist zutiefst *spektaklistisch*. Im Spektakel, dem Bild der herrschenden Wirtschaft, ist das Endziel nichts, die Entwicklung alles. Das Spektakel will es zu nichts anderem bringen als zu sich selbst.

[...]

Das Spektakel zwingt die lebendigen Menschen unter sein Joch, insofern die Wirtschaft sie bereits vollends unterjocht hat. Es ist nichts als die sich für sich selbst entwickelnde Wirtschaft. Es ist der getreue Widerschein der Produktion der Dinge und die ungetreue Vergegenständlichung der Produzenten.

[...]

Da, wo sich die wirkliche Welt in bloße Bilder verwandelt, werden die bloßen Bilder zu wirklichen Wesen und zu den wirkenden Motivierungen eines hypnotischen Verhaltens [...]".

[203] Es necesario señalar que esta ausencia de teleología en el *espectáculo* que puede aparecer en cualquier obra configuradora de la estética de la crueldad sólo se mantiene en relación con el *neronismo* como *elemento de segundo grado*, es decir, con la *fascinación* que los sucesos crueles

tipos según cada personaje —en el caso de *la acompañante* del personaje-*narrador*, hablaríamos de un goce estético y sexual—, objetivo que se verá reforzado cuando nos refiramos a algunas escenas de la misma obra en que se discurre sobre la tortura como un arte tradicional.

En esta línea, el filósofo francés (1996:14-16)[204] entiende el fenómeno del *espectáculo* como la realización y materialización de una "percepción del mundo" (*Weltanschauung*) caracterizada por una visión dividida y separada de la realidad y de la sociedad, en la que la parte de la sociedad representada —que actúa como la constatación de la vida social como una simple apariencia— atrae la atención y concentra la conciencia del resto sobre ella, así como por un "instrumento de reunificación" (*Vereinigungsinstrument*) como lenguaje común entre las distintas partes separadas; de este modo, Debord, acaso siguiendo la estela de György Lukács (1920), identifica el origen del *espectáculo* con "la pérdida de la unidad del mundo" (1996:25-26)[205], de manera que "una parte del mundo se representa ante el mundo", por lo que dicho fenómeno conjuga "lo separado, pero sólo como separado" con las

---

despiertan en los personajes ficcionales en un relato. Por consiguiente, si atendemos a las posibles interpretaciones que *el lector* puede realizar de la obra de Mirbeau, éste, por ejemplo, podría concebir el Jardín de los Suplicios como una crítica feroz a la legislación y al sistema penal propio de las colonias europeas del siglo XIX, sobre todo si se tienen en cuenta el gran número de alusiones sobre la imposibilidad de construir un "jardín" semejante en el continente europeo. Ahora bien, no debe olvidarse que tales interpretaciones son propias del *neronismo* como *elemento de tercer grado*, por lo que un análisis detallado de estas posibles consideraciones escapa al marco de estudio de la presente investigación.

[204] En términos del ensayista francés (1996:14-16): "Das Spektakel stellt sich zugleich als die Gesellschaft selbst, als Teil der Gesellschaft und als *Vereinigungsinstrument* dar. Als Teil der Gesellschaft ist das Spektakel ausdrücklich der Bereich, der jeden Blick und jedes Bewußtsein auf sich zieht. Die Tatsache, daß dieser Bereich *abgetrennt* ist, läßt ihn zum Ort des getäuschten Blicks und des falschen Bewußtseins werden; und die Vereinigung, die das Spektakel bewirkt, ist nichts anderes als eine offizielle Sprache der verallgemeinerten Trennung.
[...]
Das Spektakel [...] ist vielmehr eine tatsächlich gewordene, ins Materielle übertragene *Weltanschauung*. Es ist eine Anschauung der Welt, die sich vergegenständlicht hat.
[...] Das Spektakel ist [...] die *Behauptung* des Scheins und die Behauptung jedes menschlichen, d. h. gesellschaftlichen Lebens als eines bloßen Scheins. Aber die Kritik, die die Wahrheit des Spektakels trifft, entdeckt es als die sichtbare *Negation* des Lebens; als eine Negation des Lebens, die *sichtbar geworden ist*".

[205] Tal y como arguye Debord (1996:25-26): "Der Ursprung des Spektakels ist der Verlust der Einheit der Welt, und die gigantische Ausbreitung des modernen Spektakels drückt die Vollständigkeit dieses Verlustes aus [...]. Im Spektakel *stellt sich* ein Teil der Welt vor der Welt *dar*, und ist über dieselbe erhaben. Das Spektakel ist nur die gemeinschaftliche Sprache dieser Trennung. [...] Das Spektakel vereinigt das Getrennte, aber nur *als Getrenntes*.
Die Entfremdung des Zuschauers zugunsten des angeschauten Objekts [...] drückt sich so aus: je mehr er zuschaut, um so weniger lebt er; je mehr er akzeptiert, sich in den herrschenden Bildern des Bedürfnisses wiederzuerkennen, desto weniger versteht er seine eigene Existenz und seine eigene Begierde. [...] Der Zuschauer fühlt sich daher nirgends zu Hause, denn das Spektakel ist überall".

otras partes. Esta cualidad conlleva una "alienación", un "extrañamiento" del *espectador* que aumenta de grado en la medida en que más se identifica con las imágenes del *espectáculo* que contempla, ya que, cuanto más se reconoce o se siente atraído por ellas, menos comprende y asimila su propia existencia, hecho que comporta el "nunca sentirse en casa, porque el *espectáculo* se encuentra por doquier". En este sentido, el ensayista galo (1996:185-186)[206] especifica que este fenómeno supone la disolución de los límites entre el *yo* y el *Mundo*, del mismo modo que implica la disolución de los límites entre *lo verdadero* y *lo falso* mediante el lenguaje de la mera apariencia, cuya cualidad consiste, precisamente, en falsear cualquier *verdad* de lo vivido; en consecuencia, según Debord, el individuo que confía su vida a dicha confusión de los límites manifestada por el *espectáculo* vive irremediablemente en *lo completamente ilusorio*, lo que no deja de ser un camino hacia la locura y la absoluta enajenación.

Partiendo de estas consideraciones, cabe analizar la presente novela de Mirbeau como una muestra ficcional de las hipótesis de Debord, aunque fuera escrita sesenta y ocho años antes, en la que la idea de *espectáculo* del pensador francés y sus respectivas implicaciones se manifiestan de forma diáfana tanto en la trama como en su estilo detallado y lleno de matices descriptivos. De acuerdo, por lo tanto, con este marco teórico, el espacio definido por los límites físicos del Jardín de los Suplicios, así como cada celda o escenario que configuran dicho recinto, constituyen espacios *heterotópicos* en términos foucaultianos[207], que conllevan, necesariamente, la concepción de un universo diegético irregular y fragmentado, en el que cada espacio particular cuenta con propiedades específicas; en el caso del Jardín, la cualidad más destacada sería el *desvelamiento* del horror de la ejecución de ciertas condenas —la Francia del personaje-*narrador*, en cambio, sería la corrupción política y la ausencia de moral pública—, mientras que en el caso de la jaula del *poeta* sería la tortura por inanición y las condiciones insalubres, así como el dominio de la fuerza y de *la violencia* para hacerse con la comida arrojada por *los visitantes*. Esta partición y

[206] De acuerdo con el pensador francés (1996:185-186): "Das Spektakel, das die Verwischung der Grenzen von Ich und Welt durch die Erdrückung des Ichs ist, das von der gleichzeitigen An- und Abwesenheit der Welt belagert wird, ist ebenso die Verwischung der Grenzen zwischen dem Wahren und dem Falschen durch die Verdrängung jeder erlebten Wahrheit unter der von der Organisation des Scheins gewährleisteten *reellen Präsenz* der Falschheit. Wer passiv sein täglich fremdes Schicksal erleidet, wird daher zu einem Wahnsinn getrieben, der illusorisch auf dieses Schicksal reagiert, indem er sich mit magischen Techniken behilft [...]".

[207] Para una explicación sintética de tales espacios, véase el apartado "2.2.2. La delimitación de los elementos de la *estética de la crueldad*. Una propuesta de análisis fenomenológico del relato kafkiano *In der Strafkolonie*".

fragmentación del espacio se realiza, además, mediante la construcción física de muros, de rejas y de patíbulos que llaman deliberadamente la atención de *los forasteros del recinto* y le confieren carácter de *espectáculo* a lo que sucede en su interior, es decir, que son precisamente estos "barrotes" lo que atrae las miradas de *los paseantes* y, por consiguiente, lo que les vuelve receptivos a ser *espectadores* de unas "representaciones" de hechos crueles.

Por otro lado, tal división del espacio no significa que las figuras que se hallan en cada parte estén incomunicadas del resto, sino que, por el contrario, y siguiendo la terminología de Debord, se produce un cierto "lenguaje de reunificación" que permite una conexión e intercambio de información entre los personajes de los diferentes espacios, según puede verse en el diálogo entre *un verdugo* y *Clara*[208], y, especialmente, en la interacción que tiene lugar entre ésta y el *poeta-recluso*. En

[208] En este caso, *Clara* y el personaje-*narrador* llegan demasiado tarde para presenciar una ejecución por desollamiento, por lo que *la mujer* no duda en preguntar al *verdugo* cómo se ha desarrollado *el espectáculo*. Además del tono jovial del *ejecutor*, es remarcable el detalle con el que éste relata el proceso al que ha sometido al *reo*, por lo que cabe suponer que tanto *el verdugo* como *sus oyentes* son conscientes de que el relato minucioso de la tortura practicada constituye el propio *espectáculo* para *Clara* y *su acompañante*, aunque, en este caso, sea una *espectáculo* en forma verbal. Tal y como expone la voz narrativa (2010:165-168): "Al pie de uno de esos cadalsos, florido como una columna de terraza, un atormentador, sentado, con su caja de herramientas entre las piernas, limpiaba unos finos instrumentos de acero con paños de seda. (…) Pero en aquel ambiente de flores y perfumes, aquello no resultaba repugnante ni terrible. (…) Además, aquel hombre tenía una barriga pacífica y bonachona. Su rostro, en reposo, expresaba bonhomía e incluso jovialidad (…).

—Es una verdadera lástima que no hayan venido una hora antes —dijo aquel buen hombre—. Habrían visto una cosa muy hermosa, y que no se ve todos los días. ¡Un trabajo extraordinario, milady! He recortado a un hombre de los pies a la cabeza, después de haberle quitado la piel. Tenía muy mal tipo... ¡Ja, ja, ja!

(…) Clara preguntó:

—¿Se trata del hombre que hemos visto hace un rato en una angarilla?

—¡Ah, así que lo han visto! —exclamó el buen hombre, halagado—. Y qué, ¿qué les ha parecido?

—¡Qué horror! —dijo Clara con una voz tranquila que desmentía el disgusto de su exclamación.

Entonces el verdugo explicó:

—Era un miserable culi del puerto, un don nadie, milady. Desde luego, no se merecía el honor de un trabajo tan fino. Parece ser que había robado un saco de arroz a unos ingleses. Cuando le había quitado toda la piel, que sólo se aguantaba en los hombros gracias a dos pequeños ojales, le obligué a andar, milady. ¡Ja, ja, ja! ¡Qué buena idea! ¡Era para partirse de risa! Parecía que llevara sobre el cuerpo eso... ¿cómo lo llaman ustedes? ¡Ah, sí, un macfarlán! Jamás estuvo mejor vestido, ese perro, ni el mejor sastre lo habría mejorado. Pero tenía los huesos tan duros que se me ha mellado la sierra... Esta sierra tan bonita.

Entre los dientes de la sierra había quedado un pequeño grumo blancuzco y grasiento. El hombre lo hizo saltar de un golpe de uña, y lo mandó a perderse entre la hierba, entre las florecidas.

—Era tuétano, milady—dijo el alegre hombrecillo—. No vale gran cosa.

(…)

—Ayer... en fin... Fue muy curioso... Convertí a un hombre en mujer. ¡Je, je, je! ¡Cualquiera se habría confundido! Y yo me confundí, para probar... Si mañana los genios tienen la bondad de concederme la merced de tener a una mujer en este cadalso... la convertiré en hombre. ¡Es más difícil! ¡Ja, ja, ja!"

efecto, aunque *el prisionero* no responde a las palabras de *Clara* —ni tan siquiera a la recitación de su propio poema— ni al recuerdo que ésta intenta evocar, sí que actúa de la forma que *la joven* pretendía al arrojarle el trozo de carne y, teniendo presente la mirada de satisfacción que *el preso* le dedica después de la brutal pelea por haber vencido a *los otros enjaulados* y por poder consumir la vianda, puede constatarse que existe una comunicación bidireccional.

Dicho "lenguaje de reunificación" que posibilita la vinculación entre los distintos personajes de todas las partes fragmentadas del espacio al que se refiere la novela nos lleva a referirnos a una cierto desvanecimiento de las fronteras entre el "yo" y el "exterior" por parte de *Clara*, que explican sus actuaciones que podrían calificarse de "locura", al menos desde la perspectiva del personaje-*narrador*. Y es que, a pesar de la existencia de barrotes, de jaulas, de escenarios o de cadalsos que evidencian la separación de espacios en que tienen lugar los *espectáculos* de las torturas y de las ejecuciones, la figura de *Clara*, al comunicarse con *los reclusos* o con *los verdugos*, debilita el efecto "separador" de tales espacios, hecho que conduce a este personaje a confundir las "ilusiones" que se dan en el recinto del Jardín de los Suplicios con las condiciones habituales del espacio en que habita ella, confusión que puede contribuir a explicar la excitación sexual que siente al presenciar las ejecuciones con los procedimientos más variados, así como su obsesión por convencer a *su acompañante* para que visite con ella este tipo de penal extraordinario con el fin de obtener unas reacciones psíquicas intensas que despierten e intensifiquen su libido.

Una vez estudiada la noción de *espectáculo* adecuada para el análisis del *neronismo* como *elemento de segundo grado*, conviene referirse al segundo aspecto anunciado anteriormente de una importancia de primer orden para la caracterización de la *gnoseología* de este *elemento*, como es el tipo de *racionalidad* que manifiesta todo *espectáculo* en el marco de la estética de la crueldad, así como las consecuencias que la presencia o ausencia de tal *racionalidad* pueden tener para una interpretación moral o, dado el caso, política, de la obra literaria y de la naturaleza de la *responsabilidad espectadora*.

Con el objetivo de ocuparnos de esta cuestión, centremos nuestra atención en la siguiente escena de la misma obra de Octave Mirbeau, en la que *Clara* establece un diálogo con *uno de los verdugos* experimentados del Jardín de los Suplicios, que se lamenta de que su disciplina y su técnica se encuentren en peligro de extinción debido a los aires de modernización y vulgarización que infectan su época (2010:168-170):

> —Mire usted, milady —continuó aquel hombrecillo charlatán—, nuestro oficio es igual que nuestros hermosos jarrones, nuestras hermosas sedas bordadas, nuestras hermosas lacas... Son cosas que se van perdiendo sin remedio. Hoy día, ya nadie sabe lo que es un suplicio. Por más que yo me empeñe en conservar las auténticas tradiciones, estoy desbordado, y yo solo no puedo detener la decadencia. (…) Ahora a los verdugos se los recluta ni se sabe dónde. Ya no hay exámenes, ni oposiciones. (…) ¡Es una vergüenza! Antiguamente sólo se encomendaban estas importantes funciones a auténticos sabios, a gente de mérito que conocía perfectamente la anatomía del cuerpo humano, que tenía diplomas, talento natural... Ahora, nada de nada (….).
> (…) El arte, milady, consiste en saber matar según unos ritos de belleza cuyo divino secreto sólo conocemos nosotros, los chinos. ¡Saber matar! Es decir, trabajar la carne humana como un escultor trabaja la arcilla o un trozo de marfil. Extraer de ella toda la suma, todos los prodigios de sufrimiento que la carne oculta en el fondo de sus tinieblas y misterios. ¡Eso es! Y se necesita ciencia, variedad, elegancia, invención... En fin, se necesita genio. Pero actualmente todo se está perdiendo. El esnobismo occidental que nos invade, los acorazados, los cañones de tiro rápido, los fusiles de largo alcance, la electricidad, los explosivos, ¿qué sé yo?, todo lo que convierte la muerte en algo colectivo, administrativo y burocrático... en fin, todas las porquerías de ese progreso de ustedes están destruyendo poco a poco nuestras bellas tradiciones del pasado. Sólo aquí, en este jardín, todavía se conservan, mejor o peor, o al menos nosotros tratamos de mantenerlas (…).

Tal y como puede observarse, *el verdugo* no sólo se queja de que la llegada de la tecnología occidental a China, y, en general, el *modus vivendi* colonial —lo que el mismo personaje denomina "esnobismo occidental"— haya convertido cualquier ejecución penal en un proceso administrativo y burocrático, sino que, como consecuencia de este proceso, el procedimiento "estético" de la tortura y de la ejecución de *los reos* esté desapareciendo. En otras palabras, *el ejecutor* pone en valor la faceta artística del ajusticiamiento en la medida en que lo compara con el arte de la elaboración de los "jarrones" y "sedas" chinos y, sobre todo, en que lo define como "saber matar según unos ritos de belleza" y como "trabajar la carne humana como un escultor trabaja la arcilla o un trozo de marfil". Es decir, el personaje subraya el carácter técnico y la necesidad de unos grandes conocimientos de anatomía y de ingenio para llevar a cabo el proceso de la tortura con unas *pautas* que conlleven un efecto estético en el *espectador*, lo que requiere tanto una gran formación para *los verdugos* como un proceso de selección de éstos que, actualmente, han caído en desuso. De ello se infiere que, efectivamente, para la realización de un ajusticiamiento como obra de arte son necesarios un conjunto de conocimientos, de metodologías y de procedimientos que constituyen una manifestación de una *razón* o *racionalidad* que explica, por ejemplo, la posibilidad de formar a unas figuras para que ejerzan esta profesión en el Jardín de los Suplicios[209].

[209] De este modo, el *espectáculo* puede entenderse como un elemento de la *estética de la crueldad* que refuerza la concepción de dicha estética como un *sistema,* cuyas *pautas,* procedimientos y reglas

Esta *razón*, que tiene un carácter que puede calificarse de "estructural" —y que puede concebirse como una forma expresiva del *principio de economía de la crueldad*—, parece ser común a *los espectáculos* organizados cuya función es atraer y *fascinar* estéticamente a otras figuras ficcionales que no participen en ellos, de manera que la *responsabilidad espectadora* de tales personajes puede comprenderse como un elemento configurador más —e imprescindible— de este proceso *racional* de "creación artística" mediante la tortura y la ejecución[210]. En esta línea, encontramos, por ejemplo, el siguiente fragmento del relato de Franz Kafka "Ein Hungerkünstler" ["Un artista del hambre"] (1922), en el que un narrador heterodiegético relata las "directrices" o las "normas" que impone *el empresario* al *artista del hambre* con el

---

dotan de sentido a los *elementos* que la integran. En este sentido, cabe hacer referencia al análisis del relato kafkiano "In der Strafkolonie" ["En la colonia penitenciaria"] —véase el apartado "2.2.2. La delimitación de los elementos de la *estética de la crueldad*. Una propuesta de análisis fenomenológico del relato kafkiano *In der Strafkolonie*"—, que, por su parte, muestra muchas similitudes con la novela de Octave Mirbeau, como es la frustración del personaje del *oficial* —que también ejerce de *verdugo*— al ver que los procedimientos de ejecución ideados por *el antiguo comandante* se encuentran en peligro de desaparecer por causa de la voluntad del *nuevo comandante* de la colonia; dicha frustración, junto con la desesperación producida por la incomprensión del *visitante*, lo conducen a organizar su propio ajusticiamiento por medio de su querida máquina.

[210] Otro claro ejemplo de la importancia de la *responsabilidad espectadora* en la configuración del *espectáculo* como manifestación del *neronismo* como *elemento de segundo grado* es el relato de Franz Kafka "Ein Hungerkünstler" ["Un artista del hambre"] (1922) que se analizará en las próximas páginas. Concretamente, al inicio de la narración se especifica que los hechos relatados pertenecen al pasado, puesto que en las últimas décadas el interés por este tipo de arte ha disminuido de tal modo que estos *espectáculos* ya no encuentran público, a diferencia de años anteriores, cuando *los habitantes de cualquier localidad* —incluyendo *los niños*— deseaban ver "el *espectáculo* del hambre" al menos una vez al día, para asegurarse de que *el artista* en cuestión seguía vivo, a pesar de hallarse en un estado esquelético, al borde de la muerte. De ello se deduce que, actualmente, la ausencia de interés por parte de los potenciales *espectadores* provoca una falta de *responsabilidad espectadora* que impide la organización de cualquier *espectáculo* de este tipo, ya que es dicha *responsabilidad* la que dota de sentido a este fenómeno propiamente *neronista*. Según relata el narrador (2014:392): "In den letzten Jahrzehnten ist das Interesse an Hungerkünstlern sehr zurückgegangen. Während es sich früher gut lohnte, große derartige Vorführungen in eigener Regie zu veranstalten, ist dies heute völlig unmöglich. Es waren andere Zeiten. Damals beschäftigte sich die ganze Stadt mit dem Hungerkünstler, von Hungertag zu Hungertag stieg die Teilnahme; jeder wollte den Hungerkünstler zumindest einmal täglich sehn; an den spätem Tagen gab es Abonnenten, welche tagelang vor dem kleinen Gitterkäfig saßen; auch in der Nacht fanden Besichtigungen statt, zur Erhöhung der Wirkung bei Fackelschein; an schönen Tagen wurde der Käfig ins Freie getragen, und nun waren es besonders die Kinder, denen der Hungerkünstler gezeigt wurde; während er für die Erwachsenen oft nur ein Spaß war, an dem sie der Mode halber teilnahmen, sahen die Kinder staunend, mit offenem Mund, der Sicherheit halber einander bei der Hand haltend, zu, wie er bleich, im schwarzen Trikot, mit mächtig vortretenden Rippen, sogar einen Sessel verschmähend, auf hingestreutem Stroh saß, einmal höflich nickend, angestrengt lächelnd Fragen beantwortete, auch durch das Gitter den Arm streckte, um seine Magerkeit befühlen zu lassen [...]".

objetivo de obtener el máximo beneficio posible y aumentar la rentabilidad del *espectáculo* (2014:395-396):

> [...] Als Höchstzeit für das Hungern hatte der Impresario vierzig Tage festgesetzt, darüber hinaus ließ er niemals hungern, auch in den Weltstädten nicht, und zwar aus gutem Grund. Vierzig Tage etwa konnte man erfahrungsgemäß durch allmählich sich steigernde Reklame das Interesse einer Stadt immer mehr aufstacheln, dann aber versagte das Publikum, eine wesentliche Abnahme des Zuspruchs war festzustellen; es bestanden natürlich in dieser Hinsicht kleine Unterschiede zwischen den Städten und Ländern, als Regel aber galt, daß vierzig Tage die Höchstzeit war. Dann also am vierzigsten Tage wurde die Tür des mit Blumen umkränzten Käfigs geöffnet, eine begeisterte Zuschauerschaft erfüllte das Amphitheater, eine Militärkapelle spielte, zwei Ärzte betraten den Käfig, um die nötigen Messungen am Hungerkünstler vorzunehmen, durch ein Megaphon wurden die Resultate dem Saale verkündet, und schließlich kamen zwei junge Damen, glücklich darüber, daß gerade sie ausgelost worden waren, und wollten den Hungerkünstler aus dem Käfig ein paar Stufen hinabführen, wo auf einem kleinen Tischchen eine sorgfältig ausgewählte Krankenmahlzeit serviert war. Und in diesem Augenblick wehrte sich der Hungerkünstler immer. Zwar legte er noch freiwillig seine Knochenarme in die hilfsbereit ausgestreckten Hände der zu ihm hinabgebeugten Damen, aber aufstehen wollte er nicht. Warum gerade jetzt nach vierzig Tagen aufhören? Er hätte es noch lange, unbeschränkt lange ausgehalten; warum gerade jetzt aufhören, wo er im besten, ja noch nicht einmal im besten Hungern war? Warum wollte man ihn des Ruhmes berauben, weiter zu hungern, nicht nur der größte Hungerkünstler aller Zeiten zu werden, der er ja wahrscheinlich schon war, aber auch noch sich selbst zu übertreffen bis ins Unbegreifliche, denn für seine Fähigkeit zu hungern fühlte er keine Grenzen [...].Und er blickte empor in die Augen der scheinbar so freundlichen, in Wirklichkeit so grausamen Damen und schüttelte den auf dem schwachen Halse überschweren Kopf. Aber dann geschah, was immer geschah […].

En efecto, en este caso, la *razón* "estructural" del "*espectáculo* del hambre" se muestra en la regulación y homogeneidad de los actos que idea *el director de la feria* que rigen rigurosamente las partes de este *espectáculo* y según las cuales los períodos de ayuno completo tienen una duración específica de cuarenta días, puesto que es el tiempo durante el que *el público* asiste con interés y entusiasmo para contemplar la inanición voluntaria del *artista del hambre*; más allá de este cantidad de jornadas, *la población* pierde su interés y la afluencia de *visitantes* disminuye progresivamente. Después de este número determinado de días, se organiza una gran función en el que se llena un anfiteatro con *los espectadores* y en el que *dos médicos* revisan y miden el cuerpo esquelético y desnutrido del *artista*, recogiendo unos datos que, a continuación, se dan a conocer al *público*, para luego hacer que *dos bellas mujeres* "aparentemente tan amistosas, en realidad tan crueles" —"scheinbar so freundlichen, in Wirklichkeit so grausamen Damen"— lo acompañen a una mesa para ingerir comida adecuada para enfermos; en este punto, cabe destacar que la organización del acto está tan estrictamente diseñado de acuerdo con una *racionalidad* "comercial", que de nada sirve la resistencia que opone *el artista* para no engullir ningún alimento, puesto que su anhelo es resistir un poco de tiempo más y probar su propio límite.

No obstante, si bien en los *espectáculos* de ambas obras narrativas dicha *razón estructural* —de la cual la *racionalidad* "comercial" es una variante— *se descubre* como una faceta indispensable para su configuración, no sucede lo mismo con lo que podríamos designar como *razón* o *marco de sentido* y que identificaríamos con aquel significado que responda al paradigma del *causa-efecto*. Así pues, puede observarse que en múltiples obras escritas desde la segunda mitad del siglo XIX constituyentes de la estética de la crueldad, las escenas en las que aparecen *espectáculos* de sucesos crueles como expresiones del *neronismo* se caracterizan por carecer de dicho *marco de sentido*, al margen de la finalidad de producir un efecto estético *fascinante* que permita a dicho *espectáculo* utilizar la *responsabilidad espectadora* del *público* como un elemento más para su funcionamiento. Piénsese, por ejemplo, en las escenas citadas de la novela de Octave Mirbeau, en las que, además de estar protagonizadas por un *principio de economía de la crueldad* relacionado con la *razón estructural*, se muestra un *principio de exceso* en el que destaca, precisamente, la ausencia de cualquier *causa* que explique tal *exceso*, ya que, ¿cómo pueden entenderse los motivos que justifican la construcción y mantenimiento del propio Jardín de los Suplicios? ¿Qué motiva la arbitrariedad del *verdugo* en llevar a cabo un tipo de desollamiento u otro? O bien, tengamos en cuenta el siguiente fragmento del mismo relato de Kafka, en el que *el artista del hambre* se deja morir por inanición en la jaula (2014:403-404):

> [...] »Da sieh mal einer«, sagte der Aufseher, »warum kannst du denn nicht anders?« »Weil ich«, sagte der Hungerkünstler, hob das Köpfchen ein wenig und sprach mit wie zum Kuß gespitzten Lippen gerade in das Ohr des Aufsehers hinein, damit nichts verloren ginge, »weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt. Hätte ich sie gefunden, glaube mir, ich hätte kein Aufsehen gemacht und mich vollgegessen wie du und alle.« Das waren die letzten Worte, aber noch in seinen gebrochenen Augen war die feste, wenn auch nicht mehr stolze Überzeugung, daß er weiterhungre.
> »Nun macht aber Ordnung!« sagte der Aufseher, und man begrub den Hungerkünstler samt dem Stroh. In den Käfig aber gab man einen jungen Panther. [...]. Die Nahrung, die ihm schmeckte, brachten ihm ohne langes Nachdenken die Wächter; nicht einmal die Freiheit schien er zu vermissen; dieser edle, mit allem Nötigen bis knapp zum Zerreißen ausgestattete Körper schien auch die Freiheit mit sich herumzutragen; irgendwo im Gebiß schien sie zu stecken; und die Freude am Leben kam mit derart starker Glut aus seinem Rachen, daß es für die Zuschauer nicht leicht war, ihr standzuhalten. Aber sie überwanden sich, umdrängten den Käfig und wollten sich gar nicht fortrühren.

En esta escena, el *lector* asiste a los últimos momentos del *artista* que, en un estado esquelético y ya moribundo, responde a la pregunta del *capataz* (*der Aufseher*) y admite que, si no ha podido dedicarse a otro tipo de arte o a otra ocupación, se debe a que "no pude encontrar el plato que me gustara" —"weil ich nicht die Speise finden

konnte, die mir schmeckt"—[211], confesión tras la cual fallece con el "profundo, aunque ya no orgulloso convencimiento, de que sigue ayunando" —"die feste, wenn auch nicht mehr stolze Überzeugung, daß er weiterhungre"—. A continuación, *el capataz* lo cubre con un poco de paja e introduce en la jaula *una pantera* que devora el cadáver huesudo *del artista* ante *un público* que no puede apartar la mirada a pesar de la repulsión que le produce la escena.

Ante este fragmento, si se procura analizar los hechos relatados desde el parámetro del *causa-efecto*, nos volvemos a encontrar con un caso muy similar al de la novela del escritor francés, con el "agravante" de que, en el relato kafkiano, el personaje del *artista* no formaliza la categoría de *víctima sistémica en serie*, tal y como sucede en las figuras de *los ajusticiados* de la obra de Mirbeau, sino el de *víctima homogénea con el sujeto cruel*, puesto que este personaje no idea el *espectáculo* como tal —de hecho, tal y como se ha visto, se somete a las *pautas* establecidas por *el empresario*—, sino que interviene en él libremente, actuando cruelmente contra su cuerpo por voluntad propia. En consecuencia, se evidencia que el motivo esgrimido por *el artista* no se ajusta a una verdadera *causa* que explique el *efecto* de dejarse morir ante la vista de cualquier *espectador*, ya que, si éste fuera el motivo, la *consecuencia* más razonable hubiera sido buscar con más ahínco una gastronomía que se ajustara a los gustos de esta figura, y no optar por una opción que le impedía realizar libremente indagaciones en las distintas comidas típicas locales, por el hecho mismo de vivir entre barrotes y basar su *arte* en la falta de ingesta de alimentos.

Por otro lado, la ausencia de *razón de sentido* en el fenómeno del *espectáculo* que se muestra en los relatos de ambos autores se evidencia, por añadidura, en dos

[211] A este motivo, hay que añadir la "adicción" del *artista* a pasar hambre, ya que, tal y como el propio narrador expone anteriormente, en el momento en que los *espectáculos del hambre* pierden popularidad, este personaje se siente perdido y sin capacidad de reacción para buscar otro oficio para adaptarse a los nuevos tiempos, puesto que "no sólo era demasiado mayor, sino que sobre todo se había entregado al hambre demasiado fanáticamente" (2014:398-399): "[...] jedenfalls sah sich eines Tages der verwöhnte Hungerkünstler von der vergnügungssüchtigen Menge verlassen, die lieber zu anderen Schaustellungen strömte. Noch einmal jagte der Impresario mit ihm durch halb Europa, um zu sehn, ob sich nicht noch hie und da das alte Interesse wiederfände; alles vergeblich; wie in einem geheimen Einverständnis hatte sich überall geradezu eine Abneigung gegen das Schauhungern ausgebildet. Natürlich hatte das in Wirklichkeit nicht plötzlich so kommen können, und man erinnerte sich jetzt nachträglich an manche zu ihrer Zeit im Rausch der Erfolge nicht genügend beachtete, nicht genügend unterdrückte Vorboten, aber jetzt etwas dagegen zu unternehmen, war zu spät. Zwar war es sicher, daß einmal auch für das Hungern wieder die Zeit kommen werde, aber für die Lebenden war das kein Trost. Was sollte nun der Hungerkünstler tun? Der, welchen Tausende umjubelt hatten, konnte sich nicht in Schaubuden auf kleinen Jahrmärkten zeigen, und um einen andern Beruf zu ergreifen, war der Hungerkünstler nicht nur zu alt, sondern vor allem dem Hungern allzu fanatisch ergeben. […]".

aspectos distintos —aunque complementarios— al parámetro de *causa-efecto*, como son, en primer lugar, la imposibilidad de explicar la esencia de dichos *espectáculos* a partir de una aclaración racionalista de nociones afines a la *empatía*, y, en segundo lugar, la incapacidad de los postulados de tradición estética kantiana para justificar la desvinculación de la estética configurada en estas obras con la finalidad ética que, de acuerdo con algunas de sus premisas, persigue el arte y la creación literaria como tal.

Si nos centramos en el primer aspecto, resulta interesante analizar los fragmentos citados de las obras de Mirbeau y de Kafka en el marco del pensamiento históricamente racionalista, propio del siglo XVII, con el objetivo de enfatizar el desarrollo de la estética de la crueldad que se produce en estos siglos de la Modernidad y que se pone de manifiesto, precisamente, al aplicar algunos términos analíticos propuestos por ésta y otras corrientes filosóficas a algunos elementos estéticos, como el fenómeno del *espectáculo,* presente en el autor francés de finales del siglo XIX y del escritor checo de principios del siglo XX, para percatarnos de que este fenómeno escapa a las proposiciones racionalistas. A modo de ejemplo, si tomamos la "Parte tercera" de la *Ética* de Baruch Spinoza (1677), cabe decir que uno de los temas centrales que trata el filósofo holandés es el estudio de la noción de *empatía* y de su campo semántico; así pues, en la "Proposición XX"[212], Spinoza sostiene que es comprensible que la destrucción de lo odiado genere alegría, en la medida en que la eliminación de ese algo externo favorece el esfuerzo del alma por ignorar este ente externo que le produce dolor o rechazo; en la "Proposición XXI"[213], el pensador sefardí explica el amor o el odio que puede sentirse hacia un individuo según

[212] En palabras de Spinoza (2009:217): "*Quien imagina que se destruye aquello que odia, se alegrará. Demostración:* El alma […] se esfuerza por imaginar aquello que excluye la existencia de las cosas que disminuyen o reprimen la potencia de obrar del cuerpo, esto es, […] se esfuerza por imaginar aquello que excluye la existencia de las cosas que odia, y, por tanto, la imagen de una cosa que excluye la existencia de aquello que el alma odia favorece ese esfuerzo del alma, esto es […]*,* afecta al alma de alegría. Así pues, quien imagina que se destruye aquello que odia, se alegrará".

[213] Tal y como expone el filósofo de Ámsterdam (2009:218): "*Demostración:* Quien afecta de alegría o tristeza a la cosa que amamos, nos afecta también de alegría o tristeza, si imaginamos la cosa amada afectada de esa alegría o tristeza […]. Ahora bien: se supone que esa alegría o tristeza se da en nosotros acompañada por la idea de una causa exterior; por consiguiente […]*,* si imaginamos que alguien afecta de alegría o tristeza a la cosa que amamos, seremos afectados de amor u odio hacia él.

Escolio: La Proposición 21 nos explica qué es la *conmiseración;* podemos definirla como *una tristeza surgida del daño de otro.* Pero no sé con qué nombre debe llamarse la alegría que surge del bien de otro. Llamaremos *aprobación* al *amor hacia aquel que ha hecho bien a otro,* y, por contra, *indignación*, al *odio hacia aquel que ha hecho mal a otro.* Debe notarse, en fin, que sentimos conmiseración no sólo hacia la cosa que hemos amado […]*,* sino también hacia aquella sobre la que no hemos proyectado con anterioridad afecto alguno, con tal que la juzguemos semejante a nosotros […]. Y, de esta suerte, aprobamos también al que ha hecho bien a un semejante, y nos indignamos contra el que le ha inferido un daño".

si este individuo causa alegría o tristeza a un elemento amado u odiado en nosotros, ya que este elemento desempeña, como afecto, una parte activa en el ánimo, explicación a partir de la cual define los conceptos de *conmiseración* —tristeza que se experimenta por el dolor que siente otro individuo— e *indignación* —aversión hacia un individuo que ha causado un mal a otro—; en esta línea, en la "Proposición XXXV"[214], Spinoza expone que *los celos* pueden entenderse como el odio hacia un individuo que goza de una vinculación más estrecha que la nuestra con el ente o la persona amados, por lo que éste se concibe como un obstáculo para alcanzar la alegría o la felicidad, hecho que puede llegar a provocar que, por "contagio" del odio hacia este "estorbo" para la propia felicidad, el ente o la persona originariamente amados pasen a ser odiados, ya que constituyen la fuente de alegría y felicidad para el individuo detestado[215]. De estas disquisiciones, Spinoza extrae, incluso, su propia formulación del concepto de *crueldad*, tal y como puede leerse en la "Proposición XXXVIII", según la cual "La *crueldad* o *sevicia* es un deseo que excita a alguien a hacer mal a quien amamos o hacia quien sentimos conmiseración" (2014:275).

---

[214] Según expone el pensador holandés (2014:232-233): "*Si alguien imagina que la cosa amada se une a otro con el mismo vínculo de amistad, o con uno más estrecho, que aquel por el que él solo la poseía, será afectado de odio hacia la cosa amada, y envidiará a ese otro.*

Demostración: Cuanto mayor imagina alguien el amor que la cosa amada experimenta hacia él, tanto más se gloriará […], esto es […], tanto más se alegrará, y, de esta suerte […], se esforzará cuanto pueda en imaginar que la cosa amada está unida a él lo más estrechamente posible, esfuerzo o apetito que resulta estimulado si imagina que otro desea para sí la misma cosa […]. Ahora bien, se supone que dicho esfuerzo o apetito está reprimido por la imagen de la cosa amada acompañada por la de aquel que se une a ella; luego […] en virtud de ello será afectado de tristeza, acompañada, como causa, por la idea de la cosa amada, y a la vez por la imagen del otro; es decir […], será afectado de odio hacia la cosa amada y a la vez hacia ese otro […], a quien envidiará […], porque se deleita con la cosa amada.

Escolio: Este odio hacia una cosa amada, unido a la envidia, se llama *celos;* que, por ende, no son sino una fluctuación del ánimo surgida a la vez del amor y el odio, acompañados de la idea de otro al que se envidia. Además, ese odio hacia la cosa amada será mayor, en proporción a la alegría con la que solía estar afectado el celoso por el amor recíproco que experimentaba hacia él la cosa amada, y también en proporción al afecto que experimentaba hacia aquel que imagina unido a la cosa amada. Pues si lo odiaba, por eso mismo odiará a la cosa amada […], ya que imagina que ésta afecta de alegría a lo que él odia, y también […] porque se ve obligado a unir la imagen de la cosa amada a la imagen de aquel que odia. Esta última razón se da generalmente en el amor hacia la hembra: en efecto, quien imagina que la mujer que ama se entrega a otro, no solamente se entristecerá por resultar reprimido su propio apetito, sino que también la aborrecerá porque se ve obligado a unir la imagen de la cosa amada a las partes pudendas y las excreciones del otro; a lo que se añade, en fin, que el celoso no es recibido por la cosa amada con el mismo semblante que solía presentarle, por cuya causa también se entristece el amante […]".

[215] Es interesante mencionar la gran similitud entre esta disquisición de Spinoza y la concepción triangular del *deseo* formulada por René Girard, a partir de la cual se ha propuesto anteriormente la definición de la categoría de *víctima mimética*. Para un análisis de la importancia de las teorías girardianas para la configuración de algunos *elementos de primer grado*, véase todo el apartado "4.1.5. El deseo, la imitación y el sacrificio como actos crueles: un análisis de la *víctima mimética* y de la *víctima sacrificial* como *elementos de primer grado* de la *estética de la crueldad*".

En este punto, si intentamos analizar *los espectáculos* estudiados de la novela del escritor francés y el relato del autor checo con la ayuda de los razonamientos expuestos por el pensador sefardí, puede observarse que, en ambas obras, el tipo de *espectáculos* que aparecen como expresión del *neronismo* escapan a las proposiciones racionalistas, ya que: a) en ningún de los casos, la *responsabilidad espectadora* del *público* que contempla los actos crueles surge a consecuencia de un odio hacia los personajes-*víctima*; al contrario, a excepción del *poeta* en la novela de Mirbeau, por la que *Clara* siente una cierta estima, dichas figuras son completamente desconocidas para *los asistentes*, por lo que, más bien, según los postulados de Spinoza, debería despertarse una determinada empatía hacía ellos que, en cambio, nunca llega a darse; b) en ninguno de *los espectáculos* de las dos obras literarias tiene lugar una intervención de un tercer personaje —equivalente al *mediador* girardiano— entre los personajes-*víctima*, las figuras-*sujeto cruel* y *los visitantes*, por lo que se hace evidente que la atracción que estos últimos experimentan hacia la acción cruel no puede tratarse de un odio generado por contagio, tal y como se plantea en la "Proposición XXXV"; c) de acuerdo con la propia definición de *crueldad* del pensador amsterdamés ("Proposición XXXVIII"), en ninguno de *los espectáculos* se representa *stricto sensu* un suceso cruel, ya que las figuras ficcionales que formalizan la categoría de *víctimas* no son personajes amados por *los espectadores* en tanto que, para éstos. Son figuras completamente desconocidas, por lo que no cumplirían esta condición propuesta por Spinoza, a pesar de que, lógicamente, sí que constituyen el objeto de un mal realizado por otros personajes.

Paralelamente, en cuanto a la vinculación formulada por Kant y sus herederos filosóficos entre la obra de arte y los valores éticos que pueda expresar, relación que puede comprenderse como una explicación *racional* del fenómeno artístico, cabe constatar que es una conexión que no se produce ni en *Le Jardin des supplices* ni en "Ein Hungerkünstler".

En efecto, si partimos de uno de los autores influidos por la filosofía kantiana como Friedrich Schiller (1792), es apreciable su intento por racionalizar la naturaleza y la función del arte como un "espejo" moral mediante el cual el ser humano puede aspirar a una mejora en su totalidad. De este modo, Schiller pretende esclarecer los motivos por los cuales el individuo se siente atraído por los actos trágicos representados en una obra de arte configurados, a su vez, por escenas de acciones crueles. Con este objetivo, el filósofo de Weimar concibe la *emoción* (*die Rührung*) como una conjunción entre el "sufrimiento" (*das Leiden*) y las "ganas" o la

"voluptuosidad" de ese mismo sufrimiento (*die Lust an dem Leiden*) (2013:239-240)[216], es decir, que toda *emoción* conjuga simultáneamente la sensación de "dolor" (*der Schmerz*) y de "placer" (*das Vergnügen*) —concepción que estaría muy cercana al *mysterium tremendum* y al *fascinans* propuestos por Rudolf Otto— a pesar de que esto parezca una "inadecuación" (*die Zweckwidrigkeit*) de la naturaleza, puesto que, *a priori*, cabría suponer que el sino del ser humano no es el sufrimiento. Ahora bien, en este punto el autor del *Don Karlos* es donde acentúa su conato "racionalizador" al considerar que dicho padecimiento puede ser, en realidad, un elemento "útil" y "adecuado" (*zweckmäßig*) para la *racionalidad* y la sociedad humanas. Esta consideración de la *emoción* y del dolor como elementos positivos para la *razón* llevan a Schiller, lógicamente, a enfatizar la relación entre la *racionalidad* y dicho sufrimiento, de modo que postula, por ejemplo, que el padecimiento de "lo virtuoso" (*das Tugendhafte*) resulta para *el público* más doloroso que el daño de "lo vicioso" (*das Lasterhafte*) porque, en el primer caso, dicho mal atenta contra el fin general del hombre de ser feliz y, en particular, contra la idea de que lo virtuoso conduce a la felicidad; no obstante, el pensador alemán hace hincapié en las implicaciones de esta concepción, que consisten en la apreciación de que, si esto es cierto, la felicidad del Mal (*das Böse*) genera más felicidad en *el espectador* que la desgracia de lo virtuoso, puesto que tanto el vicio en sí como la recompensa del vicio sí que constituyen una impropiedad de la naturaleza.

En este sentido, Schiller remarca explícitamente que el sacrificio de la vida *transgrede* el sentido de la naturaleza, puesto que la existencia es la condición indispensable para que se den todos los bienes (2013:243-245)[217]; no obstante, si este

[216] En términos del mismo Friedrich Schiller (2013:239-240): "Rührung, in seiner strengen Bedeutung, bezeichnet die gemischte Empfindung des Leidens und der Lust an dem Leiden. Rührung kann man also nur dann über eigenes Unglück empfinden, wenn der Schmerz über dasselbe gemäßigt genug ist, um der Lust Raum zu lassen, die etwa ein mitleidender Zuschauer dabei empfindet [...].
Rührung enthält [...] zwei Bestandteile, Schmerz und Vergnügen; also hier wie dort liegt der Zweckmäßigkeit eine Zweckwidrigkeit zum Grunde. So scheint es eine Zweckwidrigkeit in der Natur zu sein, daß der Mensch leidet, der doch nicht zum Leiden bestimmt ist, und diese Zweckwidrigkeit tut uns wehe. Aber dieses *Wehtun* der Zweckwidrigkeit ist zweckmäßig für unsere vernünftige Natur überhaupt und in so fern es uns zur Tätigkeit auffordert, zweckmäßig für die menschliche Gesellschaft. Wir müssen also über die Unlust selbst, welche das Zweckwidrige in uns erregt, notwendig Lust empfinden, weil jene Unlust zweckmäßig ist [...]
Das Leiden des Tugendhaften rührt uns schmerzhafter, als das Leiden des Lasterhaften, weil dort nicht nur dem allgemeinen Zweck der Menschen, glücklich zu sein, sondern auch dem besondern, daß die Tugend glücklich mache, hier aber nur dem erstem widersprochen wird. Hingegen schmerzt uns das Glück des Bösewichts auch weit mehr, als das Unglück des Tugendhaften, weil *erstlich* das Laster selbst und *zweitens* die Belohnung des Lasters eine Zweckwidrigkeit enthalten".

[217] Según expone el dramaturgo alemán (2013:243-245): "[...] Jede Aufopferung des Lebens ist zweckwidrig, denn das Leben ist die Bedingung aller Güter; aber Aufopferung des Lebens in

sacrificio persigue un objetivo moral, tal acción debe aprehenderse como adecuada, ya que la vida sólo es relevante como medio de "la moral" (*die Sittlichkeit*); en otras palabras, si "el sacrificio" (*die Hingebung*) de la vida se convierte en un instrumento de la moral, la primera debe ceder su prioridad a la segunda. Así pues, a pesar de que el dolor de un delincuente y de un personaje honrado pueden ser trágicamente entretenidos por igual, en el primer caso se añade "la indignación" (*der Unwillen*) en la imaginación del *espectador* causada por la violación de la ley moral por parte del malhechor y el dolor por la imperfección moral que supone el delito.

De acuerdo con las observaciones del dramaturgo de Weimar, este es, precisamente, el aspecto que explica la afición del arte de centrarse en argumentos trágicos, con sus correspondientes episodios crueles. Y es que, para Schiller (2013:243-245), la adecuación a la naturaleza se produce o bien a causa de la obediencia a la ley moral, o bien por el dolor producida por su incumplimiento; de ello se deduce que la tristeza es conveniente tanto para los personajes como para *el público* puesto que se contrapone a la satisfacción del cumplimiento de la ley moral[218]; en consecuencia, "la lamentación" (*die Reue*) del personaje malvado o su propia

---

moralischer Absicht ist in hohem Grad zweckmäßig, denn das Leben ist nie für sich selbst, nie als Zweck, nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig. Tritt also ein Fall ein, wo die Hingebung des Lebens ein Mittel zur Sittlichkeit wird, so muß das Leben der Sittlichkeit nachstehen [...].

Aber das Leiden eines Verbrechers ist nicht weniger tragisch ergötzend, als das Leiden des Tugendhaften und doch erhalten wir hier die Vorstellung einer moralischen Zweckwidrigkeit. Der Widerspruch seiner Handlung mit dem Sittengesetz sollte uns mit Unwillen, die moralische Unvollkommenheit, die eine solche Art zu handeln voraussetzt, mit Schmerz erfüllen; wenn wir auch das Unglück der Schuldlosen nicht einmal in Anschlag brächten, die das Opfer davon werden. Hier ist keine Zufriedenheit mit der Moralität der Personen, die uns für den Schmerz zu entschädigen vermöchte, den wir über ihr Handeln und Leiden empfinden — und doch ist beides ein sehr dankbarer Gegenstand für die Kunst, bei dem wir mit hohem Wohlgefallen verweilen [...].

Nicht allein der Gehorsam gegen das Sittengesetz gibt uns die Vorstellung moralischer Zweckmäßigkeit, auch der Schmerz über Verletzung desselben tut es. Die Traurigkeit, welche das Bewußtsein moralischer Unvollkommenheit erzeugt, ist zweckmäßig, weil sie der Zufriedenheit gegenüber steht, die das moralische Rechttun begleitet. Reue, Selbstverdammung, selbst in ihrem höchsten Grad, in der Verzweiflung, sind moralisch erhaben, weil sie nimmermehr empfunden werden könnten, wenn nicht tief in der Brust des Verbrechers ein unbestechliches Gefühl für Recht und Unrecht wachte, und seine Aussprüche selbst gegen das feurigste Interesse der Selbstliebe geltend machte. Reue über eine Tat entspringt aus der Vergleichung derselben mit dem Sittengesetz, und ist Mißbilligung dieser Tat, weil sie dem Sittengesetz widerstreitet. Also muß im Augenblick der Reue das Sittengesetz die höchste Instanz im Gemüt eines solchen Menschen sein; es muß ihm wichtiger sein, als selbst der Preis des Verbrechens, weil das Bewußtsein des beleidigten Sittengesetzes ihm den Genuß dieses Preises vergällt [...]. Ob der Tugendhafte sein Leben freiwillig dahingibt „um dem Sittengesetz gemäß zu handeln — oder ob der Verbrecher unter dem Zwange des Gewissens sein Leben mit eigner Hand zerstört, um die Übertretung jenes Gesetzes an sich zu bestrafen, so steigt unsre Achtung für das Sittengesetz zu einem gleich hohen Grad empor [...]".

[218] En consecuencia, podría interpretarse dicha "tristeza" como una suerte de *sombra* triasiana respecto a la complacencia de cumplir la ley moral, hecho que contribuye a esclarecer la faceta *gnoseológica* del *espectáculo* como manifestación del *neronismo* como *elemento de segundo grado*.

“autocondena” (*die Selbstverdammung*), así como su posible “desesperación” (*die Verzweiflung*) son moralmente valiosos, ya que conllevan un sentimiento de justicia o de injusticia que sólo puede explicarse por la conciencia de la existencia de una ley moral que se ha incumplido; por ello, en términos morales, la *emoción* que se origina como consecuencia del suicido del criminal por arrepentimiento o bien por el sacrificio del héroe es igualmente adecuada a los intereses del individuo, porque, en ambos casos, significa un restablecimiento de la ley moral.

Llegados a este punto, si entendemos la postura schilleriana como la explicación *racional* por la que el *espectáculo* de sucesos trágicos y escenas crueles resultan atractivos para *el espectador* por la satisfacción que produce el presenciar cómo se restablece una ley moral infringida, y que, por tanto, *la emoción* y la *responsabilidad espectadora* como una de sus posibles expresiones tienen que comprenderse *racionalmente* como un instrumento valioso de la moral, debe concluirse que este modelo de explicación de una *racionalidad* “moral” del *espectáculo* de sucesos crueles no se ajusta a ninguna de las obras literarias que estamos estudiando.

En efecto, en el relato kafkiano, la vida del *artista del hambre*, por iniciativa del propio personaje —recuérdese su calidad de *víctima homogénea con el sujeto cruel*— sólo muestra un valor estético, caracterizado por la seducción (*fascinans*) y la repugnancia (*tremendum*) que despierta en *los asistentes*, pero en ningún caso ni su *espectáculo* de inanición prolongada ni el ser devorado por *una pantera* implican significado moral alguno, puesto que, al dedicarse a la exhibición y, por ende, al no obrar, no tiene la capacidad ni para atentar contra ningún principio moral ni para restablecerlo; nos hallaríamos, por consiguiente, ante un caso de “inadecuación” según Schiller, ya que el *espectáculo* consiste en un atentado regulado contra la existencia sin una motivación moral, pero que, sin embargo, atrae a una gran cantidad de *público*, atracción que el filósofo alemán no puede explicar desde una perspectiva *moral* y *racional*.

Por otro lado, en la novela de Mirbeau, encontramos un caso muy similar, puesto que, si bien es cierto que los personajes-*víctima* son figuras que han cometido un delito y violado la ley —también la moral—, y, por lo tanto, su ejecución debería concebirse como la restitución de la moralidad, tales ajusticiamientos se llevan a cabo de un modo tan “sofisticado”, “elaborado” y, al fin y al cabo, “artístico”, que el deleite que suscita en *los visitantes* sólo puede atribuirse al goce estético que causa en *los*

espectadores[219]. La *razón* o *marco de sentido*, por consiguiente, no resulta suficiente ni indispensable para analizar los *espectáculos* como expresiones *neronistas* de la estética de la crueldad, aunque, tal y como se ha apuntado con anterioridad, sí lo es la *razón* o *racionalidad estructural*.

5.2. La relación de la *estética de la crueldad* con otras estéticas afines. Una aproximación a la *estética negativa* y a sus posibles expresiones.

Después de haber analizado algunos de las facetas más destacadas en relación con la *gnoseología* y sus correspondientes variantes de *verdad* que pueden manifestarse de múltiples formas en cualquier texto literario constituyente de la estética de la crueldad, en esta segunda parte trataremos de estudiar la *estética de la crueldad* desde una perspectiva más amplia, a saber, como una manifestación de lo que denominaremos *estética negativa* que incluye otras variantes estéticas y que equivale a las expresiones artísticas que habitualmente reciben el nombre de *estética del Mal*.

El motivo de este interés por relacionar la *estética de la crueldad* con otras estéticas afines responde principalmente a dos objetivos distintos: por un lado, el establecimiento de los rasgos comunes y de las diferencias entre esta estética y otros sistemas pertenecientes a la *estética negativa* permite plantear unos límites concretos de la *estética de la crueldad*, lo cual contribuye a determinar las características y los *principios* estudiados en los capítulos anteriores de una manera más clara y precisa; por el otro, la comparación entre múltiples expresiones de la *estética negativa* posibilita considerar los "instrumentos de análisis" planteados a lo largo de la presente investigación como elementos no necesariamente exclusivos de la *estética de la crueldad*, sino que, dadas sus propiedades compartidas con, por ejemplo, la *estética de lo grotesco*, resulta interesante plantear la capacidad de las "herramientas de estudio" formuladas anteriormente para ser aplicadas asimismo como recursos analíticos para el examen de ésta y de otras expresiones de la *estética negativa*.

[219] En este sentido, es remarcable que en el diálogo anteriormente citado entre *Clara* y *el verdugo* se discuten únicamente cuestiones de ámbito procedimental y artístico, y en ningún momento se hace alusión a la utilidad moral de la ejecución de *los reos*.

Con esta finalidad, en esta segunda parte del presente capítulo nos vamos a ocupar de las siguientes cuestiones. En primer lugar, partiendo de las consideraciones estéticas de Hegel, de su discípulo Rosenkranz y de las reflexiones de Adorno, se propondrá una definición de la *estética negativa* y un bosquejo de sus principales cualidades; en segundo lugar, se procederá a definir y a comparar tres manifestaciones de la *estética negativa*, a saber, la *estética de lo demoníaco* —y su variante, la *estética de lo dionisíaco*— y la *estética de lo grotesco* con la *estética de la crueldad*, con la intención añadida de subrayar aquellos *elementos* de esta última *estética* que también puedan encontrarse en las anteriores.

5.2.1. *La falta de* belleza *y de* ética *como expresión estética. Una propuesta de definición de la* estética negativa *y de sus características.*

Con el objetivo de formular una primera aproximación a la noción de *estética negativa*, atendamos al siguiente fragmento del relato de la escritora Samanta Schweblin “La pesada valija de Benavides” (2002), en el que no sólo aparecen algunos *elementos de primer grado* propios de la *estética de la crueldad* ya estudiados anteriormente, sino que también se hallan presentes otros fenómenos que, hasta ahora, en la presente investigación sólo se han tratado de forma indirecta (2022:144-145):

> Corrales hace pasar a los hombres a oscuras, puesto que prefiere el impacto de la imagen repentina cuando encienda la luz.
> —Benavides, guíe a Donorio hasta donde usted sabe y avise cuando esté listo.
> (…)
> —Ahí va la luz —dice Corrales y, en efecto, con la punta de los zapatos de Benavides y Donorio casi tocando el charco de sangre espesa, aparece frente a ellos, horrorosa, desafiante, auténticamente innovadora, la obra.
> Qué es la violencia si no es esto mismo que presenciamos ahora, piensa Donorio, y un escalofrío trepa de sus piernas a la nuca, la violencia reproducida frente a sus ojos, la violencia en su estado más primitivo. Salvaje. Puede olerse, tocarse. Fresca e intacta a la espera de una respuesta de sus espectadores.
> Corrales se acerca.
> —Esto va a gustar —dice Donorio.
> Corrales asiente. Junto a ellos, el cuerpo de Benavides tiembla. Su voz débil habla por primera vez en presencia de Donorio.
> —No entienden —alcanza a decir.
> —¡Qué dice, Benavides! —dice Corrales.

—¡Es extraordinaria! —dice Donorio—. ¡Horror y belleza!, qué combinación...
—Horror sí, pero... —balbucea Benavides mirando a su mujer— Me refiero a que...
—¡Va a hacerse rico, famoso! Frente a obras como ésta la competencia es nula, el público caerá a sus pies.
—Usted confíe, Benavides, en este tema Donorio es el mejor.
—El mejor es Benavides —concluye Donorio—; yo soy solo un curador, mi aporte es mínimo. Acá lo importante es la obra, «La violencia», ¿entiende?
—Mi mujer.
—No, Benavides, créame que yo sé de marketing y eso no funciona, el título es «La violencia».
Una angustia nueva, incontenible. Y Benavides confiesa:
—Yo la maté. Yo la maté... Después solo quería esconderla.
Corrales da unas palmadas cariñosas en la espalda de Benavides pero su atención se dirige pura y exclusivamente a las instrucciones de Donorio.
—Va a ser mejor conservarla en ambiente frío. ¿Tiene aire acondicionado acá?
—Sí, sí, por supuesto.
—¡Yo la maté! —Benavides cae de rodillas al piso.
—Bien, entonces empecemos por refrigerar el lugar; yo tengo que hacer un par de llamadas (…).
—Yo, yo la maté, así... —Benavides golpea el piso con los puños cerrados—. Así la maté.

En el relato de la escritora argentina, se relata el apuñalamiento por el que *Benavides* asesina impulsivamente a *su esposa* y esconde el cadáver en una maleta en el intento de borrar las pruebas que lo puedan relacionar con la desaparición y el homicidio de *su mujer*. No obstante, atormentado por el nerviosismo y los remordimientos, acude a su psiquiatra en busca de ayuda, el *Dr. Corrales*, quien, asombrado por la visión de la maleta y por la atracción que ésta ejerce sobre él, organiza un encuentro con su amigo entendido en arte contemporáneo, *Donorio*, para que le dé su opinión artística, momento que corresponde al fragmento citado. Así pues, éste, de un modo similar a *su amigo*, queda prendado de la imagen del cuerpo sangriento de *la esposa* introducido en la pieza de equipaje, por lo que se une a la intención del *Dr. Corrales* de organizar una exposición artística con *otros admiradores del arte*, a pesar de los lamentos de *Benavides*.

En consecuencia, a diferencia de otras obras literarias estudiadas en los capítulos anteriores, en la presente escena se produce un efecto cómico en el *lector* fruto del contraste entre la mala conciencia de *Benavides* y su insistencia en que él no pretendía hacer una obra de arte, sino que realmente ha cometido una atrocidad al asesinar a *su esposa* y que, por lo tanto, debe considerársele como un homicida y no como un esteta en busca de la belleza de la *violencia*, y la seducción (*fascinans*) simultánea que sienten por la sangre, la pasión del crimen y el horror que asimismo les genera la visión del cuerpo de *la mujer* colocado en una valija (*tremendum*) a las figuras del *Dr. Corrales* y de *Donorio*, quienes sólo piensan en organizar un *espectáculo* artístico para un público selecto, mientras ignoran las quejas del *asesino*.

En términos de la *estética de la crueldad*, por lo tanto, podría concebirse el humor que desprende este fragmento como la expresión de una *transferencia de funciones categoriales* en la que la *responsabilidad espectadora* adquiere un mayor protagonismo que la propia *responsabilidad agentiva*, puesto que, si en un primer momento, *Benavides* encarna la instancia de *agente cruel personal* y *su mujer* la de *víctima personal*, mientras que *los dos amigos* personifican la categoría de *espectadores*, durante el desarrollo de la escena puede observarse cómo *el homicida* y *la mujer occisa* adquieren un carácter de *víctimas instrumentales* por medio de las cuales se muestra "el arte", al menos, en la percepción del *Dr. Corrales* y de *Donorio* —piénsese en el efecto cómico que produce el malentendido de confundir el tema de conversación, el título de la "obra de arte", con la propia *mujer asesinada*—, quienes terminan por desempeñar la función de *agentes crueles* que idean la programación del acto de presentación de *Benavides* como "artista" y que no dudan en agredirlo para dejarlo inconsciente y poder organizar el encuentro a discreción (2022:148-149)[220]. Todo ello conduce a una de las últimas escenas, en las que se describe la presentación del cadáver de *la esposa* como si de una obra de arte se tratara, ante la cual todos *los asistentes* experimentan una euforia descontrolada y aclaman al *asesino* como si fuera un *artista*, a pesar, una vez más, de los lamentos de *Benavides* (2022:152-153):

> En medio de los aplausos, empujado por Corrales, Benavides se abre paso hacia el gesto de bienvenida de Donorio. Sube a la tarima y descubre al público, y el público descubre en él los cándidos rasgos de la creación pura y sincera. Una enérgica ovación crece (…).
> El artista descubre a un lado del escenario la gran cortina de terciopelo rojo tras la cual, se supone, aguarda la obra (…).
> (…) Benavides mira el micrófono como quien estudia el grosor de una condena. Da tres pasos cortos al frente. Parece que va a hablar (…).
> Donorio busca la mirada cómplice de Corrales, que permanece atento al artista, orgulloso, como frente a un hijo que finalmente ha crecido. Benavides se vuelve hacia la cortina, y después otra vez hacia el público. Hay un silencio excitante. Entonces Benavides toma el micrófono y dice:
> —Yo la maté.

[220] Tal y como relata la voz narrativa (2022:148-149): "Despierta Benavides en la luz de un nuevo día, pero lejos de su cama y de su mujer, y esta vez descalzo, (…) recorre el pasillo, baja la escalera (…) sale de la casa, atraviesa el jardín y llega al garaje. Los hombres de azul ya no están (…). El golpe es fuerte, quizá en la nuca, y así acaba el cuarto día.

Despierta Benavides en la noche del cuarto día y sin dudarlo calza sus pies en los zapatos y sale de la habitación. (…) Mientras con suma precaución baja las escaleras principales, Benavides se pregunta si querrán de su mujer algo en especial, si por alguna razón habrán visto en ella cosas que no encuentran en otras mujeres (…). Pronto llegará al garaje, sacará de allí a su mujer, y regresará a casa en taxi, piensa Benavides, antes de descubrir la brevedad de su gloria. Es decir, antes de recibir, por segunda vez, pero un poco más a la izquierda, el segundo golpe de ese día".

> Demoran en recibir el mensaje. Cuando procesan las palabras y entienden sus significados, comienzan a aplaudir, despacio, conmovidos. La euforia se desata. «Dice que él la mató», comentan entre sí. «Esto sí que es fuerte.» «Es pura poesía.» grita alguien desde atrás (…).
> Donorio dice:
> —Señores... La obra.
> Y como el sol nos trae la luz, o como el artista descubre las verdades más humanas, la cortina que antes cubría la creación ahora, lenta ante la ansiedad colectiva, cae. Ahí está la obra: violenta, real, carnalmente viva. Donorio pierde la atención del público pero aún así la nombra. Dice el título saboreando cada letra.
> —«La violencia».
> Y el nombre llega: baja hacia la masa, y la masa estalla.
> La euforia es incontenible. Empujan, intentan subir al escenario. Una docena de hombres de azul forman una barrera que impide el avance. Pero el público quiere ver y la barrera cede. Excitación. Conmoción. Algo emana de esa obra que los vuelve locos. La imagen soberana del cuerpo morado. La muerte a pocos metros. Carne humana, piel humana. Muslos gigantes. Enroscados en una valija. Embutidos en cuero. Y el olor (…).

Por consiguiente, si tenemos presentes los fragmentos citados del relato de Schweblin, podemos constatar que el tema principal del cuento consiste en la reflexión de si una acción cruel, macabra y *violenta* puede ser percibida como una expresión artística y estética, a pesar de que dicho acto no se haya realizado con esta pretensión; de hecho, según ya se ha observado, la combinación de ambas respuestas posibles es uno de los recursos empleados para dotar al relato de una cierta dosis de humor que sitúa el texto de la escritora argentina no sólo como una obra configuradora de la *estética de la crueldad*, sino como un relato paradigmático de la *estética de lo grotesco*. Dicho de otro modo, la pregunta que sintetiza las *perspectivas esquematizadas* del cuento de Schweblin podría formularse en estos términos: ¿tiene valor estético una trama alejada de una perspectiva moral o incluso que atente contra la propia idea de *ética* o de *moralidad*? Por ende, y en función de qué contestación se le diera, ¿sería legítimo plantear el valor de una cierta *estética del Mal*? En ambas respuestas *se ocultan*, precisamente, los fundamentos de lo que se propone a continuación como *estética negativa* y sus múltiples variantes entre las que se halla, por supuesto, la *estética de la crueldad*; por lo tanto, en el planteamiento de estas interrogaciones no está en juego la "existencia" *sensu stricto* de las obras estudiadas en el presente estudio, sino si, desde un punto de vista teórico de los Estudios Literarios y de la Filosofía, pueden concebirse como parte del ámbito de la Estética.

Como es bien conocido, tales preguntas se han ido planteando a lo largo de la historia del pensamiento occidental ya que su formulación afecta la propia esencia de

lo estético. Así pues, a modo de ejemplo, cabe recordar que en el mismo Platón no puede encontrarse una respuesta unívoca y clara, ya que, mientras que en el *Parménides* se niega la posibilidad de que existan ideas de cosas que causen horror y repugnancia, de modo que *lo feo* únicamente se daría en el mundo sensible (*Parménides*, 130)[221], en el *Hipias mayor*, según recoge Umberto Eco (2007), tanto *la belleza* como *la fealdad* son nociones con valor comparativo en el mundo empírico, por lo que su definición y caracterización en el ámbito de los sentidos son irrealizables en términos absolutos (*Hipias mayor*, 286-289)[222]. En esta línea, según el semiólogo italiano, San Agustín concibe *lo feo* como un elemento de "contraste" necesario respecto a *la belleza* para manifestar la armonía del orden de la Creación (2018:44-46)[223], si bien insiste en que el Mal carece de cualquier esencia ontológica y debe

[221] Según se expresa en este diálogo (Platón 1991:25): "[…] Und sprich, teilst du selbst so wie du sagst, die Begriffe selbst besonders, und das, worin sie aufgenommen sind, wieder besonders? Und dünkt dich etwas die Ähnlichkeit selbst zu sein außer jener Ähnlichkeit, die wir an uns haben, und so auch das Eins und das Viele [...]? – Mich dünkt es, habe Sokrates gesagt. – Auch etwa dergleichen, ein Begriff des Gerechten für sich, und des schönen und guten, und alles was wiederum dieser Art ist? — Ja habe er gesagt. – Und wie, auch einen Begriff der Menschen außer uns und Allen, welche eben das sind wir? So einen Begriff für sich des Menschen oder des Feuers des Wassers? [...] Etwa auch über solche Dinge, o Sokrates, welche gar lächerlich herauskämen, wie Haare, Kot, Schmutz und was sonst noch recht geringfügig und verächtlich ist, bist du in Zweifel ob man behaupten solle, daß es auch von jedem unter diesen einen Begriff besonders gebe, der wiederum etwas anderes ist als die Dinge die wir handhaben, oder ob man es nicht behaupten solle? – Keineswegs, habe Sokrates gesagt, sondern daß diese wohl eben sind, wie wir sie sehen, und daß zu glauben es gebe noch einen Begriff von ihnen, doch gar zu wunderlich sein möchte. Zwar hat es mich bisweilen beunruhigt, ob es sich nicht bei allen Dingen auf gleiche Art verhalte. Daher wenn ich hier zu stehen komme, fliehe ich aus Furcht in eine bodenlose Albernheit versinkend umzukommen [...]."

[222] Según cita el téorico italiano (2018:33): "*Sócrates:* Recientemente, alguien me llevó a una situación apurada en una conversación, al censurar yo unas cosas por feas y alabar otras por bellas, haciéndome esta pregunta de un modo insolente: "¿De dónde sabes tú, Sócrates, qué cosas son bellas y qué otras son feas?" (…) *Hipias:* Así es, Sócrates, creo yo. También es bella esta vasija si está bien hecha, pero, en suma, esto no merece ser juzgado como algo bello en comparación con una yegua, con una doncella y con todas las demás cosas bellas. *Sócrates:* Está bien. Ya comprendo, Hipias, que entonces nosotros debemos responder lo siguiente al que nos hace tal pregunta. "Amigo, tú ignoras que es verdad lo que dice Heráclito, que, sin duda, el más bello de los monos es feo en comparación con la especie humana y que la olla más bella es fea en comparación con las doncellas (…). Si alguien compara a las doncellas con las diosas, ¿no experimentará lo mismo que al comparar las ollas con las doncellas? ¿No es cierto que la doncella más bella parecerá fea?".

[223] De acuerdo con las explicaciones del propio Umberto Eco (2018:44-46): "En *Del orden,* Agustín argumentaba que se produciría sin duda falta de armonía e «insulto para la vista» cuando en un edificio apareciera una errónea disposición de las partes, pero destacaba que el error también forma parte del orden general. En las *Confesiones* (VII) nos dice que el mal y la fealdad no existen en el plan divino. La corrupción es un daño, pero se habla de daño cuando se produce disminución de un bien anterior. Si todo lo que se corrompe sufre una privación de valor, eso quiere decir que antes de la corrupción había un valor positivo. Si la privación de valor fuera total, una cosa dejaría de existir. De modo que el mal y la fealdad en sí no pueden existir, porque serían «una nada absoluta» (…).

aprehenderse como una ausencia de Bien, ya que "el mal y la fealdad no existen en el plan divino", del mismo modo que la corrupción es una "disminución de un bien anterior", por lo que el Mal en sí no puede darse, puesto que significaría la asunción de una "nada absoluta". Esta sería, a su vez, la dirección que tomarían las disquisiciones escolásticas medievales relacionadas con la estética, según las cuales la representación del Mal y la deformidad podrían considerarse o bien como un elemento de contraposición necesario a la *belleza* de la naturaleza creada por Dios, o bien por un error de percepción de los sentidos humanos.

Dicha perspectiva de comprender la expresión del Mal en sus múltiples variantes —entre las que lógicamente se halla la propia *estética de la crueldad* y otras *estéticas* afines— llega hasta la época actual, pasando por algunos de los autores fundamentales para la configuración de lo que denominamos *estética negativa*, como son Hegel (1835-1838) y uno de sus principales discípulos en el ámbito de la Estética, Karl Rosenkranz (1853), cuyas reflexiones parten del establecimiento de una fuerte vinculación interdependiente entre la Estética y la Ética, de modo que una no puede darse sin la otra.

Así pues, Hegel (1989:13)[224] expresa una cierta incomodidad en el uso de la voz "estética" para referirse propiamente a la "Filosofía del arte bello" como disciplina de

---

Siguiendo las huellas de Agustín encontraremos en el pensamiento escolástico varios ejemplos de justificación de la fealdad en el marco de la belleza total del universo, donde también la deformidad y el mal adquieren el mismo valor con el que, en el claroscuro de una imagen, en la proporción de luces y sombras, se manifiesta la armonía del conjunto. Se dirá que también los monstruos son bellos porque son *seres* y como tales contribuyen a la armonía del conjunto y que, aunque el pecado destruye el orden de las cosas, este orden es restablecido por el castigo por lo cual los condenados al infierno son ejemplo de una ley de armonía. O bien se intentará atribuir la impresión de fealdad a nuestros defectos de percepción, de modo que a algunos lo feo les parezca tal por falta de luz, por una distancia incorrecta, por haber mirado de forma sesgada o por la atmósfera neblinosa que deforma el contorno de las cosas".

[224] Según explica Hegel (1989:13): "Diese Vorlesungen sind der *Ästhetik* gewidmet; ihr Gegenstand ist das weite *Reich des Schönen*, und näher ist die *Kunst,* und zwar die *schöne Kunst* ihr Gebiet.
Für diesen Gegenstand freilich ist der Name *Ästhetik* eigentlich nicht ganz passend, denn »Ästhetik« bezeichnet genauer die Wissenschaft des Sinnes, des *Empfindens,* und hat in dieser Bedeutung als eine neue Wissenschaft [...]. Um des Unpassenden oder eigentlicher um des Oberflächlichen dieses Namens willen hat man denn auch andere, z. B. den Namen *Kallistik,* zu bilden versucht. Doch auch dieser zeigt sich als ungenügend, denn die Wissenschaft, die gemeint ist, betrachtet nicht das Schöne überhaupt, sondern rein das Schöne der *Kunst.* Wir wollen es deshalb bei dem Namen Ästhetik bewenden lassen, weil er als bloßer Name für uns gleichgültig und außerdem einstweilen so in die gemeine Sprache übergegangen ist, daß er als Name kann beibehalten werden. Der eigentliche Ausdruck jedoch für unsere Wissenschaft ist *Philosophie der Kunst* und bestimmter *Philosophie der schönen Kunst*".

pensamiento, ya que este campo se ocupa, precisamente, del "reino de lo bello" (*das Reich des Schönen*) y del "arte bello" (*die schöne Kunst*), mientras que el término "estética" remite a una "percepción" sensorial de un producto artístico desde una perspectiva más global; esta focalización en *lo bello* conduce al filósofo de Stuttgart a plantearse, incluso, sustituir tal término por el de "Kallistik" —del griego *kalós, kalé, kalón*, que puede traducirse directamente por "bello"—, si bien el hecho de que este vocablo no incluya el matiz del arte y la aceptación de "estética" por el lenguaje cotidiano le llevan a descartar esta posibilidad. No obstante, este planteamiento resulta altamente indicativo en la medida en que muestra que, para Hegel, una obra de arte y su estudio teórico deben priorizar el tratamiento de *la belleza* en tanto que resulta ser una expresión visual o sensorial de una *idea moral*, en la dirección ya apuntada por Schiller en referencia al deleite que supone la experimentación y la vivencia del arte trágico[225].

En esta línea, el pensador alemán (1989:75-78)[226] concibe que el objetivo primordial del arte consiste fundamentalmente en la "purificación de las pasiones" (*die*

[225] Para un estudio en detalle de la teoría postulada por Friedrich Schiller sobre la atracción del arte trágico, véase el apartado "5.1.3.1. La atracción de los personajes por la crueldad: una aproximación al *neronismo* y a su valor *gnoseológico*".

[226] En palabras del pensador alemán (1989:75-78): "[...] Hieran schließt sich nun ganz konsequent die zweite Bestimmung, welche man der Kunst als ihren wesentlichen Zweck untergelegt hat, die *Reinigung* nämlich der Leidenschaften, die Belehrung und die *moralische* Vervollkommnung. Denn die Bestimmung, die Kunst solle die Roheit zügeln, die Leidenschaften bilden, blieb ganz formell und allgemein, so daß es sich wieder um eine *bestimmte* Art und um ein wesentliches *Ziel* dieser Bildung handelte. [...] Dieser Maßstab ist eben die Wirksamkeit, in den Leidenschaften das Reine von dem Unreinen abzuscheiden. Sie bedarf deshalb eines Inhalts, der diese reinigende Kraft zu äußern imstande ist, und insofern solche Wirkung hervorzubringen den substantiellen Zweck der Kunst ausmachen soll, wird der reinigende Inhalt nach seiner *Allgemeinheit* und *Wesentlichkeit* ins Bewußtsein zu bringen sein.

Von dieser letzteren Seite her ist es als Zweck der Kunst ausgesprochen worden, daß sie *belehren* solle. Einerseits also besteht das Eigentümliche der Kunst in der Bewegung der Gefühle und der Befriedigung, welche in dieser Bewegung, selbst in der Furcht, dem Mitleiden, der schmerzlichen Rührung und Erschütterung liegt — also in dem befriedigenden Interessieren der Gefühle und Leidenschaften und insofern in einem Wohlgefallen, Vergnügen und Ergötzen an den Kunstgegenständen, ihrer Darstellung und Wirkung; andererseits aber soll dieser Zweck seinen höheren Maßstab nur in dem Belehrenden, in dem *fabula docet* und somit in dem Nutzen haben, den das Kunstwerk auf das Subjekt zu äußern vermag. [...] Die Kunst ist in der Tat die erste *Lehrerin* der Völker geworden [...].

[...] Denn das Kunstwerk soll einen Inhalt nicht in seiner Allgemeinheit als solchen, sondern diese Allgemeinheit schlechthin individualisiert, sinnlich vereinzelt vor die Anschauung bringen. Geht das Kunstwerk nicht aus diesem Prinzipe hervor, sondern hebt es die Allgemeinheit mit dem Zweck abstrakter Lehre heraus, dann ist das Bildliche und Sinnliche nur ein äußerlicher und überflüssiger Schmuck und das Kunstwerk ein in ihm selbst gebrochenes, in welchem Form und Inhalt nicht mehr als ineinander verwachsen erscheinen. Das sinnlich Einzelne und das geistig Allgemeine sind sodann einander äußerlich geworden [...]. Damit aber wird zugleich ausgesprochen, daß die Kunst hiernach

Reinigung der Leidenschaften) que produce, como consecuencia, un "perfeccionamiento moral" (*die moralische Vervollkommung*), es decir, que el arte tiene que ayudar a "contener la brutalidad" (*die Roheit zügeln*) en tanto que forma e instruye las pasiones. Con este fin, la obra de arte tiene que proporcionar al individuo un contenido sensorial que posibilite a las pasiones "separar lo puro de lo impuro" (*das Reine von dem Unreinen abzuscheiden*) o, en otras palabras, debe considerarse el arte como un "medio de instrucción" (*Mittel der Belehrung*) de la moral del sujeto a través de la inspiración altamente eficaz de unos sentimientos adecuados, hasta el punto de que Hegel llega a considerar la obra artística como "la primera maestra de los pueblos" (*die erste Lehrerin der Völker*).

En este punto, cabe observar que, para el autor de la *Phänomenologie des Geistes*, es conveniente que la obra de arte individualice la totalidad de la realidad para mostrarla a través de ella, y no intente expresar directamente dicha totalidad o alguna teoría abstracta que la pretenda explicar, puesto que, dado el caso, la parte visible, "lo sensorial" (*das Sinnliche*) de la obra pasaría a ser un mero "adorno superfluo" (*ein überflüssiger Schmuck*), lo que implicaría una ruptura entre la forma y el contenido de la obra que impediría, precisamente, la vinculación de la obra con el resto de la totalidad de la realidad. Esta concepción de la obra artística por parte de Hegel resulta ser de una gran importancia, puesto que dicha conexión con la totalidad implica, necesariamente, que el arte no constituye por él mismo una "finalidad" (*der Endzweck*), sino que contiene o refleja un concepto externo a él al que le sirve de "instrumento" de expresión, en lo que puede interpretarse como una reminiscencia a las reflexiones platónicas mencionadas anteriormente.

En efecto, en concordancia con esta perspectiva, de acuerdo con el filósofo alemán (1989:150-151)[227] todo lo existente es una manifestación de la verdad en tanto

---

nicht in sich selbst ihre Bestimmung und ihren Endzweck trage, sondern daß ihr Begriff in etwas anderem liege, dem sie als *Mittel* diene. Die Kunst ist in diesem Falle nur eines unter den mehreren Mitteln, welche sich für den Zweck der Belehrung brauchbar erweisen und angewendet werden. Dadurch aber sind wir bis zu der Grenze gekommen, an welcher die Kunst aufhören soll, für sich selber Zweck zu sein, indem sie entweder zu einem bloßen Spiel der Unterhaltung oder zu einem bloßen Mittel der Belehrung herabgesetzt ist".

[227] De acuerdo con la explicación del mismo Hegel (1989:150-151): "Alles Existierende hat deshalb nur Wahrheit, insofern es eine Existenz ist der Idee. Denn die Idee ist das allein wahrhaft Wirkliche. Das Erscheinende nämlich ist nicht dadurch schon wahr, daß es inneres oder äußeres Dasein hat und überhaupt Realität ist, sondern dadurch allein, daß diese Realität dem Begriff entspricht. Erst dann hat das Dasein Wirklichkeit und Wahrheit. Und zwar Wahrheit nicht etwa in dem *subjektiven* Sinne, daß eine Existenz *meinen* Vorstellungen sich gemäß zeige, sondern in der *objektiven* Bedeutung, daß

que es la expresión de una idea o concepto, que es "lo auténticamente real" (*das wahrhaft Wirkliche*), es decir, que "lo que aparece" (*das Erscheinende*) es verdadero únicamente porque corresponde a un concepto; ahora bien, Hegel especifica que dicha idea no es *real* y *verdadera* en un sentido "subjetivo" en el que el concepto se muestra sólo como "imágenes mentales" (*Vorstellungen*), sino que lo es de una manera "objetiva", en la medida en que el "yo", un ente externo, una acción o una situación desarrollan la realidad de la idea mediante su existir. De este modo, *lo bello*, *la idea* y *la verdad* configuran una misma unidad en la identidad, ya que *la idea* tiene que ser forzosamente *cierta* en tanto que es pensada por ella misma; sin embargo, dicho *concepto* tiene la condición de *idea general* sólo en el pensamiento, por lo que necesita realizarse o mostrarse externamente para objetivarse, momento en que entra en juego una apariencia sensorial que es, precisamente, la determinación y formalización de *lo bello*.

En consecuencia, si se entiende *la belleza* como la apariencia, "el envoltorio" de la *idea*, Hegel (1989:78)[228] postula que el *concepto* o *la idea* básicos que sustentan la

---

das Ich oder ein äußerer Gegenstand, Handlung, Begebenheit, Zustand in seiner Wirklichkeit den Begriff selber realisiere [...].

Sagten wir nun, die Schönheit sei Idee, so ist *Schönheit* und *Wahrheit* einerseits *dasselbe.* Das Schöne nämlich muß wahr an sich selbst sein. Näher aber *unterscheidet* sich ebensosehr das Wahre von dem Schönen. *Wahr* nämlich ist die Idee, wie sie als Idee ihrem Ansich und allgemeinen Prinzip nach ist und als solches gedacht wird. Dann ist nicht ihre sinnliche und äußere Existenz, sondern in dieser nur die *allgemeine Idee* für das Denken. Doch die Idee soll sich auch äußerlich realisieren und bestimmte vorhandene Existenz als natürliche und geistige Objektivität gewinnen. Das Wahre, das als solches ist, existiert auch. Indem es nun in diesem seinem äußerlichen Dasein unmittelbar für das Bewußtsein ist und der Begriff unmittelbar in Einheit bleibt mit seiner äußeren Erscheinung, ist die Idee nicht nur wahr, sondern *schön.* Das *Schöne* bestimmt sich dadurch als das sinnliche *Scheinen* der Idee [...]".

[228] En términos hegelianos (1989:78): "[...] Daß die Kunst in ihrem Prinzip nicht das Immoralische und dessen Beförderung zur Absicht haben dürfe, ist leicht zuzugeben. Aber ein anderes ist, sich die Immoralität, ein anderes, sich nicht das Moralische zum ausdrücklichen Zwecke der Darstellung zu machen. Aus jedem echten Kunstwerke läßt sich eine gute Moral ziehen, doch kommt es dabei allerdings auf eine Erklärung und deshalb auf *den* an, welcher die Moral herauszieht. So kann man die unsittlichsten Schilderungen damit verteidigen hören, daß man das Böse, die Sünde kennen müsse, um moralisch zu handeln; umgekehrt hat man gesagt, die Darstellung der Maria Magdalena, der schönen Sünderin, [...] habe schon viele zur Sünde verführt, weil es die Kunst so schön erscheinen lasse, Buße zu tun, wozu denn gehöre, vorher gesündigt zu haben. — Die Lehre von der moralischen Besserung aber, konsequent durchgeführt, wird nicht damit zufrieden sein, daß aus einem Kunstwerk auch eine Moral herausgedeutet werden könne, sondern sie wird im Gegenteil die moralische Lehre deutlich als den substantiellen Zweck des Kunstwerks hervorleuchten lassen wollen, ja selber ausdrücklich nur moralische Gegenstände, moralische Charaktere, Handlungen und Begebenheiten für die Darstellung erlauben. Denn die Kunst hat die Wahl bei ihren Gegenständen im Unterschiede der Geschichtsschreibung oder der Wissenschaften, denen ihr Stoff gegeben ist".

obra de arte es *la moral*[229], por lo que sería una contradicción plantear que el objetivo del arte fuera fomentar *lo inmoral* o el *mal*; dicho de otro modo, para el pensador suabo, el *mal* como tal carece de forma estética en sí ya que éste no constituye ninguna *idea* —recuérdese que para San Agustín, el *mal* se concibe como una ausencia de *bien*—, sin perjuicio de que en las obras de arte se pueda recurrir a una cierta "representación" de *lo inmoral* siempre que sea en aras de un claro objetivo didáctico para ensalzar su contrario, y no para que los destinatarios o *lectores* tomen ejemplo de *lo malvado*. Por ende, el arte en general y cualquier obra estética en particular tienen que reflejar, forzosamente, una enseñanza o contenido *moral* puesto que, de lo contrario, al no poder concebirse esta hipotética obra como la apariencia de ningún concepto, consiguientemente no podría ser aprehendida como una expresión estética.

Llegados a este punto, si nos remitimos al análisis del relato citado de Samanta Schweblin, podemos percatarnos de que algunos de sus aspectos anteriormente comentados no pueden analizarse desde los parámetros hegelianos; de este modo, si, según el filósofo de Stuttgart, la obra de arte —en este caso, un relato ficcional—, que expresa una trama concreta tiene que concebirse como la expresión estética de una *idea*, especialmente de una *idea moral*, que busca, a su vez, llevar al *lector* a un

[229] Para Hegel, *la moral* significa la reflexión y la conciencia de "lo debido" (*das Pflichtgemäße*) y actuar según este "deber" (*die Pflicht*) que, siguiendo la estela kantiana, puede comprenderse como la "ley de la voluntad" (*das Gesetz des Willens*) que un individuo se impone a sí mismo libremente y que guía su actuación con el convencimiento de que obra de una determinada manera por el simple hecho de ser el modo correcto. Sin embargo, tal "ley de la voluntad" atenta a menudo contra los impulsos naturales del ser humano, por lo que el sujeto se halla frecuentemente ante múltiples tesituras en las que ha de escoger entre una opción "moral" o seguir sus instintos o pulsiones sensoriales; es en este punto donde el arte, como apariencia de *lo moral*, debe ejercer de referente y actuar como guía del individuo. En palabras de Hegel (1989:79): "[...] Ein sittlich tugendhafter Mensch ist darum nicht auch schon *moralisch.* Denn zur Moral gehört die *Reflexion* und das bestimmte Bewußtsein über das, was das Pflichtgemäße ist, und das Handeln aus diesem vorhergegangenen Bewußtsein. Die Pflicht selbst ist das Gesetz des Willens, das der Mensch jedoch frei aus sich feststellt und nun zu dieser Pflicht der Pflicht und ihrer Erfüllung wegen sich entschließen soll, indem er das Gute nur tut aus der gewonnenen Überzeugung heraus, daß es das Gute sei. Dies Gesetz nun aber, die Pflicht, welche um der Pflicht willen zur Richtschnur aus freier Überzeugung und innerem Gewissen gewählt und ausgeführt wird, ist für sich das abstrakt Allgemeine des Willens, das seinen direkten Gegensatz an der Natur, den sinnlichen Trieben, den eigensüchtigen Interessen, den Leidenschaften und an allem hat, was man zusammengefaßt Gemüt und Herz nennt. In diesem Gegensätze ist die eine Seite so betrachtet, daß sie die andere *aufhebt*, und da sie beide als entgegengesetzt im Subjekt vorhanden sind, so hat dasselbe, als sich aus sich entschließend, die Wahl, der einen oder der anderen zu folgen. Moralisch aber wird solcher Entschluß und die ihm gemäß vollführte Handlung nach diesem Standpunkte nur durch die freie Überzeugung von der Pflicht einerseits und durch die Besiegung nicht nur des besonderen Willens, der natürlichen Triebfedern, Neigungen, Leidenschaften usf., sondern auch der edlen Gefühle und höheren Triebe andererseits [...]".

"perfeccionamento moral", ¿cómo puede entenderse la utilización del asesinato de *la mujer de Benavides* como una obra de arte que *fascina* a un *público de estetas*? ¿En qué medida puede analizarse el humor propio de *lo grotesco* que muestra el relato desde el punto de vista de la pedagogía moral? O, sobre todo, si el Mal y sus derivados, como el propio fenómeno de *la crueldad*, carecen supuestamente de cualquier representación que pueda calificarse propiamente de "estética", ¿de qué manera puede explicarse la concepción de la *violencia* y de la brutalidad del asesinato de *la esposa* como obra de arte y, especialmente, en qué términos tendría que estudiarse el mismo cuento de Schweblin, si teóricamente debería quedar excluido del ámbito de la *estética*?

Esta imposibilidad de analizar desde una perspectiva hegeliana una obra ficcional en que el Mal desempeña un papel protagonista nos conduce a buscar un referente teórico en el que la manifestación estética de este fenómeno y sus derivados no se entienda como una ausencia conceptual o una "tara" de apariencia *negativa* que expulse estas creaciones humanas del campo estético, sino que, más bien, esta falta *positiva* de una *idea* se conciba como una suerte de *sombra* triasiana[230] que, en vez de actuar como *límite* de un sistema filosófico, actúe como una *frontera* de las expresiones sensoriales *positivas* de un concepto y de una *moral*, pero, en cualquier caso, *dentro* del ámbito de la *estética*. Esta pretensión nos lleva, precisamente, a referirnos al estudio de Karl Rosenkranz (1853), discípulo del filósofo alemán que, aunque partiendo de las consideraciones estéticas de su maestro, considera *lo feo* y el Mal como "lo bello negativo" (*das Negativschöne*) —por consiguiente, se trataría de un tipo de *negatividad positiva*— que configura *lo estético* con el mismo derecho que *lo bello*, puesto que, en cierto sentido, aquél debe entenderse como su reverso (2007:5)[231].

En efecto, Rosenkranz enfatiza en reiteradas ocasiones que *lo feo* y el Mal sólo existen como *negación* de *lo bello* y su *idea* motriz, el Bien, aunque se trata de una *negatividad* compleja que el teórico de Magdeburgo intenta desentrañar a lo largo de su obra. Así pues, confiere a *la belleza* la prioridad ontológica ante *la fealdad*

[230] Para una explicación de dicho concepto y de su posible aplicación en el estudio de la *estética de la crueldad,* véase el apartado "5.1.2. La *estética de la crueldad* como *sombra* de *lo aparencial*".

[231] Tal y como expresa Rosenkranz al inicio de su ensayo (2007:5): "[...] Der Begriff des Häßlichen als des Negativschönen macht also einen Teil der Ästhetik aus. Es gibt keine andere Wissenschaft, welcher derselbe überwiesen werden könnte, und es ist also richtig, von der Ästhetik des Häßlichen zu sprechen [...]".

(2007:14-16)[232], ya que la primera es la "condición previa positiva" (*die positive Voraussetzung*) de la segunda, es decir, que *lo bello* es independientemente de *lo feo* —muestra, por lo tanto, un *valor absoluto*—; de ello se deduce que *lo feo* y el Mal cuentan solamente con una "existencia secundaria" (*ein sekundäres Dasein*), porque aparecen como consecuencia de la conversión en su contrario de las circunstancias en que se da *lo bello*. Por ende, ello significa que se considera *lo feo* y su correlativo, *lo malvado*, como un peligro constante para *lo bello* y *lo bondadoso* pero que, simultáneamente, contribuye a definir sus *límites*, es decir, que expresa únicamente un *valor relativo* respecto a la Bondad y a *la belleza*. En este sentido, Rosenkranz sigue la senda indicada por Hegel al señalar que la relación entre *lo negativo, lo feo* y *lo malvado* consiste, precisamente, en que todos ellos expresan *una negación*, puesto que "el pensamiento de lo negativo" (*der Gedanke des Negativen*) *per se* carece de forma sensorial y, por lo tanto, no puede objetivarse ni manifestarse (2007:18)[233]; por ello, *lo feo* y *lo malvado* no "se muestran" como la realización de un *concepto* o *idea* en sí, si no como un "fallo", un "error", una "corrupción" o un "fracaso" de la expresión estética de *lo bueno* y *de lo bello*. A esta concepción, el discípulo de Hegel lo

[232] Según formula el filósofo alemán (2007:14-16): "Daß das Häßliche ein Begriff sei, der als ein relativer nur in Verhältnis zu einem andern Begriff gefaßt werden könne, ist unschwer einzusehen. Dieser andere Begriff ist der des Schönen, denn das Häßliche ist nur, sofern das Schöne ist, das seine *positive Voraussetzung* ausmacht. Wäre das Schöne nicht, so wäre das Häßliche gar nicht, denn es existiert nur als die Negation desselben. Das Schöne ist die göttliche, ursprüngliche Idee, und das Häßliche, seine Negation, hat eben als solche ein erst sekundäres Dasein. Es erzeugt sich an und aus dem Schönen. Nicht, als ob das Schöne, indem es das Schöne ist, zugleich häßlich sein könnte, wohl aber indem dieselben Bestimmungen, welche die Notwendigkeit des Schönen ausmachen, sich in ihr Gegenteil verkehren.

[...] Das einfach Schöne verhält sich gegen das Häßliche schlechthin negativ, denn es ist nur schön, soweit es nicht häßlich ist, und das Häßlich ist häßlich nur, soweit es nicht schön ist. Nicht als wenn das Schöne, um schön zu sein, des Häßlichen bedürftig wäre. Es ist schön auch ohne seine Folie, aber das Häßliche ist die Gefahr, die ihm an ihm selber drohet, der Widerspruch, den es durch sein Wesen an sich selber hat. Mit dem Häßlichen ist es anders. [...] daß es aber das Häßliche ist, das ist nur möglich durch seine Selbstbeziehung auf das Schöne, an welchem es sein Maß besitzt. Das Schöne ist also, wie das Gute, ein Absolutes, und das Häßliche, wie das Böse, ein nur *Relatives*".

[233] De acuerdo con Rosenkranz (2007:18): "[...] Der allgemeine Begriff des Negativen aber steht mit dem der Häßlichkeit in keinem weitern Verhältnis als dem, daß auch dieser ein Negatives ausdrückt. Der Gedanke des Negativen überhaupt in seiner reinen Abgezogenheit hat gar keine sinnliche Form. Was nicht sinnlich sich zu manifestieren vermag, kann auch kein ästhetisches Objekt werden. [...] Das Schöne ist die Idee, wie sie im Element des Sinnlichen als die freie Gestaltung einer harmonischen Totalität sich auswirkt. Das Häßliche teilt als Negation des Schönen auch das sinnliche Element desselben und kann daher nicht in einer Region vorkommen, die eine nur ideelle ist, in welcher das Sein nur als der Begriff des Seins existiert, die Realität desselben aber als eine den Raum und die Zeit erfüllende noch ausgeschlossen ist".

denomina una *negación positiva* (*eine positive Negation*) (2007:158)[234], ya que, a diferencia de la tradición agustiniana, escolástica y en parte de las reflexiones realizadas por su maestro, no entiende *lo feo* y *lo malvado* ni como una mera ausencia de *lo bello* y *lo bueno*, ya que no todo lo que no es *bello* o *bueno* es consiguientemente *feo* y *malvado*, como es el caso de una operación de cálculo, ni como una "preponderancia de lo sensorial en detrimento de lo espiritual" (*ein Übergewicht des Sinnlichen über das Geistige*), puesto que *lo sensorial* es también *lo natural* y esto sólo aspira a ser "adecuado" (*zweckmäßig*) para alcanzar su unidad con la realidad absoluta, proceso teleológico que también puede manifestarse estéticamente.

Por otro lado, dicha *negación positiva* se ve reforzada a partir de la distinción que, según el pensador alemán (2007:282-283)[235], realiza la Lógica entre la *contradicción* (*der Widerspruch*), que correspondería a la negación simple de un predicado y que caracterizaría a aquellas manifestaciones estéticas que podrían considerarse de *mal gusto* (*das Abgeschmackte*), de manera que "*lo bueno* contradiría *lo malo*, *lo verdadero* a la mentira, *lo bello* a *lo feo*", etc.; y el *conflicto* (*der Widerstreit*), que respondería a la *negación positiva* de un predicado a través de subrayar el aspecto o el atributo contrario que es inmanente a él[236], de manera que, llevadas tales cualidades al extremo, pueden convertir un elemento en su opuesto.

---

[234] Según expresa el filósofo de Magdeburgo (2007:158): "Das Häßliche ist keine bloße Abwesenheit des Schönen, sondern eine positive Negation desselben. Was seinem Begriff nach nicht unter die Kategorie des Schönen fällt, das kann auch nicht unter die des Häßlichen subsumiert werden. Ein Rechenexempel ist nicht schön, aber auch nicht häßlich [...]. Weil das Häßliche das Schöne positiv negiert, so ist es nicht bloß als ein Übergewicht des Sinnlichen über das Geistige zu nehmen [...], denn das Sinnliche als solches ist doch das Natürliche, und das Natürliche [...] ist zwar seinem Begriff nach nicht notwendig schön, da es vor allen Dingen zweckmäßig zu sein strebt und seiner teleologischen Einheit die ästhetische Form unterordnet [...]".

[235] En términos de Rosenkranz (2007:282-283): "[...] Das Gute widerspricht dem Bösen, das Wahre der Lüge, das Schöne dem Häßlichen mit Recht. Wohl aber ist die sogenannte *contradictio in adjecto* ein sich selbst vernichtender Widerspruch, und ein solcher macht den Inhalt des Abgeschmackten aus. Die Logik unterscheidet zwischen Widerspruch und Widerstreit so, daß Widerspruch nur die einfache, unbestimmte Negation eines Prädikates von seiten des Urteilenden [...], Widerstreit dagegen die positive Negation eines Prädikates durch das ihn immanenterweise entgegengesetzte [...] sein soll. [...] die Extreme können ineinander übergehen [...]; wie das Recht, an sich ein Gutes, durch abstrakte Hartnäckigkeit grausam, damit böse wird [...]".

[236] Como ejemplo, piénsese asimismo en la forma verbal *widerstreiten*, que no significaría tanto "contradecir" como el "estar (internamente) en contradicción"; de este modo, en alemán puede emplearse la forma de *Partizip I* de este verbo con valor adjetival y decir *widerstreitende Gefühle*, expresión que podría traducirse por "sentimientos encontrados", es decir, sensaciones que configuran una misma emoción pero que internamente se oponen mutuamente.

Si nos centramos, en consecuencia, en la noción propuesta por Rosenkranz de *negatividad positiva*, heredera de las reflexiones estéticas hegelianas, entre cuyas propiedades destacan, en primer lugar, la concepción de *lo feo* y el Mal como un *valor relativo* respecto a *lo bello* y al Bien, puesto que no cuentan con una expresión estética por sí mismos y contribuyen a delimitar las cualidades de estas dos últimas *ideas*, y, en segundo lugar, su manifestación estética comprendida o bien como una *contradicción* de las obras *bellas* y *buenas*, o bien como el *conflicto* de unos atributos opuestos internos esenciales de un ente o una obra, puede observarse que tal concepto de *negatividad positiva* resulta adecuado para explicar la expresión de la *estética de la crueldad* y *de lo grotesco* que se produce en el cuento de la escritora argentina. Así pues, el *contraste* que aparece en el relato entre los remordimientos de *Benavides* por el homicidio de *su esposa* y la colocación de su cadáver en una maleta y la reacción del *Dr. Corrales* y de su amigo *Donorio* de valorar la acción cruel como un acto artístico y su intención de organizar una exposición puede estudiarse como un *conflicto interno* que constituiría esta *negatividad positiva* que, además, configuraría el humor *grotesco* mencionado anteriormente. En esta línea, la *idea* motriz que sustentaría la trama y alrededor de la cual se estructuraría este texto literario no podría concebirse como un *concepto* como tal, ya que, dado el caso, tendría que hablarse de una *estética positiva*, sino más bien como una dialéctica sin síntesis, como un combate sin vencedor entre la ética —representada por la mala conciencia de *Benavides*— y la *fascinación* estética —representada por la obsesión del *Dr. Corrales* y de *Donorio*—.

Tal y como se verá en los próximas páginas, esta *negatividad positiva* será uno de los principales aspectos característicos de lo que denominamos *estética negativa*, si bien debemos ocuparnos de una de las cuestiones apremiantes que pueden asaltarnos en nuestra aproximación a esta noción, a saber: si la *estética negativa* y sus múltiples variantes se distinguen por ser la expresión de una *idea* de valor *relativo* —como, por ejemplo, la *traición*, que sólo puede entenderse a partir de la violación de la *fidelidad*—, ¿en qué medida puede actuar dicha *estética* como una manifestación del *sentido* de la obra literaria, si este *sentido* parece ser intrínseco de la *estética positiva* en tanto que expresión de una *idea* de valor *absoluto* como, por ejemplo, la misma *lealtad*?

Con el fin de dar respuesta a esta observación, atendamos a la siguiente escena de la novela de John Maxwell Coetzee *Disgrace* [*Desgracia*] (1999), en la que *tres asaltadores armados* entran a sangre y fuego en la residencia de *Lucy Lurie*, donde

temporalmente también vive su padre, *David Lurie,* además de albergar una residencia de *perros* (2018:122-125):

> (…) Ahora aparece el más alto, el que lleva el fusil. Con la tranquilidad que da la práctica, introduce un cartucho en la recámara y apunta a la jaula de los perros. El mayor de los pastores alemanes, que babea de cólera, le gruñe y le tira mordiscos. Se oye un estampido; la sangre y los sesos se esparcen dentro de la jaula. Cesan los ladridos un instante. El hombre hace otros dos disparos. Un perro, alcanzado en el pecho, muere en el acto; el otro, con una herida abierta en el cuello, se sienta con pesadez, baja las orejas y sigue con la mirada los movimientos de ese individuo que ni siquiera se toma la molestia de administrarle un tiro de gracia.
> Se hace el silencio. Los tres perros que quedan, sin un lugar donde esconderse, se retiran hasta el fondo de la perrera y gimen con voz queda. Tomándose su tiempo entre disparo y disparo, el hombre los liquida.
> Se oyen pasos por el corredor y la puerta del lavabo vuelve a abrirse de golpe. Ante él aparece el segundo hombre; a sus espaldas vislumbra al chico de la camisa floreada, que está zampándose una tarrina de helado. Trata de abrirse paso de un empellón, rebasa al hombre, cae entonces de golpe (…).
> Mientras permanece tendido en el suelo, es rociado de pies a cabeza con un líquido. Le arden los ojos, trata de frotárselos. Reconoce el olor: alcohol de quemar (…). Oye el frotar de un fósforo contra la raspa de la caja y en el acto se encuentra bañado por una llamarada azul.
> (…)
> Se golpea la cara como un poseso; el cabello chisporrotea al prenderse; se revuelca, emite aullidos informes tras los cuales no hay una sola palabra. Trata de ponerse en pie, pero es obligado por la fuerza a permanecer tendido. Por un instante se aclara su visión y ve, a menos de un palmo de la cara, la pernera de dril azul y un zapato (…).
> Una llama baila sin hacer ruido en el dorso de su mano. Logra arrodillarse y mete la mano en la taza del váter. Detrás de él, la puerta se cierra y la llave gira en la cerradura.
> Se asoma a la taza del váter para salpicarse la cara con el agua y mojarse la cabeza. Percibe un desagradable olor a cabello chamuscado. Se pone en pie, apaga a manotazos las últimas llamaradas que tiene en la ropa.
> (…)
> —¡Lucy! —grita—. ¿Estás ahí?
> Tiene una visión: Lucy lucha contra los dos hombres vestidos de dril azul, se debate por librarse de ellos. Es él quien se retuerce, tratando de quitarse la imagen de la cabeza.
> (…)
> —¡Mi queridísima hija! —dice él. La sigue hasta la jaula y trata de abrazarla. Con suavidad, pero decidida, ella rechaza su intento de abrazo.
> (…)
> Va al cuarto de baño, pero encuentra la puerta cerrada.
> —No entres —oye decir a Lucy.
> —¿Te encuentras bien? ¿Te han hecho daño?
> Son preguntas estúpidas. Ella no contesta.

En el fragmento, un narrador heterodiegético relata el allanamiento de una casa a las afueras de un pueblo por parte de *tres varones* provistos de armas de fuego quienes, después de disparar y matar sin necesidad y con placer y detenimiento a *seis canes* enjaulados, incluso a aquellos que, asustados, habían dejado de ladrar, arrojan al suelo a *David*, le vierten encima un líquido inflamable y le prenden fuego a sus cabellos, para, a continuación, dejarlo encerrado en el lavabo, mientras se insinúa la

violación sexual de su hija, *Lucy*, insinuación que será confirmada posteriormente por la propia *chica*.

A partir de esta escena, protagonizada por el relato de múltiples acciones crueles y rebosantes de barbarie, una de las *perspectivas esquemáticas* de la novela que adquieren relevancia hasta el fin del relato es proporcionar al *lector* múltiples interpretaciones que le permitan dotar de *sentido* lo acaecido en este fragmento. Así, al cabo de unos días de la violación y del asesinato de *los perros*, *Lucy* habla por primera vez con *su padre* acerca de lo ocurrido (2018:195-197):

> (…) Es él quien se encarga de conducir. A mitad del camino de vuelta, con gran sorpresa por su parte oye hablar a Lucy.
> —Fue algo tan personal... —dice—. Lo hicieron con tanto odio, de una manera tan personal... Eso fue lo que más me asombró. Lo demás... Lo demás casi era de esperar. ¿Por qué me odiaban tanto? Yo ni siquiera los había visto en toda la vida.
> Espera a que diga más, pero por el momento parece haber terminado.
> —Fue la historia lo que habló a través de ellos —propone al fin—. Una historia llena de errores. Míralo de esa manera, puede que te ayude. Tal vez te pareciera algo personal, pero no lo fue. Fue algo heredado de los ancestros.
> —Eso no me lo pone más fácil. El sobresalto no desaparece. Me refiero al sobresalto que te produce el sentirte tan odiada. Durante el acto.
> (…)
>
> —Voy a pronunciar la palabra que hasta este momento hemos evitado. Fuiste violada. De manera múltiple. Violada por tres hombres.
>
> —¿Y?.
>
> —Tuviste miedo por tu vida. Tuviste miedo de que, después de ser utilizada, decidieran acabar con tu vida. Miedo de que se deshicieran de ti, porque ya no significabas nada para ellos.
> (…)
> —(…) De todos modos, tienes razón: no significaba nada para ellos, nada de nada. Lo sentí con toda claridad.
> Hay una pausa.
> —Creo que ya lo habían hecho antes —sigue diciendo ella con voz más firme—. Al menos los dos adultos. Creo que en primer lugar, antes que otra cosa, son violadores. Sus robos son accidentales. Una actividad secundaria. Creo que se dedican a violar.

En la conversación, pueden diferenciarse las variantes expresivas de la posible presencia o ausencia de *sentido* que permite tanto a los personajes ficcionales como al propio *lector* asimilar los sucesos crueles acaecidos. Por un lado, la reflexión sobre los motivos que han llevado a los *tres asaltadores* y *violadores* a realizar las acciones crueles no sólo conlleva una determinada interpretación *ética* de los hechos, sino también una consiguiente lectura *estética*; así, el "odio, de una manera tan personal" al que hace referencia *Lucy* conduce a pensar que el allanamiento, el asesinato a sangre fría de *los perros* y la propia violación e intento de quemar vivo a *David* es un acto completamente pasional y visceral, casi espontáneo, y que *la hija del profesor*

universitario, por el hecho de reunir un conjunto de condiciones concretas —vivir alejada de un núcleo habitado, ser de sexo femenino, no disponer de ningún mecanismo de defensa, etc.— tiene la mala fortuna de formalizar la categoría de *víctima personal*, de modo que, por el *principio dialógico* y por el *principio de espejo-reflejo*, *los autores* de tales acciones encarnarían la instancia de *agentes crueles personales*. Ahora bien, *el padre de Lucy* plantea otra posibilidad interpretativa de los hechos que *su hija* parece aceptar al final del diálogo, como la opción de que las agresiones violentas y sexuales fueran producto de la historia y de la sociedad en su conjunto, de errores acumulados del pasado durante generaciones que han convergido en estos actos macabros pero que, de ser ciertos, desde un punto de vista *ético* descartarían la dimensión *personal* y, tal y como considera la propia *hija*, permitiría contemplar la posibilidad de que su caso no hubiera sido la primera violación por parte de *sus agresores*, por lo que, en términos de la estética de la crueldad, cabría hablar de *agentes sistémicos en serie* y de su correspondiente tipo de *víctima*. En cualquier caso, ni las figuras del relato ni *el lector* poseen la suficiente información como para descartar alguna de estas opciones con seguridad, a pesar de que *Lucy* parece mostrar una cierta inclinación por esta segunda posibilidad, aunque bien pudiera ser que fuera un intento de consuelo, tal y como apunta el propio *David*.

Por otro lado, la ambigüedad interpretativa que se acaba de exponer nos lleva a plantear otra de las cuestiones fundamentales que afectan tanto a la misma *estética de la crueldad* como al resto de las manifestaciones de la *estética negativa*: a diferencia de otras *estéticas* y de los géneros literarios más habituales en que toman forma, como, por ejemplo, las fábulas o los cuentos populares, ¿cabe considerar que una de las características de toda *estética negativa* sea la falta de un *marco de sentido* concreto que permita dotar de significado y de interpretación a las obras que la configuran? Como es de suponer, la respuesta a dicha cuestión implica un conjunto de consecuencias significativas, ya que, si la respuesta es afirmativa, las expresiones estéticas de la *locura* que habitualmente se muestran en estas obras literarias podrían adquirir una mayor relevancia, pero, paralelamente, una supuesta ausencia de *sentido* dificultaría el estudio de algunas novelas fundamentales de la *estética de la crueldad* —piénsese en cualquier obra del marqués de Sade— o complicaría el estudio del humor *grotesco*, ya que, sin *un marco de sentido*, la *moral*, en cuyo contraste actúan los personajes, no puede ni formularse, así como el del planteamiento lógico de algunos *elementos de primer grado* de la estética de la crueldad, como precisamente el de *agente cruel sistémico en serie* que, paradójicamente, no deja de ser una de las posibles categorías de *los violadores* del relato de Coetzee.

Con el objetivo de referirnos a esta cuestión y de proponer un cierto *marco de sentido* que pueda ser común a cualquier variante de *estética negativa* más allá de la concepción de toda *estética* como *sistema lingüístico*[237], nos centraremos en las observaciones teóricas de Hermann Broch (1933), para quien la relación entre *ética* y *estética* constituye el elemento básico alrededor del cual se configura cualquier posible *marco* en el que situar una obra artística en el que el Mal desempeñe una función protagonista; y en las reflexiones de Theodor W. Adorno (1970), quien, desde un punto de vista muy cercano a lo que se ha denominado anteriormente como el *modo gnoseológico mimético*, establece un cierto *marco de sentido* a partir de una conexión entre la expresión estética del Mal y las circunstancias empíricas que rodean la elaboración de la obra en la que aparece dicha representación.

En referencia a las disquisiciones formuladas por el escritor austríaco, cabe incidir en que, si bien considera que el aumento de la tensión entre el Bien y el Mal significa un problema de legitimación existencial que condiciona el arte y la literatura contemporánea (1975:122-123)[238], lo relevante en cuanto a la *estética negativa* es que *enmarca* cualquier producción artística en esta polaridad, es decir, que concibe el arte como un problema *ético*, desde el cual identifica los períodos de creación artística en los que el Mal juega un papel secundario con períodos históricos de "posturas de valores seguras" (*in Zeiten gesicherter Werthaltungen*), mientras que las épocas en los que el Mal y sus múltiples derivados se representan de forma más frecuente y adquieren más relevancia —o, en otras palabras, en las épocas de auge de la *estética negativa*— se relacionan con los tiempos en los que impera una determinada

[237] Para un análisis del concepto de *estética de la crueldad* como un *sistema lingüístico*, véase el apartado "1.1. La *estética de la crueldad* como sistema y juego del lenguaje".

[238] Según expone Hermann Broch (1975:122-123): "[...] Die ungeheure Spannung zwischen Gut und Böse, die bis zur Unerträglichkeit übersteigerte Polarität zwischen allen Gegensatzpaaren, die dieser Zeit zu eigen ist und ihr den spezifisch extremistischen Charakter verleiht, dieser den Menschen auferlegte Zwang, sowohl höchste ethische Forderung als eine oftmals kaum mehr faßbare Furchtbarkeit der Realität dem eigenen Leben einzufügen, damit das Leben überhaupt gelebt werden könne, das gibt dem geistigen Streben der Zeit die Richtung, gibt ihrer Problematik eine Daseinslegitimation, die ihr scheinbar bereits abhanden gekommen war.
Und dies ist auch die Stelle, an der die Kunst [...] ihre Geltung als repräsentatives Zeitphänomen neuerdings anmeldet und an der sie wieder zum echten Zeitproblem wird: das Kunstproblem als solches ist selber ein ethisches geworden. [...] es ist eben jene Polarität zwischen Gut und Böse auch in der Kunst nunmehr mit aller Deutlichkeit in Erscheinung getreten. [...] Denn in Zeiten gesicherter Werthaltungen wird das Böse aus den einzelnen Wertgebieten leichthin ausgeschieden, leichter als in einer Gegenwart, die der Wertanarchie verfallen ist, leichter, obwohl die Spannung zwischen den Polen des Guten und des Bösen wesentlich geringer war. [...] Der künstlerische Ausdruck der Zeit ist in der ungeheuren Spannung zu sehen, die zwischen dem Guten und dem Bösen innerhalb der Kunst liegt. — Das Böse in der Kunst aber ist der Kitsch".

"anarquía de valores" (*die Wertanarchie*), tal y como sucede, según Broch, en los períodos en que prepondera el *kitsch* como manifestación artística.

De la conexión ineludible que propone el autor de *Der Tod des Vergil* entre la *ética* y la *estética*, no sólo se infiere, por lo tanto, un posible parámetro que permitiría proponer una historia de la *estética negativa* y sus manifestaciones, hecho que ya constituye *per se* una idea de *marco*, sino que, por añadidura, la *ética*, y muy especialmente la *moral*, y la vinculación de la expresión artística con ellas implican forzosamente la concepción de un *sistema*[239] y de un consiguiente *marco de sentido* sin el cual no puede pensarse la propia esencia de la *estética negativa*. En este sentido, Broch estipula que los conceptos de *bueno* y *malo* sólo tienen *sentido* de acuerdo con la posición que ocupan dentro de un "*sistema* de valores" (*Wertsystem*), por lo que sus *ideas* motriz no deberían entenderse tanto como una esencia ontológica en términos *absolutos*, como una entidad con un valor *posicional* y *estructural* o, si se prefiere, *relativo*[240]. En esta línea, Broch (1975:140-141)[241] arguye que cada *sistema* y

[239] Según se observará en los siguientes párrafos, la concepción de Broch de la *ética* y de la *moral* como un *sistema* puede entenderse como un precursor de las reflexiones propuestas por Joan-Carles Mèlich (2014), estudiadas en el apartado "4.1.6. El *colectivo* como un factor de la *estética de la crueldad*: una aproximación a la *víctima sistémica* y sus variantes" y a partir de las cuales se ha planteado la noción de *sistema* para la caracterización de la categoría de *víctima sistémica*.

[240] En consecuencia, la postura de Broch podría considerarse de más *relativista* que la de Hegel y de Rosenkranz, puesto que ambos consideran que el Bien posee un valor *absoluto*, a diferencia del *Mal* y de sus posibles expresiones, que sólo cuentan con un valor *relativo* en la medida en que sólo existen como *negación* del primero.

[241] Tal y como explica el autor de *Die Schlafwandler* (1975:140-141): "Aber auch hier besteht die nämliche Wechselwirkung, denn die »Bewertung« dessen, was als Wert oder Unwert, als böse oder gut zu gelten hat, obliegt dem System; das »Böse«, von dem aus sich das Wertsystem konstituieren soll, ist nicht absolut, sondern — angesichts der Relativität der Werte — Funktion des Systems [...].
Wenn also die Konstitution des Unwertes aus der — durch den Bestand der Wertsysteme bereits vorgegebenen — Relativität herausgehoben werden soll, so muß sie auf die Struktur der Systeme selber gegründet sein. Und wieder ist es die Autonomie, auf die hier zurückgegriffen werden muß, da in ihrem Streben nach Absolutheit die bestimmende Eigenschaft für jedes Wertsystem zu sehen ist: jedes Wertsystem, ja, jeder Einzelwert beansprucht von vorneherein Alleingeltung in der Welt, beansprucht von vorneherein gewissermaßen den gesamten verfügbaren Platz im Bewußtsein [...], und erst durch die Erfordernisse des praktischen Lebens bilden sich Wertverbände, Werthierarchien, die schließlich zu Systemverbänden anwachsen. Was aber außerhalb des Systems stehen bleibt, dem kann logisch und praktisch nicht Wertcharakter zugemessen werden, es bleibt Unwert, vielleicht indifferenter Unwert, aber nur so lange, als keine direkten Berührungen mit dem eigenen System stattfinden. Denn das »Drohende«, das Dunkle, das Unverständliche, in dem immer der Tod sich verbirgt, das haftet jedem Fremdsystem an, auch wenn es noch indifferent ist, und es wird sofort aktualisiert, es wird zum Bösen und führt zum Wertkrieg, wenn es seine Neutralität verläßt und in einen logischen Konnex mit dem Eigensystem tritt.
[...]
So real der Kampf der einzelnen Wertsysteme auch entbrannt sein mag und allenthalben sichtbar ist, so ist die Vorstellung davon doch durchaus anthropomorph; es ist eine Art Götterkrieg [...]. Und der logische Konnex, welcher zwischen zwei Wertsystemen vorausgesetzt werden muß, damit der

cada *valor* dentro de dicho *sistema*, que han surgido originariamente de las exigencias de la vida empírica, luchan por imponerse en las conciencias y lograr la "hegemonía en el mundo" (*die Alleingeltung in der Welt*), especialmente cuando, al hallarse fuera de otros *sistemas*, devienen para éstos "lo amenazante" (*das Drohende*), "lo oscuro" (*das Dunkle*) —de una manera similar a la *sombra* triasiana— y entra en una "guerra de valores" (*der Wertkrieg*) contra otros *sistemas*. Esta "ruptura de la autonomía" de un *sistema* (*Durchbrechung der Autonomie*) por medio de la "intervención" o "ingerencia" (*Eingriff*) de otro consiste, precisamente, en aquello que el escritor vienés concibe como *el Mal* (*das Böse*) y, si tal *ingerencia* es la esencia de *lo dogmático* de cualquier *guerra de sistemas de valores* —que no deja de pertenecer a la naturaleza intrínseca de cualquier *sistema*—, el *Mal* podría identificarse, consiguientemente, con *lo dogmático*, de manera que el *Mal* y sus posibles variantes no gozarían de un contenido semántico como tal, sino que debería entenderse más bien como un concepto *estructural*, hecho que acerca la posición de Broch a las reflexiones de Hegel y, sobre todo, a las de Rosenkranz.

Si se parte de estas reflexiones para analizar los fragmentos del relato de Schweblin y de la novela de Coetzee, puede observarse que éstas explican teóricamente los *elementos* y la trama respectiva que aparecen estéticamente, constituyendo ejemplos evidentes de la *estética negativa*, ya sea como una muestra de la *estética de lo grotesco,* en el caso del cuento de la escritora argentina, ya sea como un ejemplo de la *estética de la crueldad* como tal, en el caso del autor sudafricano. Así, el humor *grotesco* que juega un papel relevante en el relato de Schweblin puede interpretarse como un reflejo literario de la dialéctica entre el Bien y el Mal comentada por Broch, en la que el *Bien* se vería reflejado por los remordimientos y la mala conciencia de *Benavides*, y el *Mal*, por la obsesión del *Dr. Corrales* y de *Donorio* de ver una obra de arte en el cuerpo mutilado y ensangrentado en una maleta, una manifestación de la *violencia* más pura, en lugar de las huellas de una acción cruel deplorable; por otro lado, en la obra de Coetzee, la *violación* de *Lucy* así como el asesinato a sangre fría de *todos los perros* y el intento de homicidio de

---

indifferente Fremdwert zum »Bösen« werde, zeigt sich gewissermaßen als ein Eingriff eines Gottes in die ethische Befehlsgewalt des andern Gottes. Es ist ein Eingriff, den die autonome Freiheit eines Systems von einem andern her erdulden soll, eine Beeinträchtigung jener »Freiheit«, die mit der Autonomie des Systems so eng zusammenhängt. [...] immer ist es eine Durchbrechung der Autonomie, die vom Wertsystem als »böse« empfunden wird. Der Eingriff in die Autonomie: diese Formulierung des »Bösen« ist unabhängig von der inhaltlichen Natur des jeweiligen Wertsystems, sie ist lediglich strukturell bedingt, und wenn der Eingriff in die autonome Befehlsgewalt eines Wertsystems als das Wesen des »Dogmatischen« bezeichnet werden darf, so ist das Dogmatische das »Böse« schlechthin".

David en manos de los *tres asaltantes* puede analizarse mediante la misma noción de *Mal* propuesta por el escritor austríaco, en que la *ruptura* de la autonomía de unos valores de paz y de sosiego —independientemente de la relación turbulenta que el propio *David* había mantenido anteriormente con *una estudiante*—, formalizados por el espacio y el tipo de existencia del *profesor universitario* y *su hija*, se ven violentados por la "injerencia" de la brutalidad, de la arbitrariedad y de la *violencia* extrema encarnadas en las figuras de *los tres agresores*.

En cuanto al *marco de sentido* que se infiere de los apuntes estéticos de Adorno (1970) y que puede explicar algunos aspectos de la *estética negativa*, conviene hacer hincapié en que dicho *marco* también se basaría en la relación entre *ética* y *estética*, aunque, a diferencia de la propuesta de Broch, el filósofo de Fráncfort sigue la estela de Walter Benjamin expuesta anteriormente[242] en la que se considera que toda obra de arte contiene *en* ella un reflejo de las condiciones socioeconómicas, políticas y del respectivo pensamiento de la época en que se produce, hecho que, según ya se ha mencionado anteriormente, aproxima a Benjamin y a Adorno a lo que se ha denominado como el *modo gnoseológico mimético* de la *estética de la crueldad*. De este modo, no debe sorprender que este segundo considere que el "contenido de verdad" (*der Wahrheitsgehalt*) del arte sea "histórico" (*geschichtlich*) en la medida en que la historia forma parte de ellas en tanto que conciencia materializada en un ente artístico concreto, conciencia que, a su vez, es fruto de las circunstancias que la han generado, fomentadas por sus contradicciones internas (2016:285-286)[243].

En esta línea, es importante destacar que, desde la perspectiva del presente estudio, el valor de las observaciones realizadas por Adorno consiste en su premisa de aprehender la dialéctica de *lo feo* —y *lo malvado*— y *lo bello* —y *lo bueno*— como

[242] Véase el apartado "5.1.1. La *estética de la crueldad* y el desvelamiento de una *verdad visceral*".

[243] Tal y como expone Adorno (2016:285-286): "[...] Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke, von dem ihr Rang schließlich abhängt, ist bis ins Innerste geschichtlich. Er verhält sich nicht relativ zur Geschichte derart, daß er, und damit der Rang der Kunstwerke, einfach mit der Zeit variierte. Wohl hat eine solche Variation statt: und Kunstwerke von Qualität etwa vermögen durch Geschichte sich zu entblättern. Dadurch indessen fallen Wahrheitsgehalt, Qualität nicht dem Historismus anheim. Geschichte ist den Werken immanent, kein äußeres Schicksal, keine wechselnde Einschätzung. Geschichtlich wird der Wahrheitsgehalt dadurch, daß im Werk richtiges Bewußtsein sich objektiviert. Dies Bewußtsein ist kein vages An-der-Zeit-Sein, kein *kairós* [...]. Vielmehr heißt richtiges Bewußtsein, seitdem das Potential von Freiheit aufging, das fortgeschrittenste Bewußtsein der Widersprüche im Horizont ihrer möglichen Versöhnung. Kriterium fortgeschrittensten Bewußtseins ist der Stand der Produktivkräfte im Werk, zu dem auch, im Zeitalter seiner konstitutiven Reflektiertheit, die Position gehört, die es gesellschaftlich bezieht. Als Materialisation fortgeschrittensten Bewußtseins, welche die produktive Kritik des je gegebenen ästhetischen und außerästhetischen Zustands einschließt, ist der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke bewußtlose Geschichtsschreibung, verbündet mit dem bis heute stets wieder Unterlegenen [...]".

una expresión estética de *lo social*, mientras que cabría poner en duda las conclusiones concretas que extrae el pensador alemán, ya sea, por ejemplo, que "el motivo de la admisión de lo feo era antifeudal: los granjeros se convirtieron en posibles artistas" (2016:78-81)[244] —hecho que carece de fundamento histórico ya que *lo feo* siempre estuvo presente en cualquier época artística, tal y como demuestran los datos aportados por Umberto Eco (2007), entre otros—, o ya sea la priorización de la función de denuncia que puede ejercer el arte al introducir *lo feo* en detrimento de otros objetivos, como puede ser el de despertar empatía o, incluso, piedad, o bien para ridiculizarlo —rechazo de Adorno que, si realmente se aplicara, conllevaría un menosprecio general por la *estética de lo grotesco*—. No obstante, sí que resulta significativo para el conjunto de la *estética negativa* la valoración positiva de la combinación de *lo feo* y *lo bello* en una misma obra por parte del pensador de Fráncfort, puesto que ello combate la idea de *degeneración* (*die Entartung*) que, según Adorno, se emplea para criticar el papel de la *ética* en la representación *estética*, por lo que *lo feo* deja de percibirse únicamente como el sufrimiento del mundo que tiene que permanecer *oculto* para convertirse, en un rasgo de *verdad* —coincidente con la noción de *verdad-hallazgo* o *alétheia*— que refleja la auténtica naturaleza de la realidad —recuérdese a Clément Rosset y a su *principio de realidad suficiente*[245]—, intento que contraviene, de este modo, la "premisa" nacionalsocialista según la cual, cuanto más se torturaba en los sótanos, más elegantes y *bellas* tenían que ser las columnas que sostenían los tejados de los edificios gubernamentales (2016:78-81).

[244] Según explica el filósofo alemán (2016:78-81): "Der latente Inhalt der formalen Dimension häßlich-schön hat seinen sozialen Aspekt. Das Motiv der Zulassung des Häßlichen war antifeudal: die Bauern wurden kunstfähig. [...] Kunst muß das als häßlich Verfemte zu ihrer Sache machen, nicht länger um es zu integrieren, zu mildern oder durch den Humor, der abstoßender ist als alles Abstoßende, mit seiner Existenz zu versöhnen, sondern um im Häßlichen die Welt zu denunzieren, die es nach ihrem Bilde schafft und reproduziert, obwohl selbst darin noch die Möglichkeit des Affirmativen als Einverständnis mit der Erniedrigung fortdauert, in die Sympathie mit den Erniedrigten leicht umschlägt. Im Penchant der neuen Kunst für das Ekelhafte und physisch Widerliche, dem die Apologeten des Bestehenden nichts Stärkeres entgegenzuhalten wissen, als daß das Bestehende schon häßlich genug sei und darum die Kunst zu eitel Schönheit verpflichtet, schlägt das kritisch materialistische Motiv durch, indem Kunst durch ihre autonomen Gestalten Herrschaft verklagt, auch die zum geistigen Prinzip sublimierte, und für das zeugt, was jene verdrängt und verleugnet [...]. Die Infiltration des Ästhetischen mit dem Moralischen [...] wird von der Kulturapologie als Entartung diffamiert. [...] Das ästhetische Verdikt übers Häßliche lehnt sich an die sozialpsychologisch verifizierte Neigung an, das Häßliche, mit Grund, dem Ausdruck des Leidens gleichzusetzen und, projektiv, zu beschimpfen. Das Reich des Hitler hat, wie auf die gesamte bürgerliche Ideologie, auch darauf die Probe gemacht: je mehr in den Kellern gefoltert ward, desto unerbittlicher wurde darüber gewacht, daß das Dach auf Säulen ruhe [...]".

[245] Para una explicación de dicho *principio* y a otras nociones relacionadas propuestas por el filósofo francés, véase el apartado "5.1.1. La *estética de la crueldad* y el desvelamiento de una *verdad visceral*".

Así pues, tal interpretación social de la expresión *estética* del *Mal* resulta de utilidad para proporcionar otro *marco de sentido* al relato de Schweblin y a la obra de Coetzee. Y es que, mientras que el cuento de la autora bonaerense puede estudiarse como un cierto extremismo de la postura adorniana, en la que la obsesión por *la violencia* y *la crueldad* del *Dr. Corrales* y de *Donorio* pretenden convertir las pruebas del acto cruel de *Benavides* en una obra de arte a la vista de un *público de personajes estetas*, en lugar de *ocultarlas*, la interpretación que *David* da a los trágicos sucesos acaecidos a *su hija* —y que ésta parece aceptar parcialmente— relaciona *el Mal* con una lectura social e histórica, proporcionando a toda la trama el carácter de ser un reflejo de la comunidad post-apartheid sudafricana de los años noventa del siglo pasado.

En síntesis, teniendo en cuenta las reflexiones de los distintos autores teóricos explicados en el presente apartado, en esta investigación se entenderá por *estética negativa* el hiperónimo que incluya los diferentes tipos de *estéticas* —la *estética de la crueldad*, la *estética de lo grotesco*, la *estética de lo demoníaco*, etc.— que se basen en mostrar una estrecha relación entre la *estética* y la *ética* en la que el *Mal* y cualquiera de sus variantes desempeña en la trama ficcional una función preponderante; no obstante, hay que remarcar que dicho *Mal* no debe entenderse como una *idea* en sí que se exprese estéticamente (Hegel), sino más bien como un valor *relativo* respecto a otros conceptos *positivos*, cuya *relatividad* consiste, justamente, en la *negación* de dichos conceptos o *ideas*, *negación* que recibe el nombre de *negatividad positiva* y que puede producirse por *contradicción* —es decir, mediante la simple *negación* de un enunciado—, o por *contraste* —la focalización del aspecto contrario de un atributo que es inmanente a él (Rosenkranz)—. Toda *estética negativa* conlleva, además, el establecimiento de un *marco de sentido* que posibilita la interpretación de cualquier expresión literaria constituyente de esta *estética*, entre los cuales pueden citarse, a modo de ejemplo, aquellos *marcos* que conciben el *Mal* como *lo dogmático* de un *sistema de valores* al intentar imponerse a otro *sistema* (Broch), o bien aquellos *marcos* que consideran la manifestación estética del *Mal* como un aspecto social y, por consiguiente, como una cuestión *gnoseológica* relevante de la obra literaria en particular o del arte en general (Adorno).

En los siguientes apartados se procederá a estudiar dos ejemplos de dicha *estética negativa*, como son la *estética de lo grotesco* y la *estética de lo demoníaco*, desde la perspectiva de la *estética de la crueldad*, con el fin de observar qué *elementos* de esta último tipo pueden aparecer en las dos primeras y, sobre todo, en

qué aspectos se diferencian las tres para, de este modo, definir aún más aquellos parámetros y características que configuran la *estética de la crueldad*. Paralelamente, cabe mencionar que la elección tanto de la *estética de lo grotesco* como de la *estética de lo demoníaco* no es una selección arbitraria, sino que responde a la consideración de que ambas *estéticas* se constituyen como la manifestación de dos *elementos* que se hallan en una relación dialéctica permanente, a saber: el *humor* y el *horror* en el caso de *lo grotesco*, y la *destrucción* y la *creación* simultánea de algo nuevo en el caso de *lo demoníaco*; en consecuencia, la relación de tales vinculaciones dialécticas con las propiedades analizadas anteriormente de la *estética de la crueldad* será uno de los motivos de análisis principales de las próximas páginas.

5.2.2. *El* humor *y el* horror *como* estética*. La relación entre* lo grotesco *y la* estética de la crueldad*.*

Con el fin de ofrecer una primera aproximación a la noción de *lo grotesco* que permita su análisis en el marco del estudio de la *estética de la crueldad*, y dado la cuantiosa bibliografía y las numerosas polémicas teóricas suscitadas en relación con ella, proponemos partir de textos literarios concretos pertenecientes a la narrativa de ficción contemporánea que nos posibiliten establecer un conjunto de ciertas características de la *estética de lo grotesco* que, a su vez, nos conduzcan a una comparación y, en algunos aspectos, a la confrontación, con los rasgos propios de la *estética de la crueldad*. Para ello, nos centraremos en algunos fragmentos de tres novelas distintas, escritas todas ellas a lo largo del siglo XX.

En primer lugar, fijémenos en la siguiente escena de la novela de Manuel Mujica Lainez *Bomarzo* (1962), en la que el narrador autodiegético, *Pier Francesco Orsini*, describe las esculturas que ha mandado erigir en el bosque de Bomarzo siguiendo la forma de las piedras y los troncos de los árboles y que representan, de forma velada, episodios de su vida (1993:496-497):

> (…) La peña más alta se transmutó en un Neptuno desmesurado, que apoyaba el desnudo torso en un muro ciclópeo. Era, con sus barbazas y su cabellera derramadas sobre los hombros y el pecho, la alegoría pujante del mar, del infinito oceánico, de la eternidad, de la inmortalidad, del gran sueño que nació cuando abrí los ojos a la vida. Un monstruo horrible, sobre cuya testuz se irguió una esfera decorada con las barras del

> escudo de Orsini, fue mi propia figuración, la del contrahecho que sustentaba el fardo heráldico de la gloria familiar. Encima, mandé modelar una fortaleza, la fortaleza de Bomarzo. Los Orsini y Bomarzo me aplastaban, pero yo los sostenía, desde mi espanto, casi hundido en la tierra madre. Luego estaba la tortuga coronada por una figura musical, de la que un ingenioso mecanismo de aguas arrancaba sonidos suaves y que significaba la derrota y el ansia de mi poesía. (…) Di a Pantasilea los rasgos de una ninfa abandonada, puesto que la primera vez que me ciñó con sus brazos la dejé sin poseerla; a Nencia, la de una opulenta hembra desnuda, tan enorme que los artesanos trepaban por los globos de sus senos, izándose como si escalaran un monte hasta el jarrón que resplandecía sobre su cabeza y del cual brotaba un árbol entero, queriendo expresar así que Nencia me había cubierto con su inmensa sombra, una sombra que me pareció tan amplia como el palacio de los Médicis, cuando se apoderó de mí. Y el esqueleto pavoroso que refirmó el odio de mi padre, se delineó en la calavera y las tibias grabadas en una pilastra de pedestal triangular, en tanto que la persecución de la cual yo había sido objeto por parte de mis hermanos tuvo su alegoría en los dos personajes alados que disimulé en la base de la giganta y que tuercen, boca abajo, la silueta impotente de un muchacho. El combate de un dragón y dos perros consolidó en piedra mis acciones militares. El dragón era Carlos Quinto y los dogos mis campañas de Metz y de Picardía. La muerte de Maerbale se expresaba, en cambio, por medio de la lucha de dos titanes idénticos, uno de los cuales descuartizaba al otro. Algunos han querido reconocer en el grupo feroz el episodio de Hércules y Caco, o han traído a colación a Polifemo despedazando a los compañeros de Ulises. (…) Sólo yo sabía lo que representaba, como sólo yo sabía que una ninfa de regazo generoso, que carecía de pies porque éstos desaparecían en la negrura de la tierra, representaba a mi abuela Orsini, surgida del suelo maternal de Bomarzo. Y por fin, nadie, ni siquiera Zanobbi que esculpió esa doble cabeza, adivinó que el bifronte Jano, que mostraba un rostro femenino y uno masculino, inseparables, constituía para mí el emblema dual de Eros, que desde que abrí los ojos al amor me acosó (…).

Tal y como puede observarse, la voz narrativa no sólo describe con detalle algunas de las esculturas deformes, desproporcionadas, caracterizadas por la fusión de distintas partes del cuerpo con las de animales u otros seres, propia de figuras mitológicas, sino que, además, se dedica a interpretarlas de acuerdo con algunos aspectos relevantes de su biografía que los otros personajes ficcionales desconocen y de cuya existencia sólo es consciente el *lector*. Y es que, tal y como explicita el mismo *duque de Bomarzo* en un momento anterior en que se le ocurre el proyecto de mandar hacer múltiples esculturas en lo que él denomina el "Sagrado Bosque de Bomarzo" (1993:483)[246],

[246] Según expresa el propio *Pier Francesco Orsini* (1993:483): "(…) Veía por fin lo que debía hacer. Mi *tema* y yo nos habíamos encontrado y formábamos desde ese segundo una indestructible unidad. Mi vida... mi vida transfigurada en símbolos... salvada para las centurias... eterna... imperecedera... (…) El bosque sería el Sacro Bosque de Bomarzo, el bosque de las alegorías, de los monstruos. Cada piedra encerraría un símbolo y, juntas, escalonadas en las elevaciones donde las habían arrojado y afirmado milenarios cataclismos, formarían el inmenso monumento arcano de Pier Francesco Orsini. Nadie, ningún pontífice, ningún emperador, tendría un monumento semejante. Mi pobre existencia se redimiría así, y yo la redimiría a ella, mudado en un ejemplo de gloria. Hasta los acontecimientos más pequeños cobrarían la trascendencia de testimonios inmortales, cuando los descifrasen las generaciones por venir. El amor, el arte, la guerra, la amistad, las esperanzas y desesperanzas... todo brotaría de esas rocas en las que mis antecesores, por siglos y siglos, no habían visto más que desórdenes de la naturaleza. Rodeado por ellas, no podría morir, no moriría. Habría escrito un libro de piedra y yo sería la materia de ese libro impar.

estas obras esculpidas en piedras irregulares esparcidas por todo el monte tienen que configurar una suerte de "libro de rocas" en el que se relaten de forma simbólica las escenas más relevantes de su vida, en las que se mezclan "lo mísero y lo opulento", "el bien y el mal", el "amor y el crimen" y, como el propio *Orsini* añade, "lo grotesco[247] y lo exquisito". Así, en el presente fragmento, el ya *anciano aristócrata* relaciona la figura de *Neptuno*, su cuerpo hercúleo y el mar con sus propias ansias de eternidad y de inmortalidad; al "monstruo horrible", deformado, aplastado por el peso de una fortaleza y por el escudo de *los Orsini*, con él mismo; a una escultura enorme con los pechos hiperbólicamente grandes, con *Nencia*, una mujer que abusó de él cuando era un niño; a *dos personajes alados* que maltratan a una figura impotente, con los ultrajes que padeció de manos de sus *dos hermanos*; a la escena de una lucha entre *dos titanes*, uno de los cuales decapita al otro, con el homicidio que acabó con la vida de *Maerbale*, su hermano; a la pelea entre *dos perros* y *un dragón*, con las campañas militares contra *Carlos V* en las que participó; a la calavera y a las tibias, con el recuerdo de *su padre*, quien le castigó en una mazmorra con un esqueleto, etc.

De esta descripción, por lo tanto, pueden deducirse dos características principales que pueden contribuir a configurar la *estética de lo grotesco*: por un lado,

---

(…) Esto sería mío, sólo mío, único. Sería mi justificación, mi explicación, la proeza excepcional, el rasgo de inspirado genio que ubicaría perpetuamente a Vicino Orsini en ese largo cortejo de los suyos que tanto le costaba seguir, arrastrando su pierna y su joroba, y que lo humillaba con su fastuosa violencia. Un libro de rocas. El bien y el mal en un libro de rocas. Lo mísero y lo opulento, en un libro de rocas. Lo que me había estremecido de dolor, de ansiedad, la poesía y la aberración, el amor y el crimen, lo grotesco y lo exquisito. Yo. En un libro de rocas. Para siempre. Y en Bomarzo, en mi Bomarzo".

[247] No debe sorprender que el mismo narrador emplee el término "grotesco" puesto que, según explica en relación con un artista al que ha contratado para llevar a cabo unas reformas arquitectónicas en Bomarzo, *Jacopo del Duca*, hacía poco tiempo que se habían descubierto las decoraciones de la *gruta* de la Domus Aurea de Nerón, decoraciones que influirían en gran medida en las obras artísticas que posteriormente se idenficarían con *lo grotesco* y cuyo estilo fascina al protagonista del relato del escritor argentino, ya que se corresponde con su gusto por "la corrupción barroca" y con literatos por los que siente una auténtica devoción, como Ariosto y Plinio el Viejo. En palabras del *duque de Bomarzo* (1993:471): "(…) Más que un hombre adiestrado en la escuela de Miguel Ángel, Jacopo del Duca demostraba ser un contemporáneo del Parmesano, del Pontormo, de Rosso, de Bronzino, de los Zuccari. Se lo hubiera tomado también por un artista del círculo de Rafael Sanzio, de aquellos pintores que, luego, del descubrimiento de los *grutescos*, cuando se exploraron las ruinas subterráneas de la Domus Aurea de Nerón, en las laderas del monte Esquilmo, sembraron los palacios de motivos extraños que reproducían el adomo de las *grutas* romanas y enredaban en las paredes la guirnalda desconcertante de los hipocampos, de los faunos, de las harpías, de los príapos, de los animales monstruosos, ensamblados en un ingenioso juego que multiplicaba los pequeños paneles encuadrados por mágicos follajes. Esa travesura de exquisito aderezo tenía que fascinarme no sólo porque condecía con mi corrupción barroca, sino porque se emparentaba también con aspectos fundamentales de mi formación intelectual, con el mundo peregrino de Ariosto y con lo que había aprendido en Florencia junto a Pierio Valeriano, cuando estudiaba la quimérica zoología de Plinio, que reiteraba los prodigios de caprichosa y erudita hermosura (…)".

una enfatización de las figuras deformadas que representan las esculturas, deformación que se configura mediante la unión de partes del cuerpo humanas con pedazos de cuerpos de animales, a través de la desproporción buscada de los miembros corporales o bien por medio de la desfiguración de los rasgos de sus rostros; por otro lado, la importancia que adquiere la *responsabilidad espectadora*, relevancia que se manifiesta de dos formas distintas, a saber: al describir la *fascinación* (*fascinans*) que le causa la contemplación de todas las estatuas, incluyendo las que reproducen escenas crueles —como las de las figuras aladas maltratando a *un infante* o la lucha y decapitación entre *titanes*— (*tremendum*), y, además, mediante el humor producto de la reiterada burla que realiza del *público* y *espectadores* futuros, ya que éstos, al ignorar los datos biográficos concretos de *Pier Francesco Orsini*, no dispondrán de la información suficiente para interpretar las esculturas según el criterio del *noble italiano*, por lo que tendrán que limitarse a buscar la relación entre las figuras esculpidas y algunos episodios de la mitología grecorromana, dando lugar a unas explicaciones auténticamente descabelladas en algunas ocasiones.

En segundo lugar, nos encontramos ante uno de los relatos metadiegéticos que componen la obra de Octave Mirbeau *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique* [*Los 21 días de un neurasténico*] (1901), en el que un alcalde bretón, *Le Trégarec*, narra a *Georges Vasseur*, el personaje internado en un balneario del Pirineo francés que articula todos los relatos de la obra, la historia del capitán de aduanas *Jean Kerkonaíc*, quien, obsesionado por llegar a criar unos pequeños moluscos, los *bígaros*, acaba siendo devorado por ellos (2017:257-261):

> Jean Kerkonaíc, capitán de aduanas, tras cobrar su pensión de jubilación, quiso acabar sus días en su Bretaña (…).
> —Por fin voy a poder dedicarme a gusto a los bígaros.
> (…)
> Dedicarse a los bígaros era una idea que, desde hacía mucho tiempo, obsesionaba al buen capitán Kerkonaíc (…).
> Una noche que había acompañado a unos pescadores en el mar, estos trajeron en su red el cadáver de un hombre parcialmente devorado, y cuyas cavidades torácica y estomacal estaban llenas de bígaros. Los bígaros hormigueaban como gusanos entre la carne descompuesta, se adherían en forma de racimos frenéticos a la verdosa osamenta, ocupaban el cráneo descerebrado, en el que un ejército de más bígaros continuaba entrando, de manera atropellada, por los orificios roídos de la nariz y de los ojos. Y no eran bígaros pequeños, como esos, magros y raquíticos, que se cogen junto a las rocas, entre las algas. No, eran enonnes y opulentos bígaros, del grosor de una nuez, bígaros rechonchos y panzudos cuyos cuerpos carnosos desbordaban la concha nacarada, que se irisaba espléndidamente bajo la luz de la luna.
> Esto fue, para el aduanero, una revelación repentina, y exclamó con entusiasmo:
> —Ya sé lo que hace falta... ¡Carne!
> Se llevó a su casa, al día siguiente, una provisión de estos moluscos, cogidos de entre los más grandes y en las partes más alimenticias del cadáver, los coció y se los comió.

> Los encontró tiernos, se fundían en la boca, con un sabor delicioso. Una simple aspiración de los labios los separaba de su concha, tan fácilmente que la maniobra lenta y dificultosa del alfiler se volvía innecesaria.
> —¡Es carne lo que les falta! —se repetía— Es evidente...
> (…)
> Algunos años después, con su servicio terminado, y con la casa ya construida, comenzó sus experimentos. Eligió en el río un emplazamiento formado por agujeros rocosos, tapizado de algas, e instaló allí criaderos (…). De inmediato, pobló estos criaderos con bígaros jóvenes, activos, con buen aspecto, cuidadosamente escogidos entre aquellos que le parecieron tener «más futuro». Y finalmente, a diario, les suministró carne.
> Para alimentar a sus bígaros, se hizo furtivo. Todas las noches, mató, al acecho, conejos, liebres, perdices, corzos, que arrojaba acto seguido, en forma de pedazos sangrantes, en sus criaderos. Mató a los gatos y perros que merodeaban, a todos los animales que atraía el olor de la podredumbre, o que se ponían al alcance de su fusil. Cuando un caballo o una vaca morían en la región, los compraba, los descuartizaba, los amontonaba, huesos, músculos y piel, en sus cuadrados de piedra, pronto convertidos en un insoportable y asfixiante osario. Cada día, la podredumbre subía y subía, apestando el aire, aventando la muerte sobre Pontcroix y Audieme. Algunos campesinos que vivían a unos kilómetros de allí comenzaron a padecer, de repente, enfermedades desconocidas, y perecieron entre atroces sufrimientos. Las moscas propagaban la muerte entre los animales, a través de las landas, sobre los cerros, en los prados (…).
> En cuanto al capitán, se volvió arisco, igual que un animal. No salía ya de sus criaderos, donde, con la podredumbre hasta la cintura, movía con ganchos la carroña, sobre la que los bígaros pululaban (…).
> Un día, sin embargo, alguien decidió acercarse al criadero (…).
> Y cuando estuvo cerca del osario, el visitante retrocedió horrorizado.
> Sobre una pirámide de pálida carroña, en que el pus escurría en chorros viscosos, yacía un hombre, los brazos en cruz, un hombre imposible de reconocer, pues su cara estaba completamente devorada por los bígaros, que habían vaciado sus ojos, roído su nariz y sus labios.
> Era el capitán Jean KerkonaÍc. Tenía razón... ¡Es carne lo que les falta!...

Tal y como puede leerse, *Jean Kerkonaíc* experimenta un proceso de degradación física y de comportamiento que se inicia, propiamente, no con su objetivo de dedicarse a la crianza de *los bígaros* para exportarlos al resto de Francia y amasar una gran fortuna, sino con el hecho casual de encontrar el cadáver de *un hombre* de cuyas entrañas se alimentan dichos *moluscos*, los cuales han desarrollado un tamaño fuera de lo común y, según *el capitán de aduanas*, demuestran ser muy sabrosos. A partir de ese momento, *Kerkonaíc* centra su vida en alimentar a *los bígaros* sólo a base de carne animal, por lo que, además de ejercer la caza furtiva, no duda en hacerse con todos los restos animales de la región que pueda conseguir, hasta el extremo de que llega a almacenar grandes cantidades de carne y de huesos que, en estado de putrefacción, se convierten en una fuente de enfermedades y de una gran mortalidad humana y animal en las zonas cercanas, al mismo tiempo que deja de relacionarse con el resto de la población y se aísla en su proyecto y en el criadero hasta que su cuerpo, ya en estado de descomposición y consumido por los propios *bígaros*, es

descubierto por *un vecino* que lo visita a su residencia precisamente para amonestarle por las condiciones insalubres en que ha sumido toda la región.

Si atendemos, por lo tanto, a la exposición de la trama de la narración de *Le Trégarec*, podemos distinguir tres propiedades que pueden concebirse como configuradores de la *estética de lo grotesco* en este relato, como son: a) una deformación y corrupción del cuerpo humano que se ven aceleradas por la actividad de *los moluscos*, ya sea en el cadáver del *hombre* que se descubre en la playa, ya sea en el cuerpo de *Kerkonaíc*, que los conduce a mostrar unos rasgos tan desfigurados que los hace irreconocibles; b) una alteración negativa de las circunstancias que rodean la acción narrativa y que se expresa tanto en el empeoramiento de las condiciones higiénicas de la zona y la muerte de *algunos habitantes* y *animales* como en el gradual aislamiento e insociabilidad del *guardia de aduanas*; c) un sentido del humor que podría calificarse de "macabro", habida cuenta de que se halla su cuerpo en un estado en el que está sirviendo como alimento a *los moluscos* que era el objetivo que estaba persiguiendo antes de fallecer, humor que, a su vez, se desprende del enunciado del narrador: "Tenía razón... ¡Es carne lo que les falta!...".

Ahora bien, en este punto, es necesario destacar que, a diferencia de los anteriores fragmentos citados de la novela de Mujica Lainez, en el caso de esta historia metadiegética de la novela de Mirbeau no aparece ninguna escena ni ninguna acción que pueda concebirse como *cruel*, ya que ni en el cadáver del personaje hallado en la costa ni en el cuerpo de *Kerkonaíc* pueden apreciarse indicios que lleven a sospechar de que hayan sido *víctimas* de otra figura del relato, por lo que cabe considerar la posibilidad de que su fallecimiento se deba a un trágico accidente o bien a un suicidio voluntario. En consecuencia, de ello se deduce que, si se acepta la presencia del fenómeno estético de *lo grotesco* en la narración de *Le Trégarec*, hecho que parece constatado si se tienen en cuenta los motivos a), b) y c) que se acaban de nombrar, se debe admitir asimismo que la *estética de lo grotesco* no requiere forzosamente de la *estética de la crueldad* para formalizarse, aunque, como se ha visto en el caso de las escenas de *Bomarzo*, *lo cruel* puede integrarse sin ninguna dificultad en *lo grotesco* y configurar una de sus características en un texto literario concreto.

Por último, conviene detenerse brevemente en la siguiente escena de la novela de Günter Grass *Die Blechtrommel* [*El tambor de hojalata*] (1959), en la que *Oskar* relata cómo *Matzerath*, su "supuesto padre" (*mein mutmaßlicher Vater*), ingiere el pin

del Partido nacionalsocialista ante el temor de que *tres soldados rusos del Ejército Rojo* que acaba de ocupar Danzig descubran su pertenencia a dicho grupo político, aunque, al hacerlo, no se percata de que éste carece de cierre, por lo que su injesta le causa tales heridas internas que termina por ahogarse y siendo "aliviado" por los disparos de *uno de los combatientes soviéticos* (2011:517-519):

> Er griff zu. Ich war den Bonbon los. Matzerath erschrak nach und nach, als er das Zeichen seiner Partei zwischen den Fingern spürte. Mit nunmehr freien Händen wollte ich nicht Zeuge sein, was Matzerath mit dem Bonbon tat [...].
> Er aber wollte es loswerden und fand trotz seiner oft erprobten Phantasie als Koch und Dekorateur des Kolonialwarenladenschaufensters kein anderes Versteck als seine Mundhöhle.
> Wie wichtig solch eine kurze Handbewegung sein kann! Von der Hand in den Mund, das reichte aus, die beiden Iwans, die links und rechts friedlich neben Maria gesessen hatten, zu erschrecken und von dem Luftschutzbett aufzujagen. Mit Maschinenpistolen standen sie vor Matzeraths Bauch, und jedermann konnte sehen, daß Matzerath versuchte, etwas zu verschlucken.
> Hätte er doch zuvor wenigstens mit drei Fingern die Nadel des Parteiabzeichens geschlossen. Nun würgte er an dem sperrigen Bonbon, lief rot an, bekam dicke Augen, hustete, weinte, lachte und konnte bei all den gleichzeitigen Gemütsbewegungen die Hände nicht mehr oben behalten. Das jedoch duldeten die Iwans nicht. Sie schrien und wollten wieder seine Handteller sehen. Aber Matzerath hatte sich vollkommen auf seine Atmungsorgane eingestellt. Selbst husten konnte er nicht mehr richtig, geriet aber ins Tanzen und Armeschleudern, fegte einige Weißblechdosen vom Regal und bewirkte, daß mein Kalmücke, der bisher ruhig und leichtgeschlitzt zugesehen hatte, mich behutsam absetzte, hinter sich langte, etwas in die Waagerechte brachte und aus der Hüfte heraus schoß, ein ganzes Magazin leerschoß, schoß, bevor Matzerath ersticken konnte.
> Was man nicht alles tut, wenn das Schicksal seinen Auftritt hat! Während mein mutmaßlicher Vater die Partei verschluckte und starb, zerdrückte ich, ohne es zu merken oder zu wollen, zwischen den Fingern eine Laus, die ich dem Kalmücken kurz zuvor abgefangen hatte. Matzerath hatte sich quer über die Ameisenstraße fallen lassen. Die Iwans verließen den Keller über die Treppe zum Laden und nahmen einige Päckchen Kunsthonig mit. Mein Kalmücke ging als letzter, griff aber keinen Kunsthonig, weil er ein neues Magazin in seine Maschinenpistole stecken mußte [...]. Die Ameisen fanden eine veränderte Situation vor, scheuten aber den Umweg nicht, bauten ihre Heerstraße um den gekrümmten Matzerath herum; denn jener aus dem geplatzten Sack rieselnde Zucker hatte während der Besetzung der Stadt Danzig durch die Armee Marschall Rokossowskis nichts von seiner Süße verloren**.**

En efecto, en el presente fragmento, el "supuesto" progenitor de *Oskar* se apresura a engullir la insignia del Partido al percibir que *su hijo* está jugando con él ante la presencia de *los soldados soviéticos*, por lo que, consciente del peligro que corren él mismo y el resto de su familia, se da prisa por arrebatárselo y, con un caramelo, procede a tragárselo, con la "mala fortuna" de que el pincho del pin no estaba bien cubierto, por lo que le provoca tales daños internos que, a pesar de que *los militares* procuran evitar su muerte pegándole fuertemente en el estómago, éste termina ahogándose en su propia sangre y recibiendo los disparos de *uno de los soldados*. Mientras tanto, el personaje de *Oskar* fija su atención en otros sucesos nimios que acontecen en ese mismo instante, como en la crítica a *Matzerath* por su falta de

inventiva para esconder la insignia y no haber encontrado un sitio mejor que su propia boca, en el haber aplastado entre sus dedos un "piojo" (*Laus*) que había capturado del *soldado calmuco* que precisamente es quien dispara a *su padre,* o bien la hilera de hormigas que circulan por el cuerpo de *Matzerath* para alcanzar el saco de azúcar, puesto que "la ocupación de la ciudad de Danzig por el ejército del mariscal Rokossowski no había hecho que perdiera su dulzura" —"denn jener aus dem geplatzten Sack rieselnde Zucker hatte während der Besetzung der Stadt Danzig durch die Armee Marschall Rokossowskis nichts von seiner Süße verloren"—.

Teniendo presente el relato de estos hechos, pueden observarse ciertos aspectos que, de forma paralela a los fragmentos literarios citados anteriormente, contribuyen a configurar la expresión de *lo grotesco*. Así pues, en primer lugar, el *lector* se halla ante la narración de unos sucesos altamente *violentos* que, si se tienen en cuenta las reflexiones posteriores del propio *Oskar*, pueden llegar a considerarse como auténticamente *crueles*, puesto que éste insinúa que dejó destapado el pin conscientemente, con el fin de que *su padre* se ahogara (2011:531-532)[248] y vengarse de que se casara con *Maria*, su primer amor; y, en segundo lugar, se produce un efecto humorístico fruto del contraste entre la tragedia y la gravedad de los acontecimientos relatados y los comentarios de *Oskar* sobre detalles comparativamente insignificantes para el *lector*, lo que implica una determinada visión "distorsionada" de la realidad que se corresponde con los problemas psíquicos de éste —recordemos que todo el texto de la novela se concibe como unas memorias que el mismo *Oskar* redacta en un centro psiquiátrico—. Sin embargo, en este caso hay que subrayar que, en comparación con las dos obras anteriores, en este fragmento de la novela de Grass dicha distorsión o deformación sólo afecta a la percepción de *Oskar* y

[248] En efecto, *Oskar* admite posteriormente que *Matzerath* había sido probablemente su auténtico padre biológico, por lo que, para librarse de las molestias que éste le podía llegar a ocasionar en un futuro y para vengarse de él por haber contraído matrimonio con *Maria*, podría haber decidido acabar con él con la estratagema de la insignia; ahora bien, no debe olvidarse que, debido a su estado psicológico, *Oskar* no es un narrador fiable y, de hecho, él mismo no puede tener la completa seguridad que su fallecimiento respondiera a un plan trazado por su parte. Según relata el propio *Oskar* (2011:531-532): "Während der alte Heilandt die Kiste mit Matzerath und dem Parteiabzeichen in Matzeraths Luftröhre, mit der Munition einer russischen Maschinenpistole in Matzeraths Bauch mehr ins Grab stürzte als hinabließ, gestand Oskar sich ein, daß er Matzerath vorsätzlich getötet hatte, weil jener aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nur sein mutmaßlicher, sondern sein wirklicher Vater war; auch weil er es satt hatte, sein Leben lang einen Vater mit sich herumschleppen zu müssen.

So stimmte es auch nicht, daß die Nadel des Parteiabzeichens schon offen war, als ich mir den Bonbon vom Betonfußboden klaubte. Aufgemacht wurde die Nadel erst in meiner geschlossenen Hand. Sperrig und stechend gab ich den klebenden Bonbon an Matzerath ab, damit sie den Orden bei ihm finden konnten, damit er sich die Partei auf die Zunge legte, damit er daran erstickte — an der Partei, an mir, an seinem Sohn; denn das mußte ein Ende haben!".

no a ningún cuerpo, es decir, que no se trata de ninguna desfiguración física ni de miembros desproporcionados o combinados con otras partes animales, por lo que *sensu stricto* sería inapropiado referirnos a las presencia de un cuerpo o cadáver *grotesco*, a pesar de que los sucesos y las circunstancias relatadas sí que pueden considerarse como tal.

En síntesis, si se tienen en cuenta las observaciones realizadas en relación con los textos literarios que se acaban de analizar, desde la perspectiva de la *estética de la crueldad* pueden distinguirse las siguientes características de la *estética de lo grotesco*:

a) Para que se manifieste la *estética de lo grotesco*, resulta imprescindible que en la obra literaria se dé una deformación, degradación o desfiguración, que puede producirse directamente en el cuerpo de los personajes —como en el caso de la novela de Mirbeau o en las esculturas de la obra de Mujica Lainez— o bien en las circunstancias en las que se produce la trama —como en el caso de la novela del escritor alemán—, sin necesidad de que dicha desfiguración se produzca forzosamente de una forma física o biológica en el cuerpo de los personajes;

b) tal distorsión o desfiguración de las circunstancias en que se desarrolla la trama narrativa propias de *lo grotesco* conlleva una cierta relevancia de la función que desempeña la *locura*[249] en el relato, es decir, que en toda obra en que se produzca esta estética, la *locura* aparece necesariamente de uno u otro modo; recuérdese, por ejemplo, la ocurrencia de *Pier Franceso Orsini* de hacer esculpir imágenes desproporcionadas y deformadas para insinuar algunos de los momentos más significativos de su biografía, aunque sea él el único que las pueda interpretar por este criterio; la obsesión de *Jean Kerkonaíc* por criar *bígaros* con carne que lo lleva al aislamiento y a la muerte; o en los comentarios inadecuados de *Oskar* durante el fallecimiento y el simultáneo asesinato de *Matzerath*. En esta línea, la vinculación entre *lo grotesco* y una cierta manifestación de *la locura* puede llegar a ser tan estrecha que algunos teóricos, como Thomas Cramer (1966:18-19)[250],

[249] Para un análisis detallado de la concepción de la *locura* en el marco de la *estética de la crueldad*, véase el apartado "5.2.3. La *locura*, la *máscara* y la *destrucción* como motivos literarios. Una propuesta de *lo demoníaco* y su relación con la *estética de la crueldad*".

[250] En este sentido, Cramer (1966:18-19) concibe *lo grotesco* como una suerte de desbordamiento de la razón por parte de una situación concreta, en la medida en que una situación humorística escapa a una explicación meramente racional y, por consiguiente, huye de cualquier tipo de control de los personajes ficcionales o, dicho de otro modo, las circunstancias, en un primer momento cómicas y

definen *lo grotesco* como “el cambio de lo cómico a lo irracional mediante el desgarramiento del nexo de causa y efecto”;

c) la expresión de *lo grotesco* es compatible con la aparición de la *estética de la crueldad* y, de hecho, puede integrar en su *estética* cualquiera de sus *elementos de primer* o *de segundo grado* sin ningún tipo de dificultad, tal y como se ha visto en las obras de *Bomarzo* y en *Die Blechtrommel*. No obstante, cabe resaltar que esta colaboración no resulta imprescindible para la configuración de la *estética de lo grotesco*, dado que este fenómeno puede mostrarse en relatos en los que no sucede ni se narra ningún acto que reúna las características propias de un acto *cruel*, según se ha apuntado en el estudio de la novela de *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique*;

d) en cualquier expresión de la *estética de lo grotesco* la *responsabilidad espectadora* goza de una importancia notable en comparación con otras variantes de la *estética negativa*, ya que se basa en el contraste fruto de la conjunción entre el horror de una escena concreta —corresponda o no con el relato de un suceso *cruel*— y una situación o un modo de narrar humorísticos que tiene lugar para el propio *lector*, y, dado el caso, para los personajes ficcionales que desempeñan la función de *público*, de *oyentes*, de *visitantes* o de *espectadores* —recuérdese el cuento analizado anteriormente de “La pesada valija de Benavides” de Samanta Schweblin—. En este sentido, autores como Lee Byron Jennings (1963:18)[251], además de entender la

satíricas, se apoderan de las propias figuras, generando situaciones hilarantes precisamente por su irracionalidad. En palabras de Cramer: “[...] Dort wo das rational einsehbare Verhaltensgefüge zerstört ist, tritt das Phantastische, Irrationale, von der Ratio nicht Kontrollierbare und darum Unheimliche ein: die Situation wird grotesk. Sie ist der Beherrschung des Menschen entglitten [...], die Komik ist umgeschlagen: nicht mehr der Mensch beherrscht die Komik, sondern die Komik beherrscht den Menschen. Die Situation ist dem Menschen plötzlich fremd geworden. Ihre Komik ist nicht mehr natürlich, sondern krampfhaft. Ein Maß an Unnatürlichkeit eignet jeder Groteske. *Wir definieren also das Groteske als den Umschlag der Komik ins Irrationale durch das Zerreißen des Nexus zwischen Ursache und Wirkung*“.

[251] Según explica Lee Byron Jennings (1963:18): “(...) We may make such an enlargement by assuming that the same mental process that produces the grotesque object or figure may manifest itself in less concentrated form to yield a *grotesque situation*.

A type of situation can be conceived of that displays a deep-seated distortion with aspects of the fearsome and ludicrous, where absurdity runs rampant. Here the distortion does not comprise a departure from the human form, but rather a violation of the basic norms of experience pertaining in our daily life. Again, the distortion must not proceed to the point of pure senselessness, but must result in the creation of an entirely new ordering principle, an “anti-norm”. (...) This aspect is intensified when concrete manifestations of decay appear and a feeling of hopelessness and corruption is developed. The ludicrous aspect, in turn, arises from the farcical quality inherent in such scenes of absurdity and approaching chaos. (...) Thus, the disarming function is again in evidence; the threat of chaos brings with it a terrifying vertigo and loss of footing, but the footing is regained as we attain the superior vantage point of the observer”.

estética de lo grotesco como la fusión de estos aspectos, hacen hincapié en que, para que se produzca una experiencia o lectura *grotesca*, se requiere que el *observador* tenga la seguridad de que la situación macabra o de terror que se da ante sus ojos no le afecte directamente y que, por ende, al margen de los sentimientos que dicha observación puedan despertar en él, éste goce de la certeza de que no va a padecer las consecuencias de lo visto;

e) para que en una obra literaria se configure *lo grotesco*, resulta ineludible la presencia del humor que se origina como consecuencia del contraste entre dos aspectos que, *a priori*, no sólo son independientes entre ellos, sino que también muestran determinados aspectos antagónicos. De este modo, tal humor puede producirse, por ejemplo, a partir de la conjunción de múltiples interpretaciones posibles, algunas de ellas claramente ridículas para alguno de los personajes o para el propio *lector* —piénsese en las burlas de *Pier Francesco Orsini* al formular posibles interpretaciones futuras de sus esculturas desfiguradas del Sacro Bosque de Bomarzo—; a través de la descripción de unos sucesos *violentos* y trágicos junto con la enunciación de comentarios simples sobre hechos o pensamientos banales —recuérdese la fijación de *Oskar* en el *piojo* mientras *un soldado* ametralla a *su padre*—; o bien mediante el contraste entre el desarrollo dramático de una trama y las intenciones de unos personajes que perseguían otro fin o uno parecido pero que afectara a otras figuras, como en el caso de *Jean Kerkonaíc* al ser devorado por *los moluscos* que justamente pretendía criar con carne. Dicho humor originado a partir del contraste de dos nociones contradictorias o, al menos, aparentemente incompatibles, constituye, por ende, una de las características fundamentales de *la estética de lo grotesco* sobre el que inciden una gran mayoría de autores teóricos de las últimas décadas; a modo de ejemplo, cabe mencionar a Arnold Heidsieck (1969:17-18)[252], quien

[252] Tal y como es de suponer, si bien los textos literarios analizados hasta este momento confirman la fusión de ambos elementos en el fenómeno de *lo grotesco*, no se corresponden con la asunción del propio Heidsieck de que este contraste humorístico se debe a la unión de dos imaginarios: el individuo, que debería ser un "fin en sí mismo" (*der Selbstzweck*), se desfigura hasta alcanzar la condición de un mero instrumento, de modo que *lo grotesco* no deja de ser, para Heidsieck, una "perversión de la razón" (*die Perversion der Vernunft*) que, a su vez, se formaliza en la "deformación corporal visible del hombre" (*in der ganz sichtbaren körperlichen Entstellung des Menschen*). En palabras del teórico alemán (1969:17-18): ""Grotesk" ist zunächst nicht ein Begriff der Ästhetik, sondern des Erkennens, der über eine bestimmte Beschaffenheit von Wirklichkeit aussagt. Und zwar bezeichnet er spezifisch deren Entstellung – von einer Art, die den Betrachter entsetzt und zugleich lachen macht, die grauenvoll und lächerlich in eins ist [...].

considera *lo grotesco* como una "deformación" (*Entstellung*) de la realidad en la que se conjugan "lo horroroso" (*das Schreckliche*) y "lo ridículo" (*das Lächerliche*); a Lee Byron Jennings (1963:16-17)[253], quien entiende *lo grotesco* como "lo demoníaco convertido en trivial" (*the demonic made trivial*) en la medida en que tal fenómeno se configura a través de un fino equilibrio entre lo terrible y lo ridículo, de modo que la preponderancia de uno sobre otro supondría la constitución de otra *estética*, concepción y perspectiva que comparte asimismo el estudioso Bernd Günter (1973:58-59)[254].

Nicht eine Laune der Natur gilt uns grotesk, sondern solche Entstellung, die das Schreckliche und Lächerliche auf die Spitze, zum unerträglichen Widerspruch treibt: die produzierte Entstellung des Menschen, die von Menschen verübte Unmenschlichkeit [...].

Daß mit dem Grauen zugleich das Lachen unheimlich gesteigert wird, liegt an der Unvereinbarkeit der beiden Vorstellungen: der lebendige Mensch, der ein Selbstzweck sein, um seiner selbst willen dasein soll, wird wie ein beliebiges Material verarbeitet, zum technischen Produkt entstellt [...].

Das Groteske als Kategorie der Wirklichkeit oder – im Hinblick auf das Ästhetische – als Kategorie des Inhalts bezeichnet die zugelassene oder ins Werk gesetzte Verunstaltung des Menschen, d. h. jeden Fall der gesellschaftlichen Verhältnisse, der ein ethischer und zugleich anschaulich logischer Widerspruch ist: der Mensch als ein bloßes Mittel für Menschen. „Grotesk" ist die Perversion der Vernunft [...]. Unmittelbar und kraß zeigt sich solche Perversion der Vernunft, die eben nur die abstrakte Struktur des Grotesken ist, in der ganz sichtbaren körperlichen Entstellung des Menschen".

[253] En términos de Jennings (1963:16-17): "(...) The grotesque is an intimate combination of both features. It can never lie entirely in the realm of the terrible, for it arises only when the terrible is treated playfully and rendered ludicrous. On the other hand, it can never be completely innocuous or playful, even if a fantastic or scurrilous form of play is meant. The grotesque presents the terrible in harmless guise, and its playfulness is constantly on the verge of collapsing and giving way to the concealed horror. Both aspects must be present in equal degree in a given object, at least in the absence of conditions tending to overstress one or the other phase. A predominance of one aspect produces something that can no longer be regarded as grotesque but is more properly designated as bizarre (droll, fantastic) or terrible (gruesome, weird).

(...) Again, the essence of the grotesque is to be sought in a union of both factors. The element of the terrible must be disguised and robbed of its menace by the suggestion of the small, insignificant, contemptible, and ludicrous. The grotesque is *the demonic made trivial* (...)".

[254] Tal y como expresa Bernd Günter (1973:58-59), siguiendo la misma línea de investigación que Jennings: "Freilich würde das Groteske im Idealfalle sich auszeichnen durch eine genau ausgewogene Parität zwischen Komik und Grauen. Doch lassen sich Eigenschaften und Komponenten ästhetischer Kategorien im allgemeinen und literarischer im besonderen nicht mit mathematisch-quantitativen Methoden exakt bestimmen. Zudem gestattet, ja erfordert, das dem Grotesken inhärente Prinzip der Spannung eine gewisse Flexibilität und Variabilität des Verhältnisses seiner beiden Konstituenten. Wir müssen daher das Groteske verstehen als eine Mischung der beiden Bereiche des Komischen und des Grausigen. Innerhalb dieses Mischungsbereiches sind eine Vielzahl gradueller Verschiebungen möglich, die zwei Tendenzen erkennen lassen: einmal zum Komischen hin, zum anderen dem Grauenhaften zu. So erklärt sich auch die Erscheinung, daß die Verzerrung der jeweiligen Ausgangswirklichkeit im Grotesken einmal einen eher komischen, zum andern einen mehr grausigen Akzent aufweisen kann. Das Groteske ist aber nur so lange existent, als nicht einer seiner beiden potentiellen Akzente dominierend wird. [...] Wo nämlich das Mischungsverhältnis eindeutig übergewichtig wird zugunsten einer der beiden Komponenten, d. h. wo die Norm der Anti-Norm unterliegt und umgekehrt, wo das Grauen die Komik besiegt oder die Komik das Grauen unschädlich macht, da hört das Groteske auf zu bestehen, schlägt um in bloße Komik oder unverhülltes Grauen".

En este punto, hay que tener en cuenta que las cualidades de *lo grotesco* que se acaban de mencionar desde el marco de la *estética de la crueldad* concuerdan con algunas de las líneas de estudio más tradicionales —o, si se prefiere, más establecidas— sobre la *estética de lo grotesco*, aunque, en algunos casos, con algunos matices sustanciales. A modo de ejemplo, tendremos presente tres de los estudiosos de dicha estética más destacados y que han determinado las reflexiones y los debates sobre la esencia de *lo grotesco*, a saber: Wolfgang Kayser (1957), Mijaíl Bajtín (1965) y Shun-Liang Chao (2010).

En referencia a las reflexiones formuladas por Kayser, cabe constatar que lo más significativo desde el punto de vista de la *estética de la crueldad* es su interpretación *gnoseológica* de la *estética de lo grotesco* y la enfatización del *contraste* como un elemento fundamental de la manifestación de este fenómeno. En este sentido, y dejando de lado su apego por la concepción de *lo grotesco* como una deformación de los cuerpos en los que se da una mezcla de partes vegetales, animales y humanas con la respectiva eliminación de los límites de la realidad (1961:15-17)[255] —concepción que, como se ha visto, no se corresponde con los textos literarios analizados—, debe destacarse que, siguiendo la estela iniciada por Christoph Martin Wieland en el siglo XVIII, el teórico alemán postula que *lo grotesco* no pretende ser una copia de realidad empírica (1961:22-23)[256], sino que debe entenderse como la expresión de un "poder de imaginación salvaje" (*eine wilde Einbildungskraft*) —es decir, que para Kayser, la *estética de lo grotesco* sería completamente compatible con el *modo gnoseológico constructivista* de la *estética de la crueldad*—, en el que dicho fenómeno adquiere un carácter "sobrenatural" (*übernatürlich*) y "absurdo" (*widersinnig*), de manera que la

[255] Tal y como expone el propio Wolfgang Kayser (1961:15-17): "In dem Worte *grottesco* als Bezeichnung für eine bestimmte, von der Antike angeregte Ornamentik lag für die Renaissance nicht nur etwas Spielerisch-Heiteres, Unbeschwert-Phantastisches, sondern zugleich etwas Beklemmendes, Unheimliches angesichts einer Welt, in der die Ordnungen unserer Wirklichkeit aufgehoben waren: die der klaren Trennung zwischen den Bereichen des Gerätehaften, des Pflanzlichen, des Tierischen und des Menschlichen, die der Statik, die der Symmetrie, die der natürlichen Größenordnung. Es spricht sich in der zweiten Bezeichnung aus, die im 16. Jahrhundert für die Grotesken aufkam: *sogni dei pittori.* Damit ist zugleich der Bereich genannt, in dem allem Menschlichen das Zerbrechen jener Ordnungen, die Teilhabe an einer andersartigen Welt, wie sie in der grotesken Ornamentik sinnfällig erscheint, zum Erlebnis wird [...]".

[256] En palabras de Kayser (1961:22-23): "[...] WIELAND sieht als Wesen der eigentlichen Grotesken an, daß sie gerade keinen festen Bezug zur Wirklichkeit mehr wahren. Sie entstammen nicht der Nachbildung, sondern einer wilden Einbildungskraft, sind Hirngeburten. [...] Die Groteske ist übenatürlich und widersinnige d. h. in ihr zerbrechen die Ordnungen, die unsere Welt beherrschen. [...] mehrere und offensichtlich widersprüchliche Empfindungen werden erweckt, ein Lächeln über die Deformationen, ein Ekel über das Grausige, Monströse an sich, als Grundgefühl aber, wenn wir WIELAND SO deuten dürfen, ein Erstaunen, ein Grauen, eine ratlose Beklommenheit, wenn die Welt aus den Fugen geht und wir keinen Halt mehr finden".

combinación de lo hilarante con lo desfigurado genera un fomento de lo monstruoso al poner de relieve la ausencia de valores racionales o morales sobre los que, en principio, se sustenta la realidad humana.

En esta línea, el autor berlinés subraya que la desfiguración y dicho contraste propios de *lo grotesco* no responden a un sentido o a un significado (1961:27)[257]; al contrario, tienen como objetivo mostrar lo absurdo de la realidad de los personajes ficcionales —y, en un posible paralelismo, de los *lectores*—, puesto que, según Kayser, la combinación de lo horroroso e hilarante expresa la incursión de "poderes inescrutables" (*abgründige Mächte*) en las circunstancias diegéticas de las figuras o en la realidad empírica del *lector*, incursión que, al difuminar los límites y fronteras ontológicas entre distintos elementos, pone en evidencia o *des-vela* la fragilidad de los diferentes órdenes sociales, económicos e, incluso, epistemológicos, establecidos. Por ende, para el teórico alemán, el mundo regido por *lo grotesco* no constituye un "reino propio desvinculado" del nuestro (*ein unverbindliches Eigenreich*), sino que es —y, a la vez, no es— un reflejo de los elementos configuradores de la realidad empírica, por lo que la *estética de lo grotesco* tiene la capacidad de *des-cubrir* algunas facetas que, de lo contrario, podrían permanecer *encubiertas* para *el lector*, hecho que acerca dicha *estética* con la idea de *verdad-hallazgo* o *alétheia*, propio del *modo gnoseológico constructivista* de la *estética de la crueldad*.

En esta línea, Kayser (1961:45)[258] subraya, precisamente, las cualidades *gnoseológicas* de este "contraste irresoluble, siniestro, que no debería ser" (*der nicht auflösbare, unheimliche, nicht-sein-dürfende Kontrast*) que se configura a partir de la fusión de lo monstruoso con lo hilarante, dando lugar a una percepción de deformación

[257] Según escribe el estudioso alemán (1961:27): "[...] Die Ratlosigkeit des Beschauers ist das Korrelat zu jenem Wesenszug, der sich bei allen Gestaltungen des Grotesken als bestimmend heraushob: daß der Gestaltende selber keine Sinndeutung gab, sondern das Absurde gerade als das Absurde stehenließ. [...] Uns aber ergab sich als das Wesen des Grotesken, daß es sich nicht um ein unverbindliches Eigenreich und völlig freies Phantasieren handelt (das es gar nicht gibt). Die groteske Welt ist unsere Welt — und ist es nicht. Das mit dem Lächeln gemischte Grauen hat seinen Grund eben in der Erfahrung, daß unsere vertraute und scheinbar in fester Ordnung ruhende Welt sich unter dem Einbruch abgründiger Mächte verfremdet, aus den Fugen und Formen gerät und sich in ihren Ordnungen auflöst".

[258] En términos de Kayser (1961:45): "[...] Es wird kein Erhabenes an sich un kein Groteskes an sich zu einem «Schönen» oder «Dramatischen» vereinigt, sondern grotesk ist gerade der nicht auflösbare, unheimliche, nicht-sein-dürfende Kontrast. Es hat etwas Diabolisches, solche unvereinbare Gleichzeitigkeit wahrzunehmen und aufzudecken, denn es zerstört die Ordnungen und öffnet einen Abgrund da, wo wir sicherzugehen meinten. An dieser Stelle werden die Nähe und der Unterschied zum Komischen greifbar: das Komische hebt auf unschädliche Art Größe und Würde auf, und vorzugsweise, wenn sie angemaßt und fehl am Platze sind. Es besorgt die Aufhebung, indem es uns auf den sicheren Boden der Realität stellt. Das Groteske zerstört grundsätzlich die Ordnungen und zieht den Boden fort. [...] Der Kontrast an sich ist ein sehr vages Strukturprinzip und kann recht Verschiedenes tragen".

o desfiguración de los cuerpos[259]y que cuenta con "algo de diabólico" (*etwas Diabolisches*), justamente, al tratarse de un contraste constituido a partir de una "simultaneidad incompatible" (*unvereinbare Gleichzeitigkeit*) que, al borrar cualquier rasgo de dignidad y grandeza, así como las bases de cualquier orden o convención que *a priori* se creía suficientemente sólido como para sustentar la existencia del individuo, *des-tapa* (*aufdecken*) y muestra los bordes del "precipicio" (*der Abgrund*) donde antes se creía tierra firme.

En cuanto a las observaciones de Mijaíl Bajtín (1965) se refiere, es interesante remarcar que, a diferencia de la perspectiva de estudio de Kayser, éste centra todavía más su atención en la deformación y la desproporción *sensu stricto* de los cuerpos de los personajes que configuran *lo grotesco*, así como en la *transgresión* y la crítica a un supuesto lenguaje oficial que ello supone, dando a los aspectos *gnoseológicos* atendidos por el teórico alemán una importancia secundaria.

Así pues, Bajtín (1984:306-308)[260], partiendo de las teorías de otro estudioso, G. Schneegans, concibe la *estética de lo grotesco* como "la exageración de lo inapropiado hasta dimensiones increíbles y monstruosas", por lo que dicho fenómeno siempre goza de un componente satírico. Ahora bien, el crítico ruso incide en la ambivalencia ontológica que conlleva tal hipérbole desfiguradora, ya que, según él, no se trata solamente de una diferencia "quantitativa" respecto a la realidad empírica, sino de una distinción completamente "qualitativa" producto de la *transgresión* de sus límites que, a su vez, es fruto del contraste generado por la combinación de elementos opuestos. En esta línea, el teórico soviético subraya la relevancia del cuerpo y de su

[259] De acuerdo con los análisis de los textos literarios realizados anteriormente, se ha podido observar que dicha desfiguración no tiene que manifestarse, necesariamente, en los cuerpos de los personajes, que es el punto de partida de Wolfgang Kayser, sino que puede tratarse de una perspectiva de deformación de la realidad que afecte a la situación y circunstancias relatadas.

[260] Tal y como expresa el propio Bajtín (1984:306-308): "The exaggeration of the inappropriate to incredible and monstrous dimensions is, according to G. Schneegans, the basic nature of the grotesque. Therefore, the grotesque is always satire. Where there is no satirical orientation there is no grotesque (…).
Schneegans' concept is (...) typical but radically erroneous. It is founded on the complete neglect of a series of essential aspects of the grotesque and first of all neglect of its ambivalence. Moreover, Schneegans ignores the folklore sources of the grotesque.
(...)
A grotesque world in which only the inappropriate is exaggerated is only quantitively large, but qualitatively it is extremely poor, colorless, and far from gay (…). Satire alone would not suffice to explain even the positive pathos of the quantitative exaggeration, not to speak of the qualitative wealth.
(...) Schneegans could not understand the possibility of combining in one image both the positive and the negative poles. Even less was he able to understand that an object can transgress not only its quantitative but also its qualitative limits, that it can outgrow itself and be fused with other objects (...)".

correspondiente *transgresión* en la concepción de *lo grotesco* al interpretar que este cuerpo se halla en un estado de perpetua transformación y cambio (1984:317-318)[261], de modo que el propio cuerpo *transgrede* sus propios márgenes al fusionarse con otros elementos internos o externos a él, o bien al fomentar la desproporción de cualquier orificio corporal que implique una transmisión de fluidos o excrecencias con la realidad externa, como el caso del falo o del ano; dicha *transgresión*[262] de los límites corporales significa, asimismo, la fusión del interior con el exterior del propio cuerpo, de manera que se configura un nuevo ente en el que el sentido y el significado de los elementos constituyentes originarios adquieren una nueva semántica. Es en este punto donde Bajtín postula la *gnoseología* de *lo grotesco* que, de la misma manera que las formulaciones de Kayser, se aproxima también *modo gnoseológico constructivista*. Y es que, para el estudioso ruso (1984:320-322)[263], el cuerpo *grotesco*

[261] En términos bajtinianos (1984:317-318): "The grotesque body (...) is a body in the act of becoming. It is never finished, never completed; it is continually built, created, and builds and creates another body. Moreover, the body swallows the world and is itself swallowed by the world (...). This is why the essential role belongs to those parts of the grotesque body in which it outgrows its own self, transgressing its own body, in which it conceives a new, second body: the bowels and the phallus. These two areas play the leading role in the grotesque image, and it is precisely for this reason that they are predominantly subject to positive exaggeration, to hyperbolization; they can even detach themselves from the body and lead and independent life, for they hide the rest of the body, as something secondary (...).

(...) the grotesque ignores the impenetrable surface that closes and limits the body as a separate and completed phenomenon. The grotesque image displays not only the outward but also the inner features of the body: blood, bowels, heart and other organs. The outward and inward features are often merged into one".

[262] La enfatización de tal *transgresión* subrayada por Bajtín ha marcado toda una tradición en la investigación estética del fenómeno de *lo grotesco* que llega hasta la actualidad pero que, tal y como se verá a continuación, en el caso de centrarse únicamente en la deformación estricta del cuerpo y no en una desfiguración de la situación narrativa, no tiene porqué resultar de utilidad en el análisis literario desde la perspectiva de la *estética de la crueldad*, a pesar de que la *transgresión* en términos generales, según se ha mencionado en reiteradas ocasiones, puede considerarse como un *elemento de segundo grado* de esta *estética*. Un ejemplo de esta línea de estudios sobre la *estética de lo grotesco*, lo encontramos en el trabajo de Frances S. Connelly (2003), quien aprehende *lo grotesco* como una violación de cualquier límite —biológico, artístico, político, ontológico— y su consiguiente efecto cómico, dejando de lado en cierta medida el contraste de situaciones o elementos antagónicos; en palabras de Connelly (2003:4-5): "We can go a step further to add that these modalities are at play on the boundaries and nowhere else. The grotesque is defined by what it does to boundaries, transgressing, merging, overflowing, destabilizing them. Put more bluntly, the grotesque is a boundary creature and does not exist except in relation to a boundary, convention, or expectation (...). Anamorphosis also plays against boundaries, transgressing the rules for looking into an idealized, perspectival space but depending on those rules for its impact. Boundedness is a critical feature of the grotesque's relationship with both the beautiful and the sublime. (...) The issue of boundaries differentiates the grotesque from the sublime in revealing ways. The boundlessness of the sublime, dynamical or numerical, overwhelms reason and exceeds its powers to contain and define. The grotesque, by contrast, is in constant struggle with boundaries of the known, the conventional, the understood".

[263] Según expresa Mijaíl Bajtín (1984:320-322): "The new bodily canon (...) presents an entirely finished, completed, strictly limited body, which is shown from the outside as something individual. That

puede entenderse como una suerte de *sombra* —en términos triasianos— del cuerpo canónico concebido en la Modernidad, en la medida en que, mientras que éste se caracteriza por otorgar una proporción, una valoración y significados concretos a cada una de sus partes —a la cabeza, el raciocinio, al corazón, los sentimientos y pasiones, al estómago y a los órganes reproductivos, los instintos—, el cuerpo *grotesco* constituye una nueva realidad en la que las partes que lo integran conjugan varias de estas funciones, o bien desempeñan un nuevo papel no contemplado previamente en el cuerpo "estándar" moderno, por lo que se pone de manifiesto la rigidez y estrechura de la perspectiva moderna y de su respectivo lenguaje "oficial", así como el de las obras de arte estrictamente imitativas.

En esta línea, Shun-Liang Chao (2010), intenta fusionar en su estudio la visión de Kayser con la de Bajtín, en tanto que considera *lo grotesco* como un fruto de la unión de dos emociones contrapuestas (2010:10)[264] que lo conduce a analizar lo que denomina la "indeterminación hermenéutica" (*hermeneutic indeterminacy*) (2010:12)[265],

---

which protrudes, bulges, sprouts, or branches off (when a body transgresses its limits and a new one begins) is eliminated, hidden, or moderated. All orifices of the body are closed. The basis of the image is the individual, strictly limited mass, the impenetrable façade. The opaque surface and the body's "valleys" acquire an essential meaning as the border of a closed individuality that does not merge with other bodies and with the world. All attributes of the unfinished world are carefully removed, as well as all the signs of its inner life. The verbal norms of official and literary language, determined by the canon, prohibit all that is linked with fecundation, pregnancy, childbirth. There is a sharp line of division between familiar speech and „correct" language.

(...)

In the new bodily canon the leading role is attributed to the individually characteristic and expressive parts of the body: the head, face, eyes, lips, to the muscular system, and to the place of the body in the external world. The exact position and movements of this finished body in the finished outside world are brought out, so that the limits between them are not weakened.

The body of the new canon is merely one body; no signs of duality have been left. It is self-sufficient and speaks in its name alone. All that happens within it concerns it alone, that is, only the individual, closed sphere. Therefore, all the events taking place within it acquire one single meaning: death is only death (...).

In the grotesque body, on the contrary, death brings nothing to an end, for it does not concern the ancestral body, which is renewed in the next generation. The events of the grotesque sphere are always developed on the boundary dividing one body from the other and, as it were, at their points of intersection. One body offers its death, the other its birth, but they are merged in a two-bodied image.

(...)

Finally, the new canon is completely alien to hyperbolization. The individualized image has no place for it. All that is permitted is a certain accentuation of expressive and characterized features. The severance of the organs from the body or their independent existence is no longer permitted".

[264] Tal y como expone Shun-Liang Chao (2010:10): "(...) In the grotesque, two such antithetical emotional forces do not cancel each other out; instead, they either alternate with each other when one of them appears to be predominant at first sight, or concur when both of them are equally prominent (...)".

[265] En palabras de Shun-Liang Chao (2010:12): "The last feature of the grotesque I want to explore is hermeneutic indeterminacy. (...) grotesque physicality – as well as its cognitive and psychological effects – works by contradiction that cannot be completely resolved or by tension that cannot be

generada por el cuerpo *grotesco* al reunir una contradicción irresoluble entre las partes del cuerpo conocidas que se corresponden con categorías racionales establecidas por la mente, y la propia imagen general del cuerpo configurada a partir de la desfiguración y la combinación peculiar de dichas partes, dando lugar a un ente desconocido que pone en cuestión la validez y la naturaleza de estas mismas categorías. De este modo, Chao, centrándose únicamente en el cuerpo *grotesco* como había hecho Bajtín, pero procurando poner en valor su *gnoseología* de una manera parecida a la de Kayser, establece una analogía entre este tipo de cuerpo y el lenguaje poético (2010:46)[266], en la medida en que, mientras que este lenguaje pretende formular nuevas imágenes verbales, "desfigurando" las normas de la sintaxis estandarizada y "deformando" la semántica cotidiana, el cuerpo *grotesco* lleva a cabo el mismo proceso pero mediante la selección y la combinación extraordinaria de las distintas partes conocidas que lo constituyen, así como a través de la desproporción y de la deformación de tales elementos o del nuevo cuerpo configurado en general; en otras palabras, de acuerdo con Shun-Liang Chao (2010:61)[267], *lo grotesco* se entiende como una "metáfora hecha de carne" (*flesh-made metaphor*) que hace dudar al individuo de su "relación confortable" con el lenguaje al priorizar el "proceso primario" —que se corresponde con las consecuencias lógicas de la desfiguración corporal, como pueden ser el sinsentido, la "absurdidad referencial", etc.— al "proceso secundario" —relacionado con el sentido, las "similitudes figurativas", la capacidad de abstracción, etc.—, con el fin de que *el lector* o el *espectador* se percate de la vulnerabilidad de la aparente coherencia de lo real.

---

fully released. The grotesque body draws attention to an apparent contradiction or discrepancy between (bio)logical categories that teases the mind, plays with rational discourse, and disrupts the normal functioning of language (...)".

[266] Según apunta Shun-Liang Chao (2010:46): "(...) I propose to argue that the grotesque body, as a product of dream-condensation, is the pictorial representation of the poetry or poetic language that (...) brings to the fore the polysemic function of the signifying practice, i.e. what standard language tends to repress. The grotesque body (...) deforms and destabilizes (...) the normal functioning of standard language by fragmenting its body, its "syntax", and foregrounding its metaphorical dimensions. In this respect, the grotesque body functions like poetic language whose syntax is disconnected and whose metaphors are audacious and ambiguous (...)".

[267] En términos de Shun-Liang Chao (2010:61): "(...) More precisely, the grotesque performs the *semiotic* by making itself a flesh-made metaphor whose primary process (nonsense; referential absurdity; concreteness; the signifier) tends to vie with or even prevail over its secondary process (sense; figurative similarities; abstraction; the signified). In this way, the grotesque makes one suddenly doubt one's comfortable relationship with the language (...).

In a word, the grotesque is eccentric/ex-centric; it materializes a poetics of contradiction that effectively ruptures the *symbolic* use of language to convey meaning and thereby exposes the viewer/reader to the untidy, incoherent experience of the *real*."

Si se intentan aplicar estas reflexiones sobre la *estética de lo grotesco* de Mijaíl Bajtín y de Shun-Liang Chao a los aspectos relativos a este fenómeno que pueden aparecer en escenas literarias constituyentes de la *estética de la crueldad*, conviene poner en valor sus propuestas interpretativas *gnoseológicas* en relación con aquellos fragmentos textuales en los que la deformación o desproporción de un cuerpo *grotesco* juega un papel fundamental. En este sentido, recuérdense, a modo de ejemplo, el relato de Samanta Schweblin "La pesada valija de Benavides", en el que el cuerpo desmembrado de *la mujer* en una maleta, así como el efecto cómico causado por el contraste entre la angustia de *Benavides* y la reacción de los otros personajes de considerar el asesinato como una obra artística en lugar de una acción cruel, puede interpretarse, desde el punto de vista de Shun-Liang Chao, como un "descuartizamiento" del lenguaje artístico predominante del mercado y la consiguiente configuración de una obra artística carente de sentido, en que sus componentes —los miembros cercenados del cuerpo de *la esposa de Benavides*— dan forma a un producto artístico fruto de un acto *violento* y macabro, cuyo valor es ser el reflejo de un nihilismo exacerbado que, a su vez, se contrapone al valor estético que el resto de las figuras ficcionales pretenden darle; o bien, las estatuas desfiguradas y desproporcionadas del Sacro Bosque de Bomarzo que *Pier Francesco Orsini* manda esculpir en la novela *Bomarzo* de Manuel Mujica Lainez y que, en el marco de análisis del crítico ruso, podrían estudiarse como las *sombras* o los *reversos* del "lenguaje oficial" de las crónicas históricas, en tanto que tales esculturas ofrecen el relato *velado* y *oculto* de los episodios biográficos más decisivos del *duque de Bomarzo* y de la Italia de la primera mitad del siglo XVI, sólo comprensible para el mismo *Orsini*, por lo que dichas deformaciones configuran una manifestación plástica de las arbitrariedades y convecionalismos a los que está sometido el lenguaje en cuanto a las propiedades establecidas habituales del género textual de la crónica histórica.

Sin embargo, puede constatarse que dichos autores, al centrarse en los cuerpos *grotescos* aún de una forma más clara que Wolfgang Kayser, dejan de lado el tratamiento de escenas en las que tienen lugar situaciones *grotescas*, a pesar de que en ellas no aparezcan propiamente cuerpos físicos *grotescos*. Piénsese, por ejemplo, en el fragmento citado de la novela de Günter Grass, en el que *Oskar* relata el asesinato de *Matzerath* a manos de *soldados del Ejército Rojo* y de cómo *las hormigas* trazan un "puente" por encima de su cadáver para alcanzar el azúcar, mientras él mismo acaba con *un piojo* que le ha saltado de uno de los *combatientes* que matan a *su padre*; según puede observarse, en este escena, a pesar de conjugarse lo trágico con lo risible de los detalles aludidos por *Oskar*, causando una situación que puede

calificarse sin reservas como *grotesca* —calificación que se ve reforzada por la muerte por asfixia y desangramiento interno por la ingerencia de la insignia del Partido nazi—, no aparece ningún cuerpo físico *grotesco* más allá del mismo *Oskar* que, en este fragmento, no desempeña ningún papel significativo. Dicho de otro modo, la fijación por la imagen del cuerpo *grotesco* de la teoría bajtiniana y de las líneas de estudio derivadas ésta, como la del propio Shun-Liang Chao, permiten que éstas puedan emplearse como marcos teóricos para el análisis de la *estética de la crueldad* únicamente cuando tales cuerpos desempeñan una función relevante en la acción cruel, por lo que sigue resultando necesario la formulación de nuevas perspectivas de análisis que permitan el estudio simultáneo de la *estética de lo grotesco* con la aparición de *elementos de primer* y *de segundo grado de la estética de la crueldad* que no incluyan la aparición de cuerpos *grotescos*, si bien, en cuanto a la *gnoseología* de *lo grotesco* y de *lo cruel* se refiere, tanto las reflexiones de Kayser como las de Bajtín y de Chao constituyen un punto de partida fundamental.

5.2.3. *La* locura*, la* máscara *y la* destrucción *como motivos literarios. Una propuesta de* lo demoníaco *y su relación con la* estética de la crueldad.

Siguiendo la línea de estudio iniciada en los anteriores apartados, en las siguientes páginas se analizará la relación de la *estética de la crueldad* con otra manifestación de la *estética negativa* como es la *estética de lo demoníaco,* una de cuyas características más relevantes es la importancia dada a la aparición de la *locura* que, si bien ya se ha mencionado su papel destacado a lo largo de la presente investigación e, incluso, en la *estética de lo grotesco*, es uno de los elementos básicos de *lo demoníaco* que alcanza un protagonismo innegable que, como es de suponer, también comparte con la *estética de la crueldad* en las obras y escenas literarias en las que se muestran conjuntamente. En este sentido, conviene recordar que, a pesar de que cualquier variante de *estética negativa* puede conjugar elementos propios de otras estéticas afines, ello no significa que dichas estéticas se diluyan hasta formar una estética homogénea en la que se pierdan o difuminen los atributos que distinguen a cada una

de estas modalidades, o bien que dicha conjunción tenga que producirse necesariamente. Fijémonos, a modo de ejemplo, en los fragmentos de estas novelas.

En esta primera escena, se trata de un episodio de la novela de Leopold von Sacher-Masoch *Venus im Pelz* [*La Venus de las pieles*] (1870), en el que *Severin von Kusiemski*, enamorado y excitado sexualmente por *Wanda von Dunajew*, firma un contrato con ésta en el que se compromete a ofrecerle su vida como esclavo y acceder a que *la mujer* lo maltrate siempre que desee, a cambio de que *Wanda* no se aleje de él (2018:316-318):

> »Vertrag zwischen Frau Wanda von Dunajew
> und Herrn Severin von Kusiemski
>
> Herr Severin von Kusiemski hört mit dem heutigen Tage auf, der Bräutigam der Frau Wanda von Dunajew zu sein und verzichtet auf alle seine Rechte als Geliebter; er verpflichtet sich dagegen mit seinem Ehrenworte als Mann und Edelmann, fortan der *Sklave* derselben zu sein und zwar solange sie ihm nicht selbst die Freiheit zurückgibt.
> Er hat als der Sklave der Frau von Dunajew den Namen Gregor zu fuhren, unbedingt jeden ihrer Wünsche zu erfüllen, jedem ihrer Befehle zu gehorchen, seiner Herrin mit Unterwürfigkeit zu begegnen, jedes Zeichen ihrer Gunst als eine außerordentliche Gnade anzusehen.
> Frau von Dunajew darf ihren Sklaven nicht allein bei dem geringsten Versehen oder Vergehen nach Gutdünken strafen, sondern sie hat auch das Recht, ihn nach Laune oder nur zu ihrem Zeitvertreib zu mißhandeln, wie es ihr eben gefällt, ja sogar zu töten, wenn es ihr beliebt, kurz, er ist ihr unbeschränktes Eigentum.
> Sollte Frau von Dunajew ihrem Sklaven je die Freiheit schenken, so hat Herr Severin von Kusiemski alles, was er als Sklave erfahren oder erduldet, zu vergessen und *nie und niemals, unter keinen Umständen und in keiner Weise an Rache oder Wiedervergeltung zu denken.*
> Frau von Dunajew verspricht dagegen, als seine Herrin so oft als möglich im Pelz zu erscheinen, besonders wenn sie gegen ihren Sklaven grausam sein wird.«
>
> Unter dem Vertrage stand das Datum des heutigen Tages. Das zweite Dokument enthielt nur wenige Worte.
> »Seit Jahren des Daseins und seiner Täuschungen überdrüssig, habe ich meinem wertlosen Leben freiwillig ein Ende gemacht.«
> [...]
> »Dieses hier mußt du zuerst abschreiben, Severin«, sprach Wanda, auf das zweite Dokument deutend, »es muß vollkommen in deinen Schriftzügen abgefaßt sein, bei dem Vertrage ist das natürlich nicht nötig.«
> [...]
> Da stößt sie mich plötzlich mit dem Fuße von sich, springt auf und zieht die Glocke, auf deren Ton drei junge, schlanke Negerinnen, [...] jede einen Strick in der Hand.
> [...] Wanda [...] winkt mit der Hand, und ehe ich noch recht weiß, was mit mir geschieht, haben mich die Negerinnen zu Boden gerissen, mir Beine und Hände fest zusammengeschnürt und die Arme wie einem, der hingerichtet werden soll, auf den Rücken gebunden, so daß ich mich kaum bewegen kann.
> »Gib mir die Peitsche, Haydee«, befiehlt Wanda mit unheimlicher Ruhe.
> Die Negerin reicht sie kniend der Gebieterin.
> »Und nimm mir den schweren Pelz ab«, fährt diese fort, »er hindert mich.«
> [...]
> »Bindet ihn an die Säule hier.«
> [...]
> Ich zuckte zusammen, die Peitsche schnitt wie ein Messer in mein Fleisch.
> [...]

> Die Hiebe fielen rasch und dicht, mit entsetzlicher Gewalt auf meinen Rücken, meine Arme, meinen Nacken, ich biß die Zähne zusammen, um nicht aufzuschreien. Jetzt traf sic mich ins Gesicht, das warme Blut rann mir herab, sie aber lachte und peitschte fort.

En esta escena pueden diferenciarse dos partes. En la primera, se presenta un contrato con las propiedades características de dicho género textual por iniciativa de *Severin* en el que éste se compromete a ser un esclavo de *Wanda* en todos los ámbitos y cumplir y obedecer todos sus caprichos y órdenes hasta que ésta decida devolverle su libertad —"fortan der *Sklave* derselben zu sein und zwar solange sie ihm nicht selbst die Freiheit zurückgibt"—, hasta el punto de que le otorga la potestad de maltratarlo y torturarlo siempre que a ella le apetezca, e incluso de matarlo —de hecho, *Wanda* le hace copiar a mano y a firmar una nota de suicidio para protegerse legalmente en caso de que le ordene matarse—, ya que *Severin* deviene por esta relación contractual "su propiedad ilimitada" (*ihr unbeschränktes Eigentum*). Además, tal acuerdo estipula que, si se da el caso de que *la mujer aristócrata* le concede la libertad, *Severin* tendrá la obligación de olvidarlo todo y de no anhelar ningún tipo de compensación ni de venganza como compensación por los hechos acaecidos ni por el alejamiento de *la noble*; como contraprestación, *Wanda* accede a vestir pieles cuando lo maltrate para satisfacer la libido de *von Kusiemski*.

En la segunda parte, una vez firmado el contrato y encontrándose completamente a la merced de *Wanda*, ésta lo reduce de un golpe y, con la ayuda de *tres sirvientas*, lo inmovilizan con unas cuerdas y lo atan entre dos columnas, de modo que *la mujer aristócrata* pueda golpearle fuertemente y de la forma más cómoda con un látigo por la espalda y por el rostro, entre risas y expresiones de júbilo, mientras *Severin* permanece callado y disfrutando del maltrato y vejación físicos.

Si analizamos, por consiguiente, la figura de *Severin*, podemos concebirla como una muestra ejemplar de lo que en el presente estudio se ha denominado como la instancia de la *víctima homogénea compuesta*[268], ya que se trata de un personaje que, haciendo uso del *principio de soberanía agentiva* —es decir, que asume por completo su condición de *agente cruel*—, decide por voluntad propia ser él mismo objeto de una acción cruel por obtener un placer sexual por mano de *Wanda*, figura a la que aparentemente se subordina pero que, en realidad, desempeña la categoría de *sujeto*

[268] Para un análisis detallado de esta categoría, véase el apartado "3.1.2.5. Un caso particular de *agente cruel*: una aproximación al análisis del *agente cruel homogéneo con la víctima* o de la *víctima homogénea*".

cruel instrumental voluntario[269] y, ni siquiera, *parasitario*, puesto que, en los momentos claves de la trama, *Severin* no duda en recordarle que le debe su papel a su anhelo y permisividad[270]. Paralelamente, puede apreciarse la presencia del *principio de exceso* —el acuerdo firmado y la "falsa" nota de suicidio no dejan de basarse en la aparente autoridad performativa de *Wanda* y, por tanto, podrían prescindirse de dichos elementos sin que ello influyera en el desarrollo de los propios actos crueles—, del *principio de espejo reflejo* —los múltiples sucesos crueles relatados en la novela son una reverberación de la voluptuosidad y lujuria de ambos personajes— y, especialmente, del *principio de economía de la crueldad*, al expresar explícitamente el valor y las características de la relación entre las dos figuras en cuyo marco tendrán lugar los distintos acontecimientos crueles.

Por ende, la escena citada podría considerarse como la expresión estética más racional y formal posible de esta variante de *víctima cruel*, ya que el propio género textual del "contrato" conlleva un lenguaje y una estructura convencional y pautada, que rehúsa la ambivalencia y que busca detallar con la máxima eficacia cualquier relación de *quid pro quo*, es decir, todo tipo de causalidad que pueda explicar las actuaciones que definan la vinculación entre ambos firmantes. En otras palabras, en esta escena de la obra de Sacher-Masoch, el *lector* se halla ante un fragmento constituyente de la *estética de la crueldad* de pleno derecho en la que ni la *locura* ni otras *estéticas negativas* relacionadas con ella, como la recién explicada *estética de lo grotesco* o la *de lo demoníaco*, juegan un papel destacable.

En contraste con esta *estética de la crueldad* de expresión racional, pueden encontrarse otras obras en las que se relatan acontecimientos crueles pero que parecen no someterse a ninguna relación de causalidad que las pueda explicar

[269] Véase el apartado "3.1.2.2.1. Definición y clasificación del *sujeto cruel instrumental* según el grado de *responsabilidad subjetiva*".

[270] A modo de ejemplo, puede citarse la siguiente escena en la que *Severin* amenaza a *Wanda* con matarla con una daga si abandona el tipo de relación establecido por una aventura amorosa con un *aristócrata griego*, ante lo cual *la mujer noble*, viendo que *Severin* es capaz de mostrar un carácter violento y decidido, vuelve a sentirse atraída por él. Tal y como relata el propio *von Kusiemski* (2018:337): "Meiner kaum mehr mächtig, faßte ich sie beim Handgelenke und riß sie zu Boden, so daß sie vor mir auf den Knien lag.
—Severin!— rief sie, auf ihrem Gesichte malten sich Wut und Schrecken.
—Ich töte dich, wenn du sein Weib wirst- drohte ich [...],—du bist mein, ich lasse dich nicht, ich habe dich zu lieb—, dabei umklammerte ich sie und drückte sie an mich und meine Rechte griff unwillkürlich nach dem Dolche, der noch in meinem Gürtel stak.
[...]
—So gefällst du mir —sprach sie gelassen —jetzt bist du Mann, und ich weiß in diesem Augenblicke, daß ich dich noch liebe".

satisfactoriamente, tal y como se ha apuntado en múltiples ocasiones a lo largo de la presente investigación, cuya supuesta ausencia, según se analizará en el siguiente apartado, recibirá el nombre de *locura* y constituirá una de las características principales de la *estética de lo demoníaco*. Obsérvese, en este sentido, el fragmento de la novela de Alfred Kubin *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman* [*La otra parte. Una novela fantástica*] (1909), en el que el narrador autodiegético relata el estallido de la *violencia* desenfrenada, de los asesinatos indiscriminados y de episodios macabros en la ciudad de Perle, capital del Reino de los Sueños (*Traumreich*) que su amigo *Claus Patera* había fundado en algún lugar del continente asiático (2019:195-198):

> Ich schritt durch das Lager; es war auffallend, wie still es heute war. Die Traummenschen lagen da und sahen sich gegenseitig unter gesenkten Lidern hervor an. Alles schien gedrückt und beklommen, diese Leute erwarteten etwas. Plötzlich vernahm man ein anschwellendes Summen und verhaltenes Lachen über die ganze Ebene hin. Ein Schrecken ergriff mich! Das war wie der jähe Ausbruch einer geistigen Krankheit. — Und wie wenn mit einem Male ein Sturm heranbraust, fielen die Geschlechter übereinander her.
> Nichts wurde verschont, weder Familienbande noch Krankheit und Jugend. Kein menschliches Wesen konnte sich dem elementaren Trieb entziehen, man suchte gierig vorgequollenen Auges einen Körper, um sich an ihn anzuklammern.
> [...]
> Stöhnen und Ächzen war rings umher, dazwischen schnitten schrille Schreie und vereinzelte tiefe Seufzer; ein Meer von nacktem Fleisch wallte und zitterte. Kühl und unbeteiligt empfand ich das sinnlos Mechanische des krassen Vorgangs. Ich konnte nicht umhin, etwas insektenhaft Groteskes in dem konvulsivischen Schauspiel zu finden. Ein Blutdunst durchdrang die ganze Gegend; der Schein der Lagerfeuer zuckte über den Fleischtaumel hin, einzelne Gruppen besonders hervorhebend. Ich erinnere mich lebhaft eines bärtigen älteren Mannes, der auf der Erde kauerte und in den Schoß einer Schwangeren starrte. Langsam, blöde murmelte er vor sich hin — es war wie ein irres Gebet.
> Plötzlich vernahm ich in der Nähe lautes Kreischen, wie Frohlocken und Schmerz. — Zu meinem Entsetzen gewahrte ich, daß eine gelbhaarige Dirne einen Betrunkenen mit den Zähnen entmannt hatte. Ich sah seine glasigen Augen, er wälzte sich in seinem Blute; beinahe gleichzeitig sauste ein Beil herab, der Verstümmelte hatte einen Rächer gefunden. Selbstbeflecker zogen sich in die Schatten der Zelte zurück, weiter droben schallte ein Bravorufen, dort paarten sich unsre Haustiere, vom Taumel ergriffen.
> Aber den stärksten Eindruck machte mir der halbwache, etwas blöde Ausdruck dieser erhitzten oder blassen Gesichter, der ahnen ließ, daß diese Armen nicht in freier Willensbestimmung handelten. Es waren Automaten, Maschinen, die, in Gang gesetzt, sich selbst überlassen worden waren, — der Geist mußte wo anders hausen!
> [...] Unter tierisch klingenden Kommandorufen versuchten die Trunkenen, sich kolonnenweise zu paaren. Kinder wurden aufeinandergehetzt. Bis in die vom Flusse aufsteigenden rötlichen Nebel konnte ich das geisterhafte Inferno verfolgen. Der Blutdurst erwachte! Ein riesenhafter, unflätiger Bursche sprang auf, brüllte wie ein Stier und fuhr mit einem langen Messer auf einen andern los. Ein Mord! dann ein zweiter! Der Mann war tobsüchtig geworden; alles Spiel verstummte. Mehrere Weiber wälzten sich kreidebleich in hysterischen Krämpfen auf dem Boden.

En efecto, al inicio de estos párrafos se describe el estado casi de hipnosis, de aletargamiento y de apatía que experimentan *los habitantes de Perle* hasta que, desde

algún lugar del Reino de los Sueños, una risa hilarante se expande por todo el territorio, probablemente del propio *Claus Patera* —cuya voluntad rige posiblemente todo el país—, y que la voz narrativa califica como "una erupción repentina de una enfermedad mental" (*der jähe Ausbruch einer geistigen Krankheit*); a partir de ese instante, como si del estallido de una tormenta se tratara, *todos los pobladores de la ciudad* se atacan y agreden entre ellos de una forma encarnizada, sin tener en cuenta las relaciones sociales, de parentesco o de amistad, hasta el extremo de que, sedientos de sangre, no dudan en despedazarse con sus propias manos o a mordiscos entre alaridos y gritos de dolor, como es el caso de *una prostituta* que castra con sus dientes a *un beodo* —"(…) daß eine gelbhaarige Dirne einen Betrunkenen mit den Zähnen entmannt hatte"— para, a continuación, ser asesinada a golpes de hacha, o bien el descontrol de *un joven de gran tamaño* que, armado con un cuchillo y bramando como un toro, asesina a cualquier figura que tenga a su alcance. Todo ello ofrece una imagen que, en su conjunto, hacen intuir al narrador que ninguno de los personajes que participan en estos sucesos cuenta con una voluntad propia ni actúa siguiendo su libre albedrío, si no que más bien se comportan como si fueran máquinas o autómatas sin alma propia, dirigidos por un ente externo a ellos —"(…) daß diese Armen nicht in freier Willensbestimmung handelten. Es waren Automaten, Maschinen, die, in Gang gesetzt, sich selbst überlassen worden waren (...)"— y que, de acuerdo con la información de que dispone el *lector implícito*, se da a entender que el demiurgo de estas escenas apocalípticas no es otro que el mismo *Patera*.

Como *lectores* nos encontramos, por ende, con la formalización de la categoría de *sujeto cruel instrumental involuntario inconsciente* en los personajes de *los habitantes* —puesto que la propia voz narrativa insinúa que éstos actúan como si fueran marionetas en manos de un titiritero macabro— y un *agente cruel indefinido* en la figura del *fundador y regente del Reino de los Sueños*, personaje que, a pesar de que *los habitantes* y el mismo narrador viven bajo su sombra, se caracteriza, precisamente, por una absoluta indeterminación: nadie tiene la certeza de las facultades psíquicas con las que cuenta ni de su facultad de incidir mentalmente en el comportamiento de *los pobladores del país*; todas las figuras ignoran los criterios y las leyes con que *Patera* dirige el Reino, así como los objetivos que quiere alcanzar; además, no es posible establecer una relación de causalidad unívoca entre la "risa hilarante" y el "estallido" de la tormenta de la orgía de sangre y de *violencia* desaforadas —no hay elementos para descartar con absoluta seguridad la falacia de *post hoc ergo propter hoc*— y, especialmente, entre la decadencia, los alborotos y el caos generalizado del territorio con el deseo de *Claus Patera*, a pesar de que sea la

vinculación y la hipótesis más insinuadas por el narrador. Por consiguiente, desde el punto de vista de la *estética de la crueldad*, nos hallamos ante una *crueldad no-causal explícita* llevada a tal extremo que el *lector* se ve obligado a acudir a la idea de *locura* para entender el desarrollo de la trama narrativa; de hecho, el propio personaje-narrador ya menciona, al inicio de la novela (2019:7)[271] que intentará relatar los hechos relacionados con *el dirigente del Reino de los Sueños* de una forma "fiel a la verdad" (*wahrheitsgetreu)* a pesar de que, sin embargo, se percata de que alguna escena narrada no la ha podido presenciar personalmente, hecho que atribuye a la influencia de *Patera* en los "fenómenos de la imaginación" (*Phänomene der Einbildungskraft*) y, sobre todo, pone en alerta al *lector implícito* de que se encuentra ante un narrador no fiable, desconfianza que se refuerza al final de la obra (2019:247-248)[272], cuando la voz narrativa confiesa que, después de lo vivido en Perle, necesita un largo período en un sanatorio alemán para recuperarse física y mentalmente y postula la hipótesis de que lo que se experimenta en los sueños es fruto de los traumas psíquicos heredados de los antepasados que, en casos graves, producen una realidad onírica terrorífica y abismal que, en ocasiones, no puede diferenciarse de las auténticas condiciones empíricas. Ahora bien, es importante destacar que en la novela de Kubin, dicha *locura* no sólo se muestra como un supuesto causante y productor de las escenas crueles citadas, sino que asimismo y con anterioridad había sido un elemento generador del mismo Reino de los Sueños, por lo que puede afirmarse que en la obra del escritor

[271] En palabras de la voz narrativa (2019:7): "[...] Ich habe mein möglichstes getan, um wenigstens einen Teil der seltsamen Vorkommnisse, die sich an den Namen Claus Patera knüpfen, wahrheitsgetreu, wie es sich für einen Augenzeugen gehört, zu schildern.
Dabei ist mir etwas Eigentümliches passiert: während ich gewissenhaft meine Erlebnisse niederschrieb, ist mir unmerklich die Schilderung einiger Szenen untergelaufen, denen ich unmöglich beigewohnt und die ich von keinem Menschen erfahren haben kann. Man wird hören, welcherlei seltsame Phänomene der Einbildungskraft die Nähe Pateras in einem ganzen Gemeinwesen hervorbrachte. Diesem Einfluß muß ich meine rätselhafte Hellsichtigkeit zuschreiben. Wer eine Erklärung sucht, halte sich an die Werke unserer so geistvollen Seelenforscher".

[272] Tal y como explica el narrador (2019:247-248): "Ich selbst trat die Heimreise über Taschkent an in Begleitung eines Arztes und mußte zunächst in Deutschland eine Heilanstalt aufsuchen, um mich zu erholen und mich an die alten Lebensverhältnisse, besonders an das Sonnenlicht, zu gewöhnen. Es dauerte Jahre, bis ich wieder halbwegs zutraulich zu meiner Umgebung wurde und meinem Berufe in gewohnter Weise nachgehen konnte.
[...]
In der Heilanstalt mußte ich immer wieder dem Zauber der gewaltigen Schauspiele, die ich erlebte, nachsinnen. Mein Traumvermögen war augenscheinlich erkrankt, die Träume wollten meinen Geist überwuchern.
Ich verlor in ihnen meine Identität, sie griffen oft in historische Perioden zurück. Fast jede Nacht brachte mir entlegene Begebenheiten, und ich bin der Meinung, daß diese Traumbilder aufs engste verkettet waren mit Erlebnissen meiner Ahnen, deren seelische Erschütterungen sich vielleicht organisch geprägt und vererbt haben. [...] Diese Träume waren Abgründe, denen ich mich willenlos preisgegeben sah. Sie hörten auf, als wir besseres Wetter bekamen und klare, schöne Nächte".

bohemio tal *locura* se muestra como un fenómeno ambivalente, como un elemento constructor y destructor que, precisamente, configura uno de los rasgos fundamentales de la *estética de lo demoníaco*.

Habiendo subrayado, por lo tanto, la diferencia entre una manifestación completamente racional de la *estética de la crueldad* en la novela de Leopold von Sacher-Masoch, y la participación de *elementos de primer grado* de dicha estética en la obra de Alfred Kubin dominada por la *estética de lo demoníaco* y el protagonismo de la *locura*, en las siguientes páginas se partirá de un breve análisis de la expresión literaria de este fenómeno y de su relevancia en la *estética de lo demoníaco*, relevancia que, a modo de "puente", nos ayudará a estudiar la conexión entre esta estética y la *estética de la crueldad*.

5.2.3.1. *La ficcionalización de la* locura *como elemento de la* estética negativa *y de sus posibles manifestaciones*.

En los apartados y capítulos anteriores nos hemos referido en reiteradas ocasiones a la expresión de la *locura* y a su estrecha relación con la *estética de la crueldad* concibiéndola como un fenómeno que aparece en la narrativa ficcional cuando tiene lugar una falta de relaciones de causalidad que expliquen o bien la motivación que mueve a los personajes-*agentes* a idear acciones crueles en detrimento de otras figuras-*víctimas* y a llevarlas a cabo ellos mismos o mediante otros personajes-*sujetos* (*crueldad no-causal implícita*), o bien una ausencia de las relaciones de causa-efecto que impide vincular un suceso cruel con las figuras que corporeizan las instancias de *agente* y, dado el caso, de *sujeto cruel* (*crueldad no-causal explícita*). En esta línea, debe hacerse hincapié en que, si bien la *locura* puede mostrarse en ambos tipos de *crueldad no-causal*, es la primera variante la que parece corresponder al marco más idóneo para su manifestación; al respecto, baste recordar los conceptos relacionados con la *crueldad no-causal implícita*, como son la *perversidad diegética* —incapacidad de las figuras del relato de establecer una relación de causa-efecto para entender la realización de una acción cruel, por lo que los propios personajes suelen aprehender

el suceso cruel como un acto de locura— y la *perversidad lectora* —incapacidad del *lector implícito* de atribuir una escena cruel a unas causas concretas y racionales debido a la falta de información o a informaciones y perspectivas contradictorias—.

Esta vinculación de la expresión estética de la *locura* con la falta o indeterminación de las relaciones de causalidad no sólo permite partir de una definición más concreta de las habituales concepciones de la relación entre la *locura* y su manifestación literaria —perspectivas que, por otro lado, no tienen *per se* que ser incompatibles con este punto de vista— sino que, especialmente, evitan incidir en una cierta "romantización" de la enfermedad mental que relaciona este tipo de patologías psíquicas con una crítica al sistema político, social o económico que, tal y como se observará en algunas obras literarias que se tratarán en el presente apartado, no explica el papel desempeñado por esta *locura* en el marco de las distintas *estéticas negativas*.

En esta línea, pueden encontrarse, a partir de los años setenta y ochenta del siglo pasado y siguiendo la estela de autores teóricos como Michel Foucault o Jacques Derrida, un gran número de estudios que postulan la *locura* y sus posibles expresiones literarias como una *sombra*, un "aviso" de los peligros del absolutismo de la razón y que, paralelamente, es una categoría histórica que se ha ido modificando en función de las circunstancias políticas y sociales y del conocimiento científico. Así pues, a modo de ejemplo, Horst Lederer (1986:16)[273] identifica la *locura* con cualquier estado psíquico que se desvíe de la "norma", de modo que muestra una tendencia a percibir —aunque lo más adecuado sería decir "construir"— fenómenos sobrenaturales o extraños que no atienden a una explicación lógica, por lo que resultan ser una fuente de creatividad para los relatos fantásticos que, a su vez, reflejan las reacciones

[273] Según expone Horst Lederer (1986:16): "[...] „Wahnsinn" steht für einen von der Norm abweichenden Zustand der Psyche, der andere für die irreale Welt unerklärlicher und bizarrer Erscheinungen.
[...]
Zunächst ist da die Berührung mit dem phantastischen Phänomen als dem Unfaßbaren, Fremdartigen, Übernatürlichen, Grotesken und Bizarren. Phantastische Erzählungen geben rätselhafte Erscheinungen und beklemmende Vorfälle wieder, die das menschliche Verständnis übersteigen [...].
Phantastische Geschichten beschränken sich nicht nur auf die bloße Beschreibung solch gewöhnlicher Ereignisse, sondern geben auch Auskunft über die damit verbundenen Erlebniswerte, die als Reaktionen auf das Geschehen zu verstehen sind [...]. Es erscheint als abnorm, verweist auf die Geheimnisse der menschlichen Psyche, in denen sich alle Irrationalitäten menschlicher Lebensbedingungen wiederfinden. Mit einer erstaunlichen Treffsicherheit berührt die phantastische Erzählung die wunden Punkte der menschlichen Seele. Es geht um Angst und Entsetzen, Träume und Alpträume, Visionen und Halluzinationen, Fieberphantasien und Delirien, Manien und Zwangsvorstellungen, Bewußtseinseintrübungen und -spaltungen: Phantastische Geschichten sind Geschichten, in denen der Wahnsinn lauert".

anímicas de los personajes que, en caso de no ajustarse a un comportamiento "mayoritario" o "esperable", pueden ser tildadas de *locas* o *enajenadas*; la *locura* en el ámbito literario cabría concebirse, por lo tanto, y según Lederer, como el motor y, simultáneamente, como la manifestación de *lo fantástico* y de todas sus posibles formas, así como aquellos comportamientos que se enfrentan con las expectativas del *lector* por su rareza, es decir, que, en el fondo, dicha *locura* sería, en otros términos, una cuestión estadística. No obstante, en el marco de la *estética negativa*, resulta más interesante la conexión que establece Lederer (1986:45)[274] entre la *locura* y la *enajenación*, concibiendo ésta como la aprehensión de la realidad de un modo solitario por parte del personaje afectado, de manera que o bien pierde cualquier tipo de vínculo con el mundo empírico, o bien se aisla del resto de las figuras de su comunidad —según en el relato de Georg Heym—; así, para el estudioso alemán, se puede diferenciar entre la realidad empírica en la que habitan los escritores y *lectores*, en la que dicha *enajenación* conduce a situaciones y experiencias trágicas o dramáticas, y la *locura* en el campo literario, que cuenta con la ambivalencia de ser un elemento destructor de las percepciones empíricas pero, asimismo, constructor de "nuevas" realidades fantásticas que ponen en duda la *Weltanschauung* establecida, concepción que no deja de ser una variedad de la susodicha "romantización".

Desde otra perspectiva más próxima a prestar atención a las relaciones de causalidad, Rasmus Rehn (2020:17)[275] designa con el término *locura* a la "pérdida psíquica de uno mismo" (*geistiger Selbstverlust*) que puede ser temporal o permanente y que produce cambios de humor y de comportamiento que no pueden explicarse por

[274] Tal y como expresa Horst Lederer (1986:45): "[...] Die Philosophie beginnt von Entfremdung zu sprechen, und in der Psychologie taucht analog dazu der Begriff der Alienation auf. Wahnsinnig zu werden bedeutet, als Einzelner auf tragische Weise den Bezug zur Wirklichkeit zu verlieren, erschreckt erleben zu müssen, wie ihm die anderen und das Ich entgleiten: Wahnsinn ist Verlust von Welt.
Die phantastische Geschichte thematisiert diese Entfremdung als moderne Form des Wahnsinns und findet Mittel, die Auflösung von Ich und Welt in einer Atmosphäre von Unheil und Grauen zu versinnbildlichen. Während die Medizin die Entfremdung zu kaschieren oder rückgängig zu machen sucht, setzt sich der Wahnsinn in der phantastischen Geschichte als siegreiches, wenn auch destruktives Prinzip immer durch. Er zerstört die Struktur der Wirklichkeit, um sie als Chaos hinter sich zu lassen. Das Subjekt, das sich in ihm wiederfindet, muß scheitern, der Komplex muß sich durchsetzen, damit „verrückte" seelische Prinzipien zur Darstellung kommen können. Das phantastische Geschehen ist für das Subjekt ohne jeden semantischen Wert und durch keine vernünftige Operation reduzierbar. In der Phantastik herrscht die Anarchie des Wahnsinns".

[275] En palabras de Rehn (2020:17): "[...] Daher sollen [...] mit dem Begriff Wahnsinn alle Arten des permanenten oder zeitlich begrenzten geistigen Selbstverlusts bezeichnet werden, die Devianz von der Norm, Gemütsveränderungen und Verhaltensweisen hervorbringen und die mit den Mitteln der Logik und Empirie nicht geklärt werden können".

razonamientos lógicos. Sin embargo, Rehn (2020:14-15)[276] incide en que el concepto de *locura* está fuertemente vinculado con las circunstancias culturales, políticas y científicas de una época en concreto, por lo que cada momento histórico determina qué sucesos, interpretaciones o conductas deben ser calificadas a través del prisma de la *locura* y cuáles mediante la lente de la razón. Como es de suponer, este cierto "relativismo cultural" entorno a la idea de *locura* postulada por Rehn no resulta adecuado para el análisis de la *estética de la crueldad* —y, en su conjunto, de cualquier *estética negativa*— desde una perspectiva de estudio más formal; por ejemplo, ¿cómo podría explicar dicho relativismo el análisis de los *elementos de primer grado* y de los *principios* propios de la *estética de la crueldad* de la obra ya citada de Christa Wolf *Medea. Stimmen* (1996), si justamente puede interpretarse como un estudio e interpretación de la *locura* del personaje de *Medea* de la tragedia de Eurípides? En otras palabras, si la *locura* es un fenómeno cultural, ¿cómo explicar su constante aparición en las obras literarias y la apreciación como tal por parte de todos los *receptores* de tales obras a lo largo de la historia, sin un elemento en común invariable como la carencia, la difuminación o el error de las relaciones de causalidad? Y, en un ámbito más general de la *estética negativa*, ¿cómo estudiar las características fundamentales de *lo demoníaco* —independientemente de su denominación terminológica— que traviesan históricamente una parte notable de la literatura, si se interpreta la *locura* desde un punto de vista de variación cultural?

Paralelamente, otros autores, como Branimir M. Rieger (1994:5)[277], insisten en la distinción necesaria entre los casos empíricos de enfermedades mentales y el peligro de su "glorificación" como crítica de la opresión cultural por parte de una cierta intelectualidad, y su expresión literaria y su papel representado en textos ficcionales, de manera que diferencia tres posibles relaciones entre la *locura* y la literatura, a

[276] Según observa Rasmus Rehn (2020:14-15): "[...] Der Wahnsinn muss immer auch aus seiner Zeit heraus verstanden werden, denn er ist weit mehr als nur eine psychiatrisch-medizinische Kategorie, sondern hat auch eine kulturgeschichtliche Bedeutung.
Eine weitere Schwierigkeit dieser Untersuchung bestand darin, dass im Laufe der Geschichte keineswegs nur reale psychische Krankheiten und unnatürliche Zustände mit dem Begriff Wahnsinn in Verbindung gebracht, sondern zuweilen auch soziale Abweichler mit diesem Etikett belegt wurden [...]. Was und wer als krank oder gesund gilt, unterscheidet sich in unterschiedlichen historischen Zeiträumen, oder mit anderen Worten: Was als „gesund" oder „normal" gilt, muss immer wieder neu bestimmt werden".

[277] Tal y como expone Branimir M. Rieger (1994:5): "(...) While Laing and his followers, Artaud and Norman Brown, celebrate madness as liberation from oppressive cultural constraints, one must be careful not to glorify real clinical madness, thereby demeaning the anguish of the truly insane.
(...)
To date, literary madness has been used as a critical device in three ways: 1) the "mad" writer; 2) the "mad" characters of writers; and 3) the critical method by which psychological terms from the field of medical madness are applied to literary madness (...)".

saber: la consideración del escritor "loco"; los personajes *locos* creados por los escritores; y el uso o imitación de las metodologías clínicas en las obras literarias. En este sentido, Rieger especifica los modos en que tales relatos ficcionales configuran la imagen de la *locura* (1994:7-8)[278] y propone un mínimo de tres maneras distintas, como son:

a) la narración de un proceso por el que un personaje va enloqueciendo, ya sea de forma gradual, ya sea por un suceso preciso;
b) la descripción del desarrollo de una cierta *enajenación* o *locura* por parte de una figura ficcional no conformista que combate las restricciones morales, económicas y sociales, y que, por este espíritu de rebeldía, aparenta este *enloquecimiento* o bien lo padece verdaderamente;
c) el relato del intento de algún elemento de la sociedad de imponerse a la voluntad y al carácter de un personaje quien, como acto de resistencia o de sumisión, termina por desarrollar problemas psíquicos.

Dejando de lado los aspectos relacionados con la interpretación de la *locura ficcional* como resultado de un "problema" cultural, social, económico o político —perspectiva ya criticada en los párrafos anteriores—, de las reflexiones de Rieger se infieren dos cuestiones que enmarcan la función de la *locura* en el ámbito de la *estética de la crueldad* y del resto de las múltiples expresiones de la *estética negativa*: en primer lugar, dada la indispensable distinción entre la enfermedad mental empírica y la *locura ficcional*, ¿en qué medida puede concebirse dicha *locura* como un elemento explicativo —y, en ocasiones, incluso justificativo— de acontecimientos crueles en las

[278] En términos de Rieger (1994:7-8): "There are at least three ways in which "mad" characters can operate in a literary milieu. First, a character can become mad (...). A character can also exhibit certain psychological aberrations. (...) The writer frequently provides numerous clues for this breakdown, and an examination of this character's plight in light of the main ideas in the work is useful in examining the core of the work. Second, non-conformist characters can rebel against a restrictive society by either appearing to be mad or actually going mad (...). While they may plunge into a kind of Ahab-like, frenzied madness, the madness or seeming madness is an experience that provides important revelations about self or society. Third, characters can also experience a kind of anomie in which society seems intent on crushing their personalities, which results in the separation from the human community (...).

Anomie, or sociological madness, depicts characters estranged from society's "sane", "normal" or "rational" behaviours (...). Frequently, a writer utilizes this literary madness to satirize the society which has produced the "mad" individual. A "mad" person (...) can also utter truths that most people of a supposedly sane society would never observe or verbalize (...).

(...) "mad" characters can take more active steps as rebels or non-conformists to oppose society's constraints. Writers portray these characters as existing outside of the mainstream, either by choice, necessity, force or illness. Such "mad" characters portray how society's dominant cultural values are often irreconcilable with the characters' lives and convictions (...)".

obras de ficción?; en segundo lugar, ¿puede considerarse la *locura* como una ausencia de relaciones de causalidad apropiadas que generan acciones crueles, o más bien esta *locura* debe aprehenderse como una consecuencia de un episodio o escena cruel que afecta un personaje ficcional que puede formalizar cualquiera de los *elementos de primer grado*?

En referencia al primer aspecto, es llamativo la aparición del fenómeno de la *locura* en un gran número de obras configuradoras de la *estética de la crueldad* y de la *estética negativa*, que lleva a pensar que su representación en tales relatos no constituyen una anomalía en el ámbito de dichas estéticas, sino que, por el contrario, debe pensarse como uno de los posibles rasgos que las caracterizan y que, en algunos casos —como en la *estética de lo demoníaco*— las pueden llegar a definir.

Así pues, fijémonos en los siguientes fragmentos de la novela de Truman Capote *In Cold Blood* [*A sangre fría*] (1966), en los que, en el juicio de los homicidas de *la familia Clutter*, *Eugene Hickock* y *Perry Edwards Smith*, se requiere el testimonio de *unos psiquiatras* para informar de su estado mental y, especialmente, para responder a la cuestión de si tal estado les permitía discernir entre el bien y el mal en el momento de cometer los brutales asesinatos (1994:272-273):

> —¿Ha tenido ocasión de examinarlo desde un punto de vista profesional?
> —Sí..., he sometido a examen psiquiátrico al señor Hickock.
> —Basándose en su examen, ¿puede decimos si Richard Eugene Hickock era capaz de distinguir el bien del mal cuando se cometieron los crímenes?
> (…)
> —Sí.
> —¿Y cuál es su opinión?
> —Creo que según la definición usual el señor Hickock distinguía el bien del mal.
> (…)
> (…) Pero si el doctor Jones hubiera podido explicarse detalladamente, he aquí lo que hubiera declarado:
> —Richard Hickock posee una inteligencia superior a la media, entiende con facilidad nuevas ideas y tiene un amplio bagaje de información. Capta rápidamente cuanto sucede a su alrededor y no presenta señal alguna de confusión mental ni de desorientación. Su pensamiento es organizado y lógico y parece establecer un buen contacto con la realidad. Si bien no he hallado los síntomas habituales de lesiones orgánicas cerebrales (pérdida de la memoria, anquilosamiento de conceptos, deterioro intelectual), no por eso ha de ser exluida su existencia. El acusado sufrió heridas de consideración en la cabeza, con conmoción cerebral y varias horas de inconsciencia en 1950, cosa que he verificado en el archivo del hospital. Declara que tiene momentos de pérdida de conciencia, períodos de amnesia y neuralgias desde esa época, y la mayor parte de su comportamiento antisocial corresponde al período que empieza en esa fecha. (…) Serían necesarios exámenes clínicos concretos antes de formular un dictamen definitivo... Hickock presenta síntomas de anormalidad emotiva. El hecho de que supiera lo que hacía y de que a pesar de ello prosiguiera, es la más clara demostración de ello (…). Es importante que se tomen las medidas necesarias para excluir la posibilidad de una lesión orgánica cerebral que, si existiera, podría haber influido de modo determinante en su conducta durante estos últimos años y en el momento del crimen.

En el fragmento pueden distinguirse dos partes: una primera parte, conformada por el interrogatorio explícito durante el proceso judicial a *un psiquiatra* sobre la condición mental de *Eugene Hickock*, en la que *el médico* concluye que esta figura-*agente* es capaz de percibir la realidad en términos morales; y una segunda parte, en la que la voz narrativa, ante la imposibilidad de explicar la conducta homicida de este personaje mediante un diagnóstico clínico, postula una posible explicación que "hubiera podido" ofrecer *el psiquiatra* en el juicio de haber sido preguntado por ello. Concretamente, el narrador, después de constatar que *Hickock* cuenta con una capacidad intelectual superior a la media, así como con un razonamiento claro y organizado que descarta cualquier "confusión mental", menciona la posibilidad de que su "comportamiento antisocial" y su "anormalidad emotiva" —entendida como la cualidad manifestada en el hecho de realizar un acto cruel (como el asesinato macabro de *la familia Clutter*) sabiendo que es una acción moral y éticamente reprobable— se debe a posibles lesiones cerebrales ocasionadas en el pasado, lo que podría llegar a explicar su "comportamiento antisocial", por lo que formula la hipótesis de que *el psiquiatra* hubiera exigido algún tipo de pruebas neurológicas para demostrar esta teoría si hubiera tenido ocasión. En otras palabras, puede interpretarse la insistencia del narrador heterodiegético de demostrar la existencia de dichas lesiones o heridas cerebrales como una necesidad de explicar y entender de una forma perentoria la facultad de *Eugene Hickock* de llevar a cabo una acción cruel de tal magnitud sin que se pueda atribuir a una enfermedad o enajenación mental concreta, es decir, a una causa médica, por lo que se requiere de una explicación racional —aunque sea en forma de *enajenación*— que posibilite la asimilación de estos actos delictivos por parte del resto de la comunidad y que no ponga en peligro los fundamentos convencionales de la moralidad social, ya que, en caso de no hallarse ninguna explicación, ni siquiera una *locura* "diagnosticada", ¿cómo asumir la existencia real del "Mal en sí" que puede manifestarse en cualquier suceso cruel inesperado?

En esta línea, encontramos el segundo fragmento de la novela de Truman Capote en el que, a modo de *sustrato referencial*[279], se incluye la información contenida en un artículo científico del mundo empírico escrito por *uno de los psiquiatras* que participaron en el diagnóstico de *los dos homicidas* (1994:276-278):

> Es significativo que un veterano muy respetado de la psiquiatría legal, el doctor Joseph Satten de la Clínica Meninger de Topeka, Kansas, después de tener una consulta con el doctor Jones, confirmara su diagnóstico de Hickock y Smith. El doctor Satten (…) sugirió

[279] Para una explicación de este concepto propuesto por Benjamin Harshaw en el ámbito de la teoría de la ficción, véase el apartado "1.1. La *estética de la crueldad* como sistema y juego del lenguaje".

> que si bien el crimen no hubiera ocurrido de no producirse una fricción entre los perpetradores, fue esencialmente obra de Perry Smith quien, en su opinión, representa un tipo de asesino que él describió en un artículo: «Asesinato sin motivo aparente. Estudio sobre la desorganización de la personalidad.»
> El artículo, aparecido en *The American Journal of Psychiatry* (julio 1960) (…) empieza por definir su tesis: «Tratando de fijar la responsabilidad criminal de los asesinos, la ley intenta dividirlos (como hace con todo culpable) en "cuerdos" y "locos". Se supone que el asesino es "cuerdo" cuando obra según motivos racionales comprensibles aunque condenables; y "desequilibrado" cuando actúa impulsado por motivos absurdos e irracionales. Cuando los motivos racionales son evidentes (por ejemplo, cuando alguien mata en provecho propio) o cuando los motivos irracionales aparecen acompañados de ilusiones o alucinaciones (por ejemplo, el enfermo paranoico que mata al imaginario perseguidor), el problema que se le presenta al psiquiatra es bastante sencillo. Pero los asesinos que parecen racionales, coherentes y controlados pero cuyas acciones homicidas presentan características extravagantes, aparentemente absurdas, plantean un problema difícil a juzgar por las disensiones en los tribunales y de los informes contradictorios sobre un mismo acusado. Nuestra tesis es que la psicopatología de tales asesinos forma, por lo menos, un síndrome específico que intentaremos describir. En general, tales individuos están predispuestos a graves fallos en su autodominio, lo que hace posible manifestaciones abiertas de primitiva violencia, nacida de precedentes y ahora inconscientes experiencias traumáticas.»

En efecto, el autor del artículo, y uno de los especialistas consultados en el proceso judicial, el Dr. Joseph Satten, formula la hipótesis de que Perry Edward Smith fue realmente quien tomó la iniciativa de realizar el asalto y los asesinatos de la familia Clutter, caso que remite a su distinción entre aquellos "asesinos cuerdos", que llevan a cabo sus respectivos homicidios por motivos racionales o, al menos, explicables de manera comprensible, y los "asesinos locos", que actúan por causas que escapan a la razón y a la pauta de causa-efecto. A pesar de esta clasificación, el Dr. Satten subraya que pueden darse casos en los que la *locura* se esconde tras una planificación y ejecución racionales, es decir, que se formaliza racionalmente una intención homicida que no responde a ninguna causa racional, como por ejemplo, el caso del propio Smith. Por consiguiente, nos hallamos otra vez ante la necesidad del narrador de ofrecer una explicación psicológica que permita "digerir" las acciones macabras y *violentas* de los dos personajes-*agentes* por parte del resto de las figuras ficcionales y, dado el caso, de *los lectores*, menester que, en este caso, lo conduce a tener en cuenta explícitamente elementos de *lo real* procedentes del mundo empírico y de incorporarlos en su relato, como la inclusión de un artículo científico de los años sesenta del siglo pasado.

De todo ello se infiere que, en el marco de la *estética de la crueldad* y, en general, de la *estética negativa*, la *locura* o la *enajenación mental* que se atribuye a los personajes que formalizan la instancia de *agente* o de *sujeto cruel* cumplen una función explicativa de las acciones crueles y de sus respectivas consecuencias morales, legales, políticas o socioeconómicas por parte del resto de los personajes-

víctima, de personajes-*espectadores* (*explicación diegética*), o bien de *los lectores* (*explicación lectora*) con el fin de facilitar la asunción de la existencia de unos actos crueles que no pueden analizarse con el parámetro de causa-efecto; en otras palabras, la *locura literaria* constituyente de la *estética de la crueldad* y de la *estética negativa* y concebida como una falta o carencia de las relaciones de causalidad puede considerarse como un recurso propio de dichas estéticas para explicar racionalmente la *responsabilidad agentiva*, *subjetiva* o *conjuntiva* cuando éstas no se ajustan a la relación de causa-efecto evidente, por lo que se requiere de la formulación de un "detonante" (la *locura*) que contribuya a explicar y a "digerir" el relato de un suceso cruel.

Por otro lado, en referencia a la segunda cuestión planteada anteriormente, a saber, si la *locura* puede considerarse como motivo o consecuencia de una acción cruel, cabe decir que, en el ámbito de la *estética negativa* en general y en el de la *estética de la crueldad* en particular, dicho fenómeno puede clasificarse en tres categorías distintas según un criterio de simultaneidad, es decir, según si se muestra *después*, *antes* o *durante* la ejecución de una acción cruel.

Con el fin de esclarecer brevemente las propiedades del primer caso mencionado, nos centraremos en la siguiente escena del relato de Joseph Rudyard Kipling "The Man Who Would Be King" ["El hombre que pudo ser rey"] (1888), en el que, después de dos años sin verse, *Peachey Tolliver Carnehan* explica al narrador homodiegético los acontecimientos relacionados con la ejecución de su amigo, *Daniel Dravot*, al ser destronado en el reino de Kafiristán cuando *los súbditos* descubren que ni él ni *Peachey* son de naturaleza divina, por lo que deducen que lo único que éstos deseaban era engañarlos para gobernarlos como reyes (2010:57-59):

> »Pero Peachey, Peachey Taliaferro perdió la cabeza, señor, se lo digo en confianza, señor, como a un amigo. No, eso tampoco fue él. Fue el rey quien perdió la cabeza, sí, eso es, en uno de esos ingeniosos puentes de cuerda. Por favor, señor, ¿permite que coja el abrecartas? Está a punto de caerse. Lo hicieron andar por la nieve durante más de un kilómetro hasta un puente de cuerda sobre un barranco, con un río abajo. Puede que haya visto alguno así. Lo azuzaron por detrás como a un buey.
> »—¡Malditos sean vuestros ojos! —dice el rey—. ¿Creéis que no sé morir como un caballero? —Se vuelve hacia Peachey... Peachey, que lloraba como un niño—. Yo te he arrastrado a esto, Peachey. Te saqué de una vida feliz para hacer que te mataran en Kafiristán, donde fuiste el difunto comandante jefe de las fuerzas del emperador. Di que me perdonas, Peachey.
> »—Te perdono —dice Peachey— Libremente y de todo corazón, Dan.
> »—Estrechémonos la mano, Peachey. Tengo que irme. —Y allá fue, sin mirar ni a izquierda ni a derecha, y cuando estaba justo en medio de aquellas vertiginosas y oscilantes cuerdas, grita: —¡Cortadlas, piojosos!
> »Y las cortaron, y el bueno de Dan cayó, dando vueltas y vueltas y más vueltas, durante treinta mil kilómetros, porque tardó media hora en caer hasta estrellarse contra las aguas, y pude ver su cuerpo atrapado en una roca con la corona de oro al lado.

»¿Y sabe lo que le hicieron a Peachey entre dos pinos? Lo crucificaron, señor, como le dirán la manos de Peachey. Le clavaron estacas de madera en pies y manos; pero no murió. Se quedó allí colgado y gritando, y al día siguiente lo bajaron, y dijeron que era un milagro que no hubiera muerto. Así que lo bajaron de allí... al pobre y bueno de Peachey, que nunca les había hecho ningún daño... que nunca les había hecho...

Se mecía hacia delante y atrás y lloraba amargamente, secándose los ojos con el dorso de aquellas manos marcadas y gimiendo como un niño, y estuvo así unos diez minutos.

—Tuvieron la crueldad de darle de comer en el templo, porque dijeron que era más dios que el bueno de Daniel, que sólo era un hombre. Luego lo arrojaron a la nieve y le dijeron que se fuera a casa, y Peachey tardó un año en volver a casa, mendigando por los caminos, sin correr peligro, porque Daniel Dravot caminaba delante de él y le decía: «Vamos, Peachey. Estamos haciendo algo grande». (…) Nunca soltó la mano de Dan, ni soltó la cabeza de Dan. Se la dieron como regalo en el templo, para recordarle que no volviera, y aunque la corona era de oro puro, y Peachey se moría de hambre, Peachey nunca podría venderla. ¡Usted conoció a Dravot, señor! ¡Conoció al venerable hermano Dravot! ¡Mírelo ahora!

Hurgó entre el montón de harapos que llevaba en torno a la doblada cintura, sacó un negro zurrón de pelo de caballo, bordado con hilo de plata, y la sacudió sobre mi mesa hasta que cayó... ¡La cabeza seca y marchita de Daniel Dravot! El sol de la mañana, que llevaba un buen rato apagando la luz de las lámparas, se reflejó en la barba roja y en los ojos ciegos y hundidos; y también se reflejó en un círculo de oro macizo tachonado de turquesas sin tallar, que Carnehan colocó con ternura sobre las destrozadas sienes.

En efecto, en el presente fragmento el superviviente de la aventura, *Peachey Carnehan*, relata la ejecución de su amigo, *Daniel Dravot*, después de haber sido derrocado por una revuelta de *los pobladores de Kafiristán*. Y es que hay que mencionar que ambas figuras habían conocido al personaje-*narrador* dos años antes, cuando pretendían emigrar a ese territorio para, con engaños y un conjunto de estratagemas bien ideadas (2010:22)[280], hacerse con el *poder* de la zona y fundar un reino bajo su dominio, teniendo siempre presente que, para transmitir a *sus subordinados* una cierta aura de autoridad y legitimidad, tenían que abstenerse del alcohol y de establer relaciones con *cualquier mujer*; en consecuencia, aunque se trate de un plan llamativo, su planificación y finalidad persiguen unos fines completamente racionales, como son mejorar sus condiciones de vida y alcanzar una existencia lujosa y placentera. No obstante, una vez ya instalados en el *poder*, *Dravot* desea tomar por esposa a *una de las mujeres del territorio*, quien, asustada por la supuesta divinidad del *rey*, le muerde en el rostro y le hace sangrar, hecho que demuestra su mortalidad y

[280] En palabras del personaje de *Daniel Dravot* (2010:22): "(…) donde dos hombres fuertes pueden ganarse un reino como hizo Brooke en Sarawak. Y es Kafiristán. Tengo entendido que está en Afganistán, arriba y a la derecha, a no más de quinientos kilómetros de Peshawar. Allí adoran a treinta y dos ídolos paganos, y nosotros seremos el treinta y tres y el treinta y cuatro. Es un país montañoso, y las mujeres de esas partes son muy hermosas.

—Lo cual está prohibido en el contrato —dijo Carnehan—. Ni mujeres ni alcohol, Daniel.

—Y eso es todo lo que sabemos, aparte de que nadie ha estado en ese lugar, y que tienen guerras, y que un hombre que sabe entrenar hombres puede llegar a ser rey en cualquier lugar donde haya guerras. Iremos a esas tierras y le diremos al primer rey que encontremos: «¿Quieres vencer a tus enemigos?». Y le enseñaremos instrucción a sus hombres, pues de eso sabemos más que de ninguna otra cosa. Luego derrocaremos a ese rey, nos apoderaremos de su trono y fundaremos una dinastía".

conduce a *los lugareños* a un alzamiento que termina con la escena relatada por *Peachey* en el fragmento citado: *los sublevados* obligan a *Dravot* a situarse en un puente colgante para, a continuación, cortar las cuerdas y provocar la caída al vacío del *antiguo rey*, mientras que *Peachey* es crucificado de manos y pies. Sin embargo, al sobrevivir a la crucifixión, *los habitantes* deciden perdonarle la vida y enviarlo al exilio, con la cabeza de *su compadre* con la corona de oro como recuerdo, y no es hasta después de un año de viaje en las condiciones más duras que consigue regresar a la localidad del narrador. Es en este punto en que tanto el personaje-narrador como el *lector* pueden percatarse de algunos indicios que llevan a pensar en el estado mental enfermizo de *Peachey Carnehan*, como, entre otros síntomas, el hecho de referirse a él mismo en tercera persona del singular, el obsesionarse por estímulos externos que dificultan el desarrollo de su explicación, el asegurar que el difunto *Dravot* le ha acompañado durante su trayecto este último año y que, incluso, le ofrecía su mano y ayuda, así como el haber conservado el cráneo desfigurado de *su amigo* todo este tiempo, al que contempla y habla constantemente[281].

De todo ello se deducen dos de las propiedades esenciales de este tipo de *locura* manifestada en esta obra de Kipling y que denominaremos *locura diacrónica posterior*: por un lado, la constatación de que dicha *enajenación* se produce *después* de la realización de actos crueles, en este caso, la ejecución del *antigua monarca* y la crucifixión del propio *Peachey*, ya que, tal y como se ha comentado, no hay razones para considerar que ambas figuras padecieran problemas psíquicos y mentales durante la ideación y puesta en práctica de su plan; por el otro, la observación de que este tipo de *locura* se manifiesta en la mayoría de las ocasiones en los personajes-*víctima*, de modo que puede concebirse como un rasgo addiconal potencial en el proceso de victimización de una figura que participa como objeto de una acción cruel.

Paralelamente, en la siguiente escena del relato de Georg Heym "Der Irre" ["El loco"] (1911), encontramos un tipo de *locura* diferente a la anterior en la medida en

[281] Estas muestras de *locura* llevan al personaje-narrador a procurar el ingreso de *Peachey* en un centro psiquiátrico, donde fallece dos días más tarde como consecuencia de una fuerte insolación (2010:60): "No esperé a oír más, y metí al pobre desgraciado en mi coche y lo llevé a la misión más cercana, para que fuera finalmente trasladado al manicomio. Repitió el himno dos veces mientras estuvo conmigo, sin dar muestras de reconocerme, y le dejé cantándoselo al misionero.
Dos días más tarde pregunté por su estado al director del manicomio.
—Cuando se le admitió tenía insolación. Murió ayer por la mañana temprano —dijo el director—. ¿Es cierto que estuvo media hora al sol de mediodía con la cabeza descubierta?
—Sí —dije—. ¿No sabrá si por casualidad llevaba alguna cosa encima cuando murió?
—No que yo sepa —dijo el director.
Y ahí acabó todo".

que el protagonista, que acaba de recibir el alta de un centro psiquiátrico, va en busca de *su esposa* para vengarse de ella por haberlo mandado encerrar en dicha instalación, si bien, de camino, en un acto de delirio, mata a *un niño* y a *una niña* chocando sus cráneos mutuamente, para, a continuación, asaltar a *su mujer* y matarla, mordiéndola en el cuello y absorbiendo su sangre (2005:21-23):

> Er holte die Kinder ein und riß das kleine Mädchen aus dem Sande auf. Es sah das verzerrte Gesicht über sich und schrie laut auf. Auch der Junge schrie und wollte fortlaufen. Da bekam er ihn mit der andern Hand zu packen. Er schlug die Köpfe der beiden Kinder gegeneinander. Eins, zwei, drei, eins, zwei, drei, zählte er, und bei drei krachten die beiden kleinen Schädel immer zusammen wie das reine Donnerwetter. Jetzt kam schon das Blut. Das berauschte ihn, machte ihn zu einem Gott. Er mußte singen [...].
>
> Er akzentuierte die einzelnen Takte laut, und bei jedem ließ er die beiden kleinen Köpfe aufeinanderstoßen, wie ein Musiker, der seine Becken zusammenhaut.
> Als der Choral zu Ende war, ließ er die beiden zerschmetterten Schädel aus seinen Händen fallen. Er begann wie in einer Verzückung um die beiden Leichen herumzutanzen. Dabei schwang er seine Arme wie ein großer Vogel, und das Blut daran sprang um ihn herum wie ein feuriger Regen.
> [...] Er hob ihre Leichname aus dem Staub des Weges und schleppte sie in das Korn hinüber. Er wischte mit einer Handvoll Unkraut das Blut, das Gehirn und den Schmutz aus dem Gesicht und setzte sich zwischen die beiden kleinen Leichen. Dann nahm er ihre Händchen in seine Faust und streichelte sie mit blutigen Fingern.
> [...] Ihm kam der Gedanke, daß er vielleicht die Kinder wieder zum Leben bringen könnte. Er kniete sich über ihre Gesichter und blies seinen Atem in die Löcher ihrer Schädel. Aber die Kinder rührten sich nicht. Da dachte er, es wäre vielleicht noch nicht genug, und wiederholte den Versuch. Aber auch dieses Mal war es nichts. »Na denn eben nicht«, sagte er, »tot ist tot.« [...]
> Da fiel ihm seine Aufgabe wieder ein. Er hatte ja mit seiner Frau abzurechnen. Und im Vorgefühl seiner Rache leuchtete sein Gesicht wie eine purpurne Sonne.
> [...]
> Er wartete, bis sie heran war, ließ sie an sich vorbei und ging ihr nach.
> [...]
> Plötzlich sah er das Tier wieder, das in ihm saß. Unten zwischen dem Magen, wie eine große Hyäne. Hatte die einen Rachen. Und das Aas wollte raus. Ja, ja, du mußt raus. Jetzt war er selber das Tier, und auf allen vieren kroch er die Straße entlang. Schnell, schnell, sonst läuft sie weg. Wie die laufen kann, aber so eine Hyäne ist noch schneller. Er bellte laut wie ein Schakal. Die Frau sah sich um. Als sie da einen Mann auf Händen und Füßen hinter sich herlaufen sah, das wirre Haar in dem dicken Gesicht, weiß von Staub, da ließ sie ihren Wagen stehen und laut schreiend rannte sie die Straße hinunter.
> Da sprang das Tier auf. Wie ein Wilder war es hinter ihr her. Seine lange Mähne flog, seine Krallen schlugen in die Luft, und aus seinem Rachen hing seine Zunge heraus. Jetzt hörte es schon den Atem der Frau. Die keuchte, schrie und jagte davon, was sie konnte. So, noch ein, zwei Sätze. Nun springt das Tier ihr auf den Hals mitten hinauf. Die Frau wälzt sich im Sand, das Tier schmeißt sie herum. Hier ist die Kehle, da ist das beste Blut; man trinkt immer aus der Kehle. Es haut seinen Rachen in ihre Gurgel und saugt das Blut aus ihrem Leibe. Pfui Teufel, ist das aber schön.

Con el objetivo de entender la actitud del protagonista, conviene tener presente que, al inicio del relato, este personaje se halla ingresado en un psiquiátrico a petición de *su mujer*, después de que éste le haya propinado golpes y palizas en reiteradas

ocasiones y que se haya podido demostrar delante de *un juez* que padece de una percepción alterada de la realidad y de la aplicación del parámetro de causa-efecto, ya que llega a sospechar que el centro médico ha llevado a *un difunto* a una carnicería para que, de la carne y las vísceras, hicieran salchichas y embutidos para *los internos*, por lo que no tiene ningún recelo en expresar su deseo de rebanar el cuello a *los guardias* como castigo (2005:19)[282]. Sin embargo, a pesar de dar muestras de su estado, su período en esta institución llega a su fin y es puesto en libertad, momento a partir del cual se sitúa el fragmento citado. Así pues, en éste se relata el modo en que el protagonista zarandea a *dos niños* y hace chocar sus cabezas la una con la otra, hasta que logra partirles los cráneos y que le salpique la sangre, hecho que aumenta su excitación de tal manera que empieza a cantar y a bailar, mientras que, como si de unas maracas se tratara, golpea entre ellas las cabezas para seguir el ritmo y pintarrajea los cadáveres de *los infantes* con su propia sangre, para después intentar devolverles a la vida soplando por las ranuras de sus cráneos. A continuación, recordando el propósito que guía sus pasos, acecha a *su antigua esposa* hasta que ésta sale a la calle, instante a partir del cual se inicia una persecución por el barrio de la ciudad que finaliza cuando la figura-*agente*, sintiéndose como un depradador, como una hiena, se abalanza encima de *la mujer* y le muerde el cuello para beber su sangre y dejarla inerte en el suelo.

Tal y como puede observarse, en este relato del escritor alemán aparecen dos de las características principales de aquello que designaremos, en el marco de la *estética negativa* y de la *estética de la crueldad*, como *locura diacrónica anterior*: en primer lugar, el hecho de que dicha *enajenación* se muestre antes de que tenga lugar la acción cruel —según demuestra el ingreso del personaje-*agente* en un centro psiquiátrico antes de que quede en libertad y comience con los asesinatos macabros y

[282] En términos de la voz narrativa (2005:19): "Da war mehr wie einer verbrüht worden, mit Absicht, das wußte er. Einmal wollten die Wärter einen Toten in die Fleischerei bringen, daraus sollte Wurst gemacht werden. Das sollten sie dann zu essen bekommen. Er hatte es dem Arzt gesagt, aber der hatte es ihm ausgeredet. So, der hatte also mit unter der Decke gesteckt. Dieser verfluchte Hund. Wenn er ihn jetzt hier hätte. Den würde er in das Korn schmeißen und ihm die Gurgel abreißen, diesem verfluchten Schwein, diesem Sauhund, verfluchten. Überhaupt, warum hatten sie ihn eigentlich in die Anstalt gebracht? Doch nur aus Schikane. Was hatte er denn weiter gemacht? Er hatte seine Frau ein paarmal verhauen, das war doch sein gutes Recht, er war doch verheiratet. Auf der Polizei hätte man seine Frau rausschmeißen sollen, das wäre viel richtiger gewesen. Stattdessen hatten sie ihn vorgeladen, verhört, lauter Theater mit ihm aufgestellt. Und eines Morgens war er überhaupt nicht mehr fortgelassen worden. Sie hatten ihn in einen Wagen gepackt, hier draußen war er abgeladen worden. So eine Ungerechtigkeit, so eine Unverschämtheit. Und wem hatte er das alles zu verdanken? Doch nur seiner Frau. So, und mit der würde er jetzt abrechnen. Die stand noch hoch im Konto".

de gran *violencia*— le otorga la función de ser uno de los elementos causantes de los actos crueles, si bien no tiene que ser necesariamente el principal; en efecto, a pesar de que, en el caso del relato de Heym, la *enajenación* del protagonista consiste en producirle una percepción completamente distorsionada de la realidad —hasta el punto de hacerle creer que tiene un instinto de hiena, o que el psiquiátrico elabora salchichas con carne de *internos difuntos*—, lo cierto es que, independientemente de ello, la figura ya cuenta por sí misma con un anhelo y ansias de agresividad considerables —recordemos las palizas a *su mujer* antes de su reclusión—, por lo que dicha *locura*, en este caso, sólo debe entenderse como un componente agravante del *principio de soberanía agentiva*, distorsionador del *principio de exceso* —desde la perspectiva del *enajenado*, el atacar una figura-*víctima* puede ser concebido como un acto necesario si él se siente "depredador" y, en consecuencia, percibe la *víctima* como una "presa"—, difuminador del *principio de economía* —la *locura* no imposibilita forzosamente un cierto cálculo de valor de la realización de una acción cruel, pero sí que modifica los parámetros de evaluación de la valoración previa— y un claro exponente del *principio de espejo reflejo* —las figuras-*víctima* del protagonista manifiestan distintos tipos de heridas y de maltratos de acuerdo con cada alucinación que sufre el personaje-*agente* en el momento de ejecutar la acción cruel—.

En segundo lugar, a diferencia de la *locura diacrónica posterior* —recuérdese el caso de la figura de *Peachey Carnehan* del relato de Kipling—, la *locura diacrónica anterior* suele formalizarse en las figuras ficcionales que corporeizan la categoría de *agente* o de *sujeto cruel*, de modo que ésta no sólo actúa como causa o posible motivación de la realización de actos crueles, sino que se manifiesta durante toda la ejecución de dichas acciones, produciendo en el *agente* una percepción distorsionada o, incluso, paralela, de los hechos que comete, por lo que el *lector* constituye la única instancia que conjuga la impresión de los ejecutores de las acciones crueles junto con la de los personajes-*víctima* o *espectadores*.

Por último, encontramos el fenómeno que denominaremos como *locura sincrónica* y que puede observarse en los dos siguientes fragmentos del relato de Gerhart Hauptmann "Bahnwärter Thiel" ["El guardia de ferrocarril Thiel"] (1888); así pues, en esta primera escena, *Thiel*, cuyo hijo, *Tobias*, siempre maltratado por *su* madrastra, *Lene*, acaba de fallecer arrollado por un tren por descuido de ésta última, establece un diálogo con *su difunta esposa* y *madre de su hijo* para pedirle que se lo devuelva (2017:64-65):

> [...] Hier blieb er eine Weile wie betroffen stehen und schritt dann plötzlich, beide Arme ausbreitend, bis in die Mitte des Dammes, als wenn er etwas aufhalten wollte, was aus der Richtung des Personenzuges kam. Dabei machten seine weit offenen Augen den Eindruck der Blindheit.
> Während er, rückwärts schreitend, vor etwas zu weichen schien, stieß er in einem fort halbverständliche Worte zwischen den Zähnen hervor: »Du — hörst du — bleib doch — du — hör doch — bleib — gib ihn wieder — er ist braun und blau geschlagen — ja, ja — gut — ich will sie wieder braun und blau schlagen — hörst du? bleib doch - gib ihn mir wieder.«
> [...]
> »Du, Minna« — seine Stimme wurde weinerlich, wie die eines kleinen Kindes. »Du, Minna, hörst du? — gib ihn wieder — ich will ...« Er tastete in die Luft, wie um jemand festzuhalten. »Weibchen — ja — und da will ich sie ... und da will ich sie auch schlagen — braun und blau — auch schlagen — und da will ich mit dem Beil — siehst du? — Küchenbeil — mit dem Küchenbeil will ich sie schlagen, und da wird sie verrecken.
> Und da ... ja mit dem Beil — Küchenbeil, ja — schwarzes Blut!« Schaum stand vor seinem Munde, seine gläsernen Pupillen bewegten sich unaufhörlich.
> [...]
> [...] Der Windhauch wurde kellerkalt, sodass es den Wärter fröstelte. Alles war ihm neu, alles fremd. Er wusste nicht, was das war, worauf er ging, oder das, was ihn umgab. Da huschte ein Eichhorn über die Strecke, und Thiel besann sich. Er musste an den lieben Gott denken, ohne zu wissen, warum. »Der liebe Gott springt über den Weg, der liebe Gott springt über den Weg.« Er wiederholte diesen Satz mehrmals, gleichsam um auf etwas zu kommen, was damit zusammenhing. Er unterbrach sich, ein Lichtschein fiel in sein Hirn: »Aber mein Gott, das ist ja Wahnsinn.« Er vergaß alles und wandte sich gegen diesen neuen Feind. Er suchte Ordnung in seine Gedanken zu bringen, vergebens! Es war ein haltloses Streifen und Schweifen. Er ertappte sich auf den unsinnigsten Vorstellungen und schauderte zusammen im Bewusstsein seiner Machtlosigkeit.

Tal y como puede leerse, en la presente escena el narrador heterodiegético relata el proceso por el que *Thiel*, como consecuencia de la desgracia acaecida a *su hijo* pierde el juicio y llega a la conclusión —no del todo errada, teniendo en cuenta el maltrato constante a que su actual mujer, *Lene*, sometía al *Tobias*— que ésta última es responsable del "accidente" por un aparente descuido, con el fin de que *su vástago biológico* reciba toda la atención; concretamente, *el guardián del tren* tiene una visión de su esposa fallecida, *Minna*, a la que le ruega que le devuelva a *su hijo* y, mientras abraza el aire y sacando espuma por la boca y con las pupilas relampagueantes, le promete que matará a *su esposa actual* con el hacha de la cocina, todo ello en un mar de confusión de imágenes mentales que no puede poner en orden a pesar de intentarlo, lo que lo sumerge en una gran impotencia.

No debe sorprender al *lector* que *Lene*, que en esta escena corporeiza la categoría de *víctima figurativa imaginativa propia*, llegue a convertirse en una auténtica *víctima personal* en las circunstancias empíricas de los personajes, juntamente con *su hijo pequeño*, según nos relata la voz narrativa en el siguiente fragmento (2017:69-70):

> Nach Verlauf von einigen Stunden, als die Männer mit der Kindesleiche zurückkehrten, fanden sie die Haustüre weit offen [...].

> Man rief mehrmals den Namen der Frau, ohne eine Antwort zu erhalten. Endlich strich man ein Schwefelholz an der Wand, und der aufzuckende Lichtschein enthüllte eine grauenvolle Verwüstung.
> »Mord, Mord!«
> Lene lag in ihrem Blut, das Gesicht unkenntlich, mit zerschlagener Hirnschale.
> »Er hat seine Frau ermordet, er hat seine Frau ermordet!«
> Kopflos lief man umher. Die Nachbarn kamen, einer stieß an die Wiege. »Heiliger Himmel!« Und er fuhr zurück, bleich, mit entsetzensstarrem Blick. Da lag das Kind mit durchschnittenem Halse.
> Der Wärter war verschwunden [...]. Den Morgen darauf fand ihn der diensttuende Wärter zwischen den Bahngeleisen und an der Stelle sitzend, wo Tobiaschen überfahren worden war.
> Er hielt das braune Pudelmützchen im Arm und liebkoste es ununterbrochen wie etwas, das Leben hat.
> Der Wärter richtete einige Fragen an ihn, bekam jedoch keine Antwort und bemerkte bald, dass er es mit einem Irrsinnigen zu tun habe.
> [...]
> Nun versuchten mehrere Männer ihn durch gutes Zureden von den Geleisen fortzulocken; jedoch vergebens.
> Der Schnellzug, der um diese Zeit passierte, musste anhalten, und erst der Übermacht seines Personals gelang es, den Kranken, der alsbald furchtbar zu toben begann, mit Gewalt von der Strecke zu entfernen.
> Man musste ihm Hände und Füße binden, und der inzwischen requirierte Gendarm überwachte seinen Transport nach dem Berliner Untersuchungsgefängnisse, von wo aus er jedoch schon am ersten Tage nach der Irrenabteilung der Charite überführt wurde. Noch bei der Einlieferung hielt er das braune Mützchen in Händen und bewachte es mit eifersüchtiger Sorgfalt und Zärtlichkeit.

En efecto, en esta escena asistimos al descubrimiento por parte de *los vecinos* del cuerpo sin vida de *Lene*, que muestra su cráneo destrozado por lo que podrían ser golpes de hacha, y el cadáver de *su hijo biológico*, que aparece degollado en el suelo. Ante la ausencia de *Thiel,* todos *los presentes* suponen que es el asesino de *su cónyuge* y de *su vástago*, si bien no aparece por ninguna parte y no lo pueden detener. No es hasta la mañana siguiente cuando *un guardia de la estación* lo encuentra con la gorra de *Tobias* en la mano, completamente enloquecido y sin interacción alguna con las circunstancias que lo rodean, en el mismo lugar de las vías del tren donde se produjo el accidente que le costó la vida a *su hijo*, sitio que se resiste abandonar con tal insistencia, que no es sino con la ayuda de *otros miembros del personal* y *policías* que consiguen apartarlo para que los trenes puedan seguir circulando y, una vez atado, lo envían a un centro de inspección y reconocimiento sanitario, desde donde se le interna en un centro psiquiátrico.

Teniendo en cuenta la trama comentada del relato de Hauptmann, y la relevancia de la *locura sincrónica* en dicha obra literaria, se distinguen, como en el caso de los tipos de *locura* anteriores, dos rasgos característicos, a saber: por un lado, esta variante de *enajenación* se configura habitualmente en el personaje que encarna la categoría de *agente* o de *sujeto cruel* y, de hecho, puede constituir una de las

propiedades por las que esta figura active el *principio de soberanía agentiva* y por el que desempeña la función del *agente*; este es el caso del personaje de *Thiel* en el que se produce una *transferencia de funciones categoriales* generada por esta *locura*, puesto que, al inicio del relato, *el guardián de trenes* formaliza la instancia de *víctima personal* que sufre los desaires y el maltrato psicológico de *Lene*, mientras que, como consecuencia del arrollamiento de *Tobias* por un tren, el proceso gradual de la enfermedad mental convierte a *Thiel* en la corporeización del *agente cruel* que no duda en acabar con *su mujer* y *su propio hijo* a golpes de hacha y a cuchillo, tal y como había dicho en sus alucinaciones a *Minna*, su difunta esposa. Por el otro, este tipo de *locura* produce en el personaje-*agente* una alteración en su percepción de la realidad debido a un error en el parámetro de causa-efecto que no sólo le induce a llevar a cabo un acto cruel —en cuyo caso nos estaríamos refiriendo más propiamente a la *locura diacrónica anterior*—, sino que lo acompaña durante toda la ejecución de dicha acción, por lo que los *principios* propios que caracterizan la *estética de la crueldad* se ven sustancialmente distorsionados dependiendo del caso, aunque siempre siguen vigentes; como es de suponer, la *locura sincrónica* puede darse de manera consecutiva a la *locura diacrónica anterior* sin ningún inconveniente.

5.2.3.2. *La* estética de lo demoníaco *como manifestación de la* locura *en la* estética negativa.

Si tenemos presentes la información expuesta hasta este momento, podemos constatar que la *estética de la crueldad*, como variante expresiva de lo que se ha denominado *estética negativa*, guarda una estrecha relación con otras dos formas de esta *estética*, como son: la *estética de lo grotesco*, que se caracteriza por la conjunción de lo humorístico con una cierta deformación o distorsión, ya consista ésta en una desproporción física, ya sea una alteración de la percepción de las circunstancias relatadas; y la *estética de lo demoníaco,* una de cuyas propiedades esenciales es la vinculación de sucesos crueles con alguno de los tipos de la *locura*

literaria —entendida ésta como una ausencia o fallo de las relaciones de causalidad— expuestos en el apartado anterior. Ahora bien, del mismo modo que no todas las obras literarias constituyentes de la *estética de lo grotesco* utilizan los *elementos de primer* o *de segundo grado* de la *estética de la crueldad* para realizarse, conviene subrayar que no toda unión de la *locura* con actos crueles pertenecientes a la *estética de la crueldad* conforma una expresión de *lo demoníaco*. A este respecto, piénsese, a modo de ejemplo, en las obras ya estudiadas de Günter Grass (1959) o de Jorge Volpi (1999), en las que los respectivos protagonistas son ingresados en centros psiquiátricos y cuyas acciones que los han conducido allí responden a una alteración del parámetro de causa-efecto desde el punto de vista del resto de las figuras ficcionales, pero no desde la perspectiva del *lector implícito*, instancia que, en términos generales, puede seguir la evolución psíquica y psicológica de los *agentes crueles* durante toda la obra y, por ende, establecer a grandes rasgos los motivos que los inducen a realizar ciertas acciones crueles físicas o verbales. Por este motivo, resulta conveniente preguntarse por la naturaleza y la esencia del concepto de *lo demoníaco*, así como por aquellos aspectos que lo caracterizan y lo relacionan con la *estética* que estudiamos en la presente investigación.

En referencia a la primera cuestión, es interesante remitirse al ensayo de Angus Nicholls (2014:105-106)[283] en el que, partiendo de algunas consideraciones de Hans Blumenberg, analiza la noción de *lo demoníaco* (*das Dämonische*) formulado por Goethe como un intento de "gestionar" lo irracional y aquello que se encuentra más allá de los límites de la comprensión humana, de modo que, al nombrar dichos aspectos con un adjetivo nominalizado, ello posibilita hablar de estos elementos, disminuir el temor que despiertan y, por consiguiente, aumentar la confianza hacia la

[283] Según expresa Angus Nicholls (2014:105-106): "(...) For Blumenberg, *das Dämonische* corresponds with Goethe's "Fähigkeit, das Widervernünftige [...] zu bewältigen" — it is a feature of Goethe's works, while also being, literally speaking, a form of work or *Arbeit.*
This work (...) is that of giving a name to the indeterminate threats that lie outside of the subject's fields of vision and comprehension. The act of naming transforms these indeterminate "somethings" into objects capable of being addressed, thereby converting objectless anxiety into a less overwhelming —because object-oriented— fear: "Was durch den Namen identifizierbar geworden ist, wird aus seiner Unvertrautheit durch die Metapher herausgehoben, durch das Erzählen von Geschichten." (...) Hence, *das Dämonische* in Goethe is not to be interpreted according to its alleged substance or conceptual history, but rather in terms of its finction, which is to stand in for that which exceeds the "Gewöhnlichkeit des Menschlichen.'' *Das Dämonische* is therefore neither a thing nor an essence (*Wesen),* it is neither good nor evil — it is only a rhetorical tool which refers to those aspects of experience that exceed conceptual expression.
(...) The function of the term when used in relation to Napoleon is, according to Blumenberg, that of enabling Goethe rhetorically to defend his own identity or *Lebenskonzept*, Napoleon is, for example, *dämonisch* both because of his inspired *Tatkraft*, and also because this *Tatkraft* knows no limits and leads him into ruin by inviting extemal daemonic forces to oppose him (...)".

existencia; en otras palabras, el término goethiano de *lo demoníaco* no se ajusta a una historia conceptual, sino, más bien, a la función pragmática de referirse a todo aquello que no concuerda con lo habitual de lo humano y, por tanto, debe considerárselo como un mero recurso expresivo que abarca aquellos fenómenos que muestran dificultades para reducirlos a un plano conceptual. Ello explica el uso de este término para describir a la figura del Napoleón histórico, ya que, según Nicholls, Goethe vislumbra en él un dinamismo y una energía (*Tatkraft*) tan deslumbrante que excede cualquier límite humano, hecho que, a su vez, lo lleva a la ruina porque provoca que otras fuerzas externas se enfrenten a él y lo combatan, hasta llevarlo a la derrota final.

En efecto, si atendemos directamente a la autobiografía del autor tudesco (1808-1831), que es el texto en el que se formulan las bases conceptuales de dicha noción que se desarrollan a lo largo del resto del siglo XIX, del siglo XX y del XXI, el escritor de Fráncfort del Meno no sólo identifica *lo demoníaco* con aquello que atraviesa o *transgrede* las fronteras ontológicas que nos limitan (2012:840-842)[284], generando

[284] Tal y como escribe el autor de *Faust* (2012:840-842): "[...] Alles, was uns begrenzt schien für dasselbe durchdringbar, es schien mit den notwendigen Elementen unsres Daseins willkürlich zu schalten, es zog die Zeit zusammen und dehnte den Raum aus. Nur im Unmöglichen schien es , sich zu gefallen und das Mögliche mit Verachtung von sich zu stoßen. Dieses Wesen, das zwischen alle übrigen hineinzutreten, sie zu sondern, sie zu verbinden schien, nannte ich dämonisch nach dem Beispiel der Alten und derer die etwas Ähnliches gewahrt hatten. Ich suchte mich vor diesem furchtbaren Wesen zu retten, indem ich mich, nach meiner Gewohnheit, hinter ein Bild flüchtete.

[...] als Hauptfigur, um welche sich die übrigen am glücklichsten versammeln ließen, fiel mir Graf Egmont auf, dessen menschlich ritterliche Größe mir am meisten behagte. [...] Als ich ihn nun so in meinen Gedanken verjüngt und von allen Bedingungen losgebunden hatte, gab ich ihm die ungemeßne Lebenslust, das grenzenlose Zutrauen zu sich selbst, die Gabe alle Menschen an sich zu ziehn (attrativa) und so die Gunst des Volks, die stille Neigung einer Fürstin, die ausgesprochene eines Naturmädchens, die Teilnahme eines Staatsklugen zu gewinnen; ja selbst den Sohn seines größten Widersachers für sich einzunehmen. Die persönliche Tapferkeit, die den Helden auszeichnet, ist die Base auf der sein ganzes Wesen ruht, der Grund und Boden aus dem es hervorsproßt. Er kennt keine Gefahr,und verblendet sich über die größte die sich ihm nähert. [...] Obgleich jenes Dämonische sich in allem Körperlichen und Unkörperlichen manifestieren kann, ja bei den Tieren sich aufs merkwürdigste ausspricht; so steht es vorzüglich mit dem Menschen im wunderbarsten Zusammenhang und bildet eine der moralischen Weltordnung wo nicht entgegengesetzte, doch sie durchkreuzende Macht, so daß man die eine für den Zettel, die andere für den Einschlag könnte gelten lassen. Für die Phänomene welche hiedurch hervorgebracht werden, gibt es unzählige Namen [...]. Am furchtbarsten aber erscheint dieses Dämonische, wenn es in irgend einem Menschen überwiegend hervortritt. [...] Es sind nicht immer die vorzüglichsten Menschen, weder an Geist noch an Talenten, selten durch Herzensgüte sich empfehlend; aber eine ungeheure Kraft geht von ihnen aus, und sie üben eine unglaubliche Gewalt über alle Geschöpfe, ja sogar über die Elemente, und wer kann sagen, wie weit sich eine solche Wirkung erstrecken wird? Alle vereinten sittlichen Kräfte vermögen nichts gegen sie; vergebens, daß der hellere Teil der Menschen sie als Betrogene oder als Betrüger verdächtig machen will, die Masse wird von ihnen angezogen. Selten oder nie finden sich Gleichzeitige ihres Gleichen, und sie sind durch nichts zu überwinden als durch das Universum selbst, mit dem sie den Kampf begonnen; und aus solchen Bemerkungen mag wohl jener sonderbare aber ungeheure Spruch entstanden sein, nemo contra deum nisi deus ipse".

situaciones o elementos que parecen imposibles de lograr y ante cuyo temor Goethe crea esta imagen de *lo demoníaco* para huir tras ella —"Ich suchte mich vor diesem furchtbaren Wesen zu retten, indem ich mich […] hinter ein Bild flüchtete"—, sino que plantea esta idea tanto en campo literario como en el ámbito histórico. En este sentido, en el primer caso, Goethe relata su intento de configurar *lo demoníaco* en la figura del *conde Egmont* que da nombre a una de sus tragedias (1787), a la que le otorga una vitalidad desenfrenada, una confianza desbordante en él mismo, una atracción inexplicable hacia él por parte del resto de los personajes, el respeto de sus enemigos y una valentía personal desaforada que no teme a ningún contratiempo, a pesar del final trágico de la obra. Por otro lado, la manifestación de *lo demoníaco* en individuos históricos parece no alejarse sustancialmente de su tratamiento literario, puesto que diferencia tres características que pueden considerarse acordes con la descripción del personaje de *Egmont*, como son: la capacidad de construir un mundo moral nuevo y de destruir o hacer tambalear el viejo; la emanación de "una fuerza monstruosa" interior (*eine ungeheure Kraft*) atrayente, capaz de aglutinar la admiración y la fidelidad de otros individuos hasta límites insospechados, a pesar de que los seres humanos *demoníacos* no suelen destacar ni por su intelecto, ni por sus talentos ni bondad; su soledad al no encontrar normalmente un individuo que esté a su altura, por lo que únicamente se los puede derrotar en algún sentido cuando las múltiples fuerzas del universo, a quienes anteriormente el "endemoniado" ha decidido combatir, se unen para hacerle frente.

Partiendo, por lo tanto, de la idea de Nicholls y de Blumenberg de que el autor de Fráncfort propone el concepto de *lo demoníaco* para explicar aquellos fenómenos que no responden a la racionalidad humana, así como de las propiedades de *lo demoníaco* planteadas por el propio Goethe, es necesario plantear un conjunto de características que contribuyan a definir de una forma más concreta sus principales rasgos, especialmente como su manifestación estética que, a su vez, requiere habitualmente de algunos *elementos* de la *estética de la crueldad* para formalizarse en una trama ficcional. Con este fin, en las siguientes páginas se analizarán tres novelas distintas que muestran tres posibilidades de la aparición de *lo demoníaco*, de manera que, desde la perspectiva de *lo cruel*, para poder referirnos a una escena literaria como un reflejo de la *estética de lo demoníaco*, en tal escena debería aparecer, de un modo u otro, alguno de los aspectos que se mencionarán a continuación.

Para empezar, prestemos atención al siguiente fragmento de la novela de Jonathan Littell *Une vieille histoire – nouvelle version* [*Una vieja historia. Nueva versión*] (2018), en el que, en una de las tramas relatadas, el narrador autodiegético,

un capitán de un pelotón de hombres de una fuerza armada desconocida, relata cómo atacan a una casa y asesinan y violan a *sus habitantes*, así como a *un niño* que había conseguido huir (2018:296-302):

> (…) "¡Abrid! ¡Abrid o lo quemamos todo!" (…). Apareció un hombre algo mayor, blandiendo un farol: "¿Quiénes son ustedes? ¿Qué quieren?" Sin molestarme en responder, le atravesé la garganta con la lanza; su voz se ahogó en borbotones de sangre, el farol cayó en la nieve donde siguió brillando, él permaneció un momento enganchado a la lanza, hasta que le imprimí al eje un sutil movimiento para que se desprendiese. (…) No necesité decir nada, mis hombres conocían su trabajo, me encendí otro puro con calma y le di una calada mientras corrían hacia la casa (…). Dejé allí mi caballo, saqué la pistola de su funda y entré yo también, salvando el cuerpo de un joven medio desnudo cuya sangre embebía la alfombra del vestíbulo en la entrada. (…) Me llegó un fuerte olor (…) a sangre que disfruté con deleite. En la cocina, un soldado violaba a una criada gorda encima de una mesa ante la mirada jovial de sus compañeros, otro, apaciblemente sentado en una silla, se cortaba rebanadas de pan y lonchas de queso (…). De una puerta entreabierta salían unos gritos agudos; dos hombres ensartaban a calzón bajado a un joven desnudo, echado hacia delante sobre la cama de hierro, la cabeza enterrada en los cojines bordados. (…) de pie delante de la cama había una mujer en ropa interior gris perla (…). "No nos conocemos", le dije, dando un paso adelante y soltándole una bofetada que la hizo caer sobre la extensión dorada y verde del cubrecama bordado. (…) Acaricié sus nalgas bajo el sedoso material del vestido (…), ella gritó con todas sus fuerzas, (…), yo le asesté un puñetazo en la espalda y cesaron los gritos. Le subí el vestido hasta la cintura y con un gesto seco le bajé las bragas, revelando un redondo culo blanco, ahora ella gemía. (…) volví a pegarle para hacerla callar, me desabroché la bragueta, me subí a la cama y, abriéndole las piernas, la forcé con un impulso violento. (…) Pero estaba seca y la sensación me pareció poco agradable, me retiré, escupí varias veces en su ano, anidado entre una pelusa rubia, me unté el glande con saliva y me adentré en ella, esta vez lentamente (…). Disminuí el ritmo, explayándome en el espectáculo, (…) le di otro golpe sin tener muy claro por qué, luego otro, cada vez se quedaba sin respiración pero se negaba a gritar, y ese mutismo me enfureció, me puse a estrangularla, las dos manos enguantadas apretándole la nuca, sentía cómo sus muslos se tensaban y batían debajo de mí, su culo se contrajo y gocé violentamente, vaciándome en ella en una gran conmoción antes de soltarla y rodar sobre la espalda (…). Le hice una leve señal con los dedos y se dirigió titubeando hacia la puerta. Me incliné hacia la silla, saqué mi pistola de la funda, la armé y apunté a su nuca. El tiro la hizo volar contra la puerta, cayó sobre la alfombra en una masa gris y retorcida, dejando unos largos regueros rojos sobre la madera pulida (…).
> (…) A lo lejos, aislado en la extensión blanca, pude ver un puntito negro y dirigí mi caballo hacia allí. Cuando me acerqué, advertí que se trataba de una figura, la figura de un niño rubio y desnudo tambaleándose en la nieve. (…) Mis jinetes formaron a su alrededor un círculo de lanzas y caras cerradas. Mi caballo dio un paso adelante, el chico se cayó de culo, retrocedió, se levantó caminando con dificultad en la nieve mezclado con mierda, su rostro retorcido en sollozos, lo maté con una rápida lanzada en el ojo, lo levanté un poco, luego lo tiré hacia atrás como una marioneta en el fango pisoteado, ante la risa burlona de mis hombres (…).

En estas líneas se relata con detalle las acciones crueles que *el capitán* junto a *sus hombres* llevan a cabo en una casa y en los alrededores de ésta. Así, en el inicio, el *lector* presencia cómo *el oficial* asesina con un golpe de lanza al *hombre mayor* que les abre la puerta y contempla con sumo placer, con un puro entre los labios, como *sus subordinados* saquean, matan y violan a *los habitantes de la vivienda*. De este

modo, muestra un goce sincero al contemplar la violación de *una mujer* por *uno de sus soldados* en la cocina, mientras *otros miembros del pelotón* lo jalean e, incluso, uno de ellos se prepara un bocadillo durante dicha escena, o bien pasa de largo al descubrir que *dos de sus hombres* abusan sexualmente de *un chico joven*, para, finalmente, llegar a una habitación cerrada donde, después de forzar la puerta, se encuentra con *una joven* a la que viola vaginal y analmente con toda la crudeza de la que es capaz y, una vez ya ha satisfecho sus instintos, le da permiso para retirarse, si bien, antes de que *la chica* desaparezca del aposento, le dispara por la espalda. Por último, después de destruir la casa, y cuando ya se retiran de la zona, *el capitán* descubre en la nieve a *un infante desnudo* que intenta huir de estas desgracias, por lo que el personaje-narrador decide acorralarlo con *sus hombres* y, mientras *el niño* se cae en repetidas ocasiones y muestra una actitud de súplica y titubeo, éste lo asesina con una lanzada en el ojo y lo levanta del suelo, hecho que es recibido por *sus subordinados* entre aplausos y gritos de júbilo y aceptación.

Tal y como puede observarse, la *estructura textual*[285] revela un conjunto de acciones crueles que llevan a considerar al *capitán* como un *agente cruel sistémico en serie* o *político* —éste es, precisamente, uno de los *lugares de indeterminación*— y que, en este caso particular, si bien muestran la presencia de todos los *principios* que caracterizan la *estética de la crueldad*, ponen de relieve dos de ellos: el *principio de exceso* —todas las violaciones y el homicidio macabro del *infante* son, evidentemente, actos innecesarios para la supervivencia, e incluso para el bienestar del *agente* y de los *sujetos crueles*, puesto que hubieran podido cometer los robos pertinentes sin necesidad de ejercer tanta *violencia* y, en el asesinato del *niño*, no obtienen ninguna ganancia material—, y el *principio de economía de la crueldad* —la *violencia potencial* que pueden llegar a ejercer en los personajes-*víctima* forma parte del cálculo del beneficio que pueden adquirir mediante los actos crueles, juntamente con las joyas y bienes que puedan saquear—. Ahora bien, dicha *estructura* muestra, a su vez, una gran multiplicidad de *lugares de indeterminación* de la información que se transmite al *lector* que pueden agruparse alrededor de dos cuestiones de las que no se recibe ninguna respuesta por parte del narrador, como son: a) la mención de una jerarquía militar hace pensar que se trata de un conflicto bélico armado entre dos bandos que respondería a la categorización de *amigo-enemigo*; no obstante, el *lector implícito* no

[285] Para una explicación de los conceptos de *estructura textual,* de *lugares de indeterminación* y de *perspectivas esquematizadas* véase el apartado "4.2.2. La ausencia de *relaciones de causalidad* para el *lector implícito* como *elemento* de la *estética de la crueldad*".

dispone de ninguna información concreta al respecto, de modo que ambos grupos hipotéticos permanecen altamente indefinidos; b) en ningún momento del relato, la voz narrativa se refiere a los motivos de la contienda que conducen al grupo del *capitán* a atacar y exterminar a los del otro bando, por lo que las acciones atroces adquieren, si cabe, un mayor grado de crueldad, al no hallar ninguna aparente explicación que pueda llegar a contextualizar los hechos.

En consecuencia, a partir de estos dos conjuntos de *lugares de indeterminación*, puede constatarse la existencia de una *perspectiva esquematizada* que induce a interpretar este relato desde el punto de vista de una *crueldad no-causal implícita* o, si se prefiere, desde una *perversidad lectora*, en el sentido de que la instancia del *lector implícito* no cuenta con los elementos informativos necesarios para establecer una relación de causalidad que le permita explicar la actuación de *la tropa del capitán* y, sobre todo, no dispone del marco explicativo imprescindible para adentrarse en la naturaleza del comportamiento del *oficial*, de sus desmanes y de su placer y anhelo por la búsqueda de la oportunidad de realizar acciones crueles que lo satisfagan. Tal deseo de cometer actos crueles alejado de cualquier parámetro de causa-efecto, juntamente con la realización de dichas acciones, permiten concebir este fragmento de la novela de Jonathan Littell como una muestra de la conjunción de la *locura diacrónica anterior* y de la *locura sincrónica*, puesto que el personaje del *oficial* y *sus subordinados* manifiestan el mismo modo de pensamiento y de "criterio" tanto antes de la realización de los actos crueles como durante su ejecución.

Es, precisamente, la aparición de ambos tipos de *locura* lo que *descubre* —en un sentido próximo al *modo gnoseológico constructivista*— una de las posibles variedades de expresión de la *estético de lo demoníaco*, como es la importancia que el relato ficcional otorga a la descripción psicológica de los personajes o, más exactamente, a la ausencia de unas causas psicológicas que requiere y demanda el *lector* para explicar comportamientos extraordinarios y *transgresores* y poder, con ello, asimilar los hechos expuestos con más facilidad. En esta línea, Georg Lukács (1920), si bien se refiere principalmente y de una manera general a los inicios y desarrollo de la novela moderna del siglo XVI al XIX, propone una concepción de *lo demoníaco* que puede observarse en el fragmento citado de la obra del escritor francocanadiense.

Así pues, el teórico húngaro, desde una perspectiva de la filosofía de la Historia, compara la evolución del género novelístico con la melancolía propia del ser adulto

(*die Melancholie des Erwachsensein*) que, según él (2009:67)[286], surge como consecuencia de la pérdida de la confianza juvenil en el sentido unitario del mundo que no sólo lo invocaba, sino que, además, le indicaba un camino (*wegweisend*) y le marcaba un objetivo (*zielbestimmend*), cualidades que explican la seguridad con la que acostumbra a actuar el héroe épico. No obstante, en el surgimiento de la novela moderna a partir del siglo XVI y, sobre todo, a partir del siglo XVII, estos "dioses orientadores" que dan estabilidad a las figuras ficcionales devienen "demonios" para los que cualquier "marco de sentido" (*der Sinneszusammenhang*) o "relación causal" (*die Kausalverknüpftheit*) carece de significado, por lo que la acción de los personajes a los que guía se caracteriza asimismo por un sinsentido (*die Sinnlosigkeit*). En otras palabras, "la novela es la epopeya del mundo abandonado por Dios" ("der Roman ist die Epopöe der gottverlassenen Welt") (2009:68-69)[287], en la que se entiende que el carácter y la propia psicología de los protagonistas configuran *lo demoníaco*, dado que, a pesar de que los esfuerzos de las figuras por aprehender el sentido completo de la realidad se revelan como vanos e infructíferos, sin estos empeños condenados al fracaso la realidad de los personajes se hundiría en "la nada de la irrealidad" (*ins Nichts der Wesenlosigkeit*) y en un nihilismo absoluto. Dicho de otro modo, de acuerdo con Lukács, la novela moderna se caracteriza por dar una gran relevancia a la psicología de los personajes, de tal manera que ésta puede concebirse como el

[286] En términos de Georg Lukács (2009:67): "Die Melancholie des Erwachsenseins entsteht aus dem zwiespältigen Erlebnis, daß das absolute, jugendliche Vertrauen auf die innere Stimme des Berufenseins aufhört oder abnimmt, daß es aber unmöglich ist, der Außenwelt, der man sich nunmehr in gelehriger Herrschaft hingibt, eine eindeutig wegweisende und zielbestimmende Stimme abzulauschen. Die Helden der Jugend werden auf ihren Wegen von den Göttern geleitet: ob Glanz des Unterganges, ob Glück des Gelingens am Ende des Weges winkt oder beides in einem, niemals gehen sie allein, sie sind immer geführt. Daher die tiefe Sicherheit ihres Ganges [...].
Die vertriebenen und die noch nicht zur Herrschaft gelangten Götter werden Dämonen: ihre Macht ist wirksam und lebendig, aber sie durchdringt die Welt nicht mehr oder noch nicht: die Welt hat einen Sinneszusammenhang und eine Kausalverknüpftheit erhalten, die der lebendig wirkenden Kraft des zum Dämon gewordenen Gottes unverständlich ist und aus deren Augenpunkt gesehen sein Treiben als reine Sinnlosigkeit erscheint. Die Kraft seiner Wirksamkeit bleibt aber unaufgehoben, weil sie unaufhebbar ist, weil das Sein des neuen Gottes von dem Vergehen des alten getragen ist; und aus diesem Grund besitzt der eine [...] dieselbe Valenz von Wirklichkeit wie der andere [...]".

[287] Según expone el teórico de Budapest (2009:68-69): "Der Roman ist die Epopöe der gottverlassenen Welt; die Psychologie des Romanhelden ist das Dämonische; die Objektivität des Romans die männlich reife Einsicht, daß der Sinn die Wirklichkeit niemals ganz zu durchdringen vermag, daß aber diese ohne ihn ins Nichts der Wesenlosigkeit zerfallen würde: alles dies besagt ein und dasselbe. Es bezeichnet die produktiven, von innen gezogenen Grenzen der Gestaltungsmöglichkeiten des Romans und weist zugleich eindeutig auf den geschichtsphilosophischen Augenblick hin, in dem große Romane möglich sind, in dem sie zum Sinnbild des Wesentlichen, was zu sagen ist, erwachsen [...].
Der Roman ist die Form des Abenteuers des Eigenwertes der Innerlichkeit; sein Inhalt ist die Geschichte der Seele, die da auszieht, um sich kennenzulernen, die die Abenteuer aufsucht, um an ihnen geprüft zu werden, um an ihnen sich bewährend ihre eigene Wesenheit zu finden [...]".

género literario en el que se relata la aventura del alma de las figuras por salir de su interior con el fin de conocerse a sí misma, probarse y mantener su esencia, hecho o intento que, a su vez, da forma a lo que el pensador húngaro considera como *lo demoníaco*. En concreto, el teórico de Budapest (2009:73)[288] identifica esta *estética de lo demoníaco* con la "impropiedad" o "inadecuación" (*die Unangemessenheit*) que se produce entre el alma y el interior de los personajes y el mundo en el que se desarrolla la trama, de manera que puede suceder que el alma de las figuras sea "más estrecha" o "delgada" (*schmäler*) que el mundo exterior, o bien que suceda lo contrario, es decir, que pueda interpretarse que es "más ancha" (*breiter*) y que desborde las circunstancias externas que la rodean; en cualquier caso, *lo demoníaco* se muestra como la incapacidad de la figura ficcional de adaptarse a sus circunstancias y a mediar con ellas, por lo que los personajes afectados traslucen una cierta problemática en percibir de una forma correcta el sentido de la realidad o el parámetro de causa-efecto apropiado para relacionarse acertadamente con ella, hecho que desemboca en alguno de los tipos de *locura* expuestos en el apartado anterior.

Por consiguiente, siguiendo las reflexiones de Lukács y teniendo presente el fragmento citado de la obra de Littell, podemos entender una primera acepción de la *estética de lo demoníaco* como una expresión de la falta, de la distorsión de información, así como de una ausencia de relaciones de causalidad, que explica la psicología de algunas figuras ficcionales, especialmente de aquellas que formalizan la categoría de *agente* o de *sujeto cruel*, como es el caso del *capitán* y de *los hombres* que están bajo sus órdenes. Esta carencia de información con respecto a los motivos que condicionan la psicología de los personajes conlleva no sólo un cierto halo de irracionalidad que envuelve a estas figuras y que refleja un determinado sinsentido de las circunstancias empíricas en las que se desarrolla la trama, sino que, además,

[288] En palabras de Lukács (2009:73): "Die Verlassenheit der Welt von Gott zeigt sich in der Unangemessenheit von Seele und Werk, von Innerlichkeit und Abenteuer; in dem Fehlen des transzendentalen Zugeordnetseins für die menschlichen Bestrebungen. Diese Unangemessenheit hat roh ausgedrückt zwei Typen: die Seele ist entweder schmäler oder breiter als die Außenwelt, die ihr als Schauplatz und Substrat ihrer Taten aufgegeben ist.
Im ersten Fall ist der dämonische Charakter des streitbar ausziehenden, problematischen Individuums klarer sichtbar als im zweiten Fall, zugleich aber tritt seine innere Problematik weniger kraß zutage; sein Scheitern an der Wirklichkeit hat auf den ersten Blick mehr den Anschein eines bloß äußeren Scheiterns. Die Dämonie der Verengerung der Seele ist die Dämonie des abstrakten Idealismus. Es ist die Gesinnung, die den direkten, ganz geraden Weg zur Verwirklichung des Ideals einschlagen muß; die in dämonischer Verblendung jeden Abstand zwischen Ideal und Idee, zwischen Psyche und Seele vergißt; die mit dem echtesten und unerschütterlichsten Glauben aus dem Sollen der Idee auf ihre notwendige Existenz schließt und das Nichtentsprechen der Wirklichkeit dieser apriorischen Anforderung als ihr Verzaubertsein ansieht, das von bösen Dämonen vollbracht, durch das Finden des lösenden Wortes oder durch das mutige Bekämpfen der Zaubermächte zur Entzauberung und Erlösung geführt werden kann [...]".

implica una confrontación entre el carácter y el comportamiento de estas figuras con su respectiva realidad, enfrentamiento que toma forma en actos crueles como, en el caso de la novela del escritor francocanadiense, en la violación de *una mujer* y en el asesinato de *un niño*.

En cuanto al segundo posible aspecto de *lo demoníaco* se refiere, prestemos atención al fragmento de la obra de Alfred Kubin *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman* [*La otra parte. Una novela fantástica*] (1909), en el que el narrador autodiegético nos describe una serie de escenas apocalípticas en las que la ciudad de Perle y sus alrededores se ven sumergidos en una espiral de *violencia* desenfrenada que suponen la caída en el caos y el derrumbamiento de la sociedad del Reino de los Sueños dirigido por *Claus Patera* (2019:201-202):

> [...] hinter dem Geröll lagen, zu Hügeln getürmt, Tierleichen; im weiten Umkreise war ein Summen hörbar und auf Schritt und Tritt rührten sich Millionen von Schmeißfliegen. [...] Auf einmal wurde es hell, und als ich mich heftig erschrocken umwandte, sah ich, daß die Mühle brannte. Die Fenster waren erfüllt von blendendem Feuerschein. [...] Aus dem spitzen Schindeldach drang Rauch, eine große Stichflamme schlug gegen den Himmel, und mit einem Krach stürzte die vordere Wand ein. — Das von innen erleuchtete Mühlwerk war in Bewegung, man sah wie in den geöffneten Leib eines Menschen. [...] Die Flammen ergriffen gierig die morschen Stiegen und Leitern, und langsam, gleichsam widerstrebend, wurde ein Teil nach dem andern bewegungslos — wie die Organe eines Sterbenden.
> [...] Hinter mir hörte ich eine hohle Stimme:
> *«Ich hab es getan! Schon zum vierten Male hab ich es getan und ich werde es immer wieder tun!»*
> Es war der Müller. — Er nahm eine Prise, zog ein Rasiermesser heraus, probierte die Klinge und schnitt sich die Gurgel durch. Er stürzte nieder, wie aus einem Quell rieselte das Blut über seine Brust. Sein Gesicht war zu einer satanischen Grimasse verzerrt.
> Diebe schlichen in die Klosterkirche, erbrachen das Tabernakel und stahlen mit frechem Finger die edelsteingeschmückten Reliquien. Die Nonnen konnten den Einbruch nicht verhindern, denn sie befanden sich selbst in übler Lage. Ein Haufen Krüppel und Bresthafter, von seinen Suppengängen her mit allen Winkeln des Klosters vertraut, stürmte das Hospital. Ihre drohenden Forderungen nach Lebensmitteln wurden von den Klosterschwestern, die selbst nichts besaßen, abschlägig beschieden. Unter rohem Gelächter verlangten sie andersartige Entschädigungen. Wie bei einem Hexensabbat humpelte und kroch die widerliche Brut immer näher an die Bedrängten. Ein noch ganz junges, schönes Mädchen setzte sich zur Wehr und schlug einem Kerl mit einem Doppelkropf ein Auge aus. Zur Strafe wurde sie auf eine eiserne Bettstelle gebunden. Kreaturen, strotzend vor Ungeziefer, mit abgefressenen Nasen, eiterigen Augen, faustgroßen Geschwüren, Krätzeschorf, beugten sich über die Gefesselte, die während dieser Schändung erst wahnsinnig wurde und dann starb. Die übrigen Nonnen unterwarfen sich gehorsam dem unerforschlichen Schicksale; nur der achtzigjährigen Oberin blieb diese Prüfung erspart, wohl infolge ihrer heißen Gebete.

En efecto, el narrador relata con detalle que, con la luz del aurora, vislumbra una gran cantidad de cadáveres de animales envueltos por enjambres de moscas, mientras un molino, con la maquinaria todavía en funcionamiento, se consume por las llamas de un incendio provocado por el propio *molinero*, quien, satisfecho y orgulloso de haber

prendido fuego cuatro veces a distintos edificios, se corta la yugular con una navaja de afeitar, falleciendo de este modo con una mueca satánica en el rostro.

Asimismo, la voz narrativa describe los hechos acaecidos en el monasterio y su iglesia, donde *ladrones* sin miramientos sustraen las valiosas reliquias y donde, simultáneamente, *una horda de leprosos, enfermos y tullidos* que habitualmente habían acudido allí para recibir alimento amenazan ahora a *las monjas* para robarles sus existencias de comida; no obstante, ante la falta de viandas, deciden compensar la carencia de sustento con el abuso sexual de *las religiosas*; viendo sus intenciones, *una de las monjas jóvenes* opone una cierta resistencia, que sólo logra excitar todavía más a *la hueste de lisiados*, de modo que ésta se abalanza sobre ella quien, después de ser violada por una multitud de ellos y habiendo enloquecido, muere entre terribles sufrimientos, hecho que lleva al resto de *las hermanas* a dejarse violar, a excepción de *la madre superiora* que, a sus ochenta años, sólo puede seguir con sus rezos.

Tal y como puede observarse, las escenas macabras reflejadas en el fragmento muestran una situación de caos, de desorden, de *violencia* macabra y de un cúmulo de *transgresiones* legales, morales y religiosas que afecta a *todos los habitantes del Reino de los Sueños* que participan tanto de forma activa —como *agentes* o *sujetos crueles*— como de manera pasiva —como *víctimas*— y de cuyo estallido ni el personaje-narrador ni el *lector implícito* conocen las causas con certeza, más allá de la insinuación de que la llegada del estadounidense *Herkules Bell* y su intención de iniciar una revolución contra *Patera* guarda alguna relación con los acontecimientos relatados. Ahora bien, dicha conexión, que implicaría la asunción de un control mental absoluto de *los pobladores* por parte del *regente*, que los trataría como si fueran títeres que obedecieran y se movieran de acuerdo con sus deseos, no se ve confirmada de forma unívoca a lo largo de la novela, sino que, más bien, permanece en el ámbito de la ambivalencia. Téngase en cuenta, por ejemplo, la escena (2019:227)[289] en la que se relata la aparición del mismo *Patera* en una litera llevada por *cuatro sirvientes*, cubierto por un abrigo y una tiara en la cabeza a modo de corona, cuando, de repente, *Herkules* le lanza un adoquín al "cráneo", derribándolo y dejando al descubierto que se trata de la cabeza de cera de un muñeco, con los ojos de cristal y la ropa rellena de

[289] Según relata la voz narrativa (2019:227): "Plötzlich hieß es, Patera sei selbst erschienen. Von vier Dienern habe er sich in einer Sänfte auf den Markt tragen lassen, eine spitze Tiara auf dem Haupte, angetan mit einem grünsamtenen Mantel, der reich mit Perlenstickerei verziert war, wie ein Kardinal die Leute segnend. Der Amerikaner, seiner ansichtig werdend, habe einen Pflasterstein ergriffen und sich wie ein Rasender auf den Herrn gestürzt. Zertrümmert flog die Krone in den Staub. Der Kopf — in Wachspuppenkopf— zerschellte wie eine Eierschale; die Augen waren mit Quecksilber gefüllte Glaskugeln, die Prunkkleider waren mit Stroh ausgestopft gewesen — der Meister einer Mystifikation, nichts weiter!".

paja, ante lo cual el narrador expresa cierto hastío por *el regente de Perle*, a quien considera únicamente como "el maestro de una mistificación" (*der Meister einer Mystifikation*), capaz de cualquier truco de ilusionismo. Por ende, puede constatarse que la voz narrativa no proporciona la información necesaria para establecer las causas de los actos crueles colectivos, tanto los que generan *víctimas sistémicas en serie* —como el caso de las *monjas*— como los que producen *víctimas homogéneas simples* —como el caso del *molinero* que se suicida cortándose el cuello—, ni, mucho menos, explica cómo se produce la erupción espontánea y sin previo aviso de la realización de acciones crueles que afecta por igual a *toda la población del Reino de los Sueños*. Se trata, en definitiva, de una *estética de lo demoníaco* dominada por una *locura sincrónica* que podría calificarse de "colectiva".

Nos encontramos, por lo tanto, ante una nueva variedad de la *estética de lo demoníaco* que se caracteriza por manifestarse como una *enfermedad*, en este caso, como una dolencia comunitaria que afecta al estado mental de *todos los habitantes de Perle*. En este sentido, resulta conveniente referirnos a unas reflexiones de Ernst Jünger (1974) en las que, justamente, concibe cualquier tipo de enfermedad como una expresión de *lo demoníaco* en mayor o menor medida. Así pues, de acuerdo con el escritor alemán (2015:445-447)[290], la afección, que siempre se constituye a partir de la conjunción de la aparición y la forma, de unas causas determinadas y de un ámbito y de un sistema concretos, puede permanecer oculta y latente durante mucho tiempo

[290] De acuerdo con Ernst Jünger (2015:445-447): "Die Krankheit hat nicht nur Erscheinung, sondern auch Gestalt. Sie hat nicht nur Ursachen und Anlässe, sondern auch Gebiet und System. Sie kann ganz oder zeitweilig schlafen, ohne daß Symptome sie anzeigen. Sie verdient erst ihren Namen, wenn der Kranke antwortet. [...] Doch auch die hochgefährlichen werden erst wirksam, wenn die Physis sich auf sie einläßt und antwortet [...].
Nicht nur die Krankheiten als solche bilden ein Ganzes, sondern auch die Krankheit als Übel, das durch die Zeiten geht. Es wechselt nur Art und Feld der Angriffe [...]. Es ist unmöglich, sich dagegen ganz zu sichern — das Gift verbirgt sich in der Luft, dem Wasser, steigt aus der Erde in die Nahrung auf. Es kommt als Strahlung, als Droge, als Medizin und ist nicht auf die Materie beschränkt.
[...]
Dämonie ist in jeder Krankheit verborgen; darin darf man den Naturvölkern zustimmen. Sie wird bei einigen Leiden besonders deutlich, wie bei der Hundswut [...]. Das Einzigartige an der Syphilis ist der moralische Effekt, dem sich selbst gebildete Ärzte nicht entziehen konnten; die Behandlung begann mit einer Standpauke. Die kausale Verflechtung von Schuld und Strafe, auch die Heimsuchung bis ins »dritte und vierte Glied« wird hier zum Musterbeispiel der pädagogischen Abschreckung.
[...]
Dem moralischen Aspekt unterzogen, also mit einer Verfehlung oder wenigstens einem Versäumnis in Verbindung gebracht, kann jede Krankheit werden — das galt schon zu Urväterzeiten als ausgemacht [...].
Die Krankheit ist ein Übel und zudem ansteckend [...].
Der Kranke ist lästig, oft gefährlich; er muß isoliert werden. Dennoch gelingt es nicht, den Einzug der Krankheit zu verhindern [...]".

hasta que el infectado responde a ella, de manera que ésta puede mostrarse de un modo repentino; en este sentido, cabe hacer hincapié en que Jünger habla de la *enfermedad* como un fenómeno global que atraviesa toda la historia humana y que, según la época, se materializa de una manera u otra, sin que el ser humano no pueda hacer nada para evitarlo, puesto que la dolencia puede esconderse en el agua, en el aire, en los alimentos o, incluso, en las propias drogas o medicinas que empleadas como remedios para sanar otros tipos de dolencias.

No obstante, a pesar de la multitud de formas que puede adoptar dicha *enfermedad*, el autor de Heidelberg subraya que detrás de cualquiera de ellas se oculta *lo demoníaco* que, a su vez, se desvela de una manera clara y evidente en algunas afecciones concretas, como en los casos de la rabia o de la sífilis, que implican una enfatización de este carácter *demoníaco* por un cierto "efecto moral" que se les presupone. Y es que, inevitablemente, se asocia toda afección con una "falta" o "desliz" (*die Verfehlung*) por parte del enfermo, o, al menos, con una "omisión" o "descuido" (*das Versäumnis*), por lo que se considera la propia *enfermedad* como una consecuencia o, incluso, como un castigo por algún tipo de mala acción o comportamiento, de modo que la dolencia se concibe como una suerte de culpa que el afectado debe expiar de alguna forma. Por añadidura, esta *enfermedad* y su correspondiente culpa no dejan de ser "contagiosas" (*ansteckend*) y pueden llegar a infectar a la totalidad de la comunidad, por lo que, aunque su propagación es hasta cierto punto inevitable, debe intentarse aislar a los primeros afectados.

Tales observaciones de Jünger pueden contribuir a esclarecer algunos aspectos de esta concepción de *lo demoníaco* como *enfermedad* que aparecen en el fragmento citado de la novela de Alfred Kubin. En esta línea, la erupción repentina de la enajenación mental general que parece afectar a *la totalidad de los habitantes del Reino de los Sueños* puede analizarse como la "activación" o "realización" en acto de una dolencia psíquica que ya se hallaba en potencia o latente en *todos los pobladores* por el hecho mismo de residir en este territorio y someterse por voluntad propia a las directrices de *Claus Patera* y al posible dominio —aunque ambivalente— que éste ejerce en sus vidas. Por otro lado, la situación apocalíptica relatada en el fragmento podría estudiarse, asimismo, como la descripción de un cierto "contagio" de la *violencia*, en la que los "portadores" de esta *enfermedad* —es decir, los *agentes* o los *sujetos crueles*— transmiten e infectan esta afección al resto de las figuras ficcionales —que, en consecuencia, encarnan la instancia de *víctima cruel*—; de este modo, *los agresores* y *violadores sexuales* que entran en el convento y violan y asesinan a *las monjas* las "contagiarían" y las harían "copartícipes" de dicha *enfermedad* de la

violencia colectiva, en la medida en que la ejercen sobre ellas y las emplean como materia para que ésta tome forma. Paralelamente, la asunción jüngeriana de que cualquier dolencia puede interpretarse como la materialización de una culpa por haber obrado de forma incorrecta en algún sentido —la afección respondería, en este caso, a un parámetro de causa-efecto a pesar de que la *locura* como *enfermedad* implique como tal una falta o distorsión de este parámetro—, llevaría a percibir la *locura sincrónica* como una consecuencia de *los pobladores del Reino de los Sueños* por haber sucumbido a una decadencia moral y ética generalizadas, por un castigo por parte de *Claus Patera* por los atisbos de rebelión que empiezan a asomar por Perle de manos del *estadounidense recién llegado*, o bien como un reflejo del empeoramiento de la salud mental del personaje-narrador, ya que, tal y como se ha mencionado en un apartado anterior, éste escribe sus memorias respecto a su vinculación con *Patera* en un centro psiquiátrico, hecho que induce a sospechar que la trama narrativa refleja la evolución del estado mental de dicha figura, por lo que el relato de las escenas macabras y apocalítpticas citadas podrían entenderse como una expresión del empeoramiento de la salud cognitiva y mental del *paciente*, en cuyo caso cabría considerar a los personajes que aparecen en las escenas comentadas como *agentes crueles figurativos imaginativos* y el tipo de *víctimas* correlativo.

Finalmente, nos hallamos ante la tercera variedad expresiva de la *estética de lo demoníaco* en la que se muestra explícitamente una figura ficcional que encarna la idea o las facultades tradicionalmente asociadas al *diablo*, como son el poseer poderes sobrenaturales, la capacidad de penetrar en el alma humana, la facultad de cambiar de aspecto físico, la habilidad de prever el futuro o tener acceso a hechos pasados y la potestad de imponer castigos a aquellos individuos que hayan cometido alguna falta o pecado grave; en cualquier caso, cada una de estas opciones suele conllevar o responder, en la literatura contemporánea, a una incapacidad de uno o varios personajes de analizar algún suceso de la trama narrativa mediante la relación de causalidad, por lo que estas mismas figuras atribuyen alguna de las mencionadas propiedades a otro individuo con el fin de dar explicación al hecho en cuestión, con el riesgo de caer en la *locura* si dicho aclaramiento no resulta satisfactorio para ella o para el resto de los personajes[291].

[291] Este es el caso de algunas de las escenas de la novela de Mijaíl Bulgákov *El Maestro y Margarita* (1941) que trataremos en las próximas páginas. Por ahora, en relación con la aparición explícita del *demonio* como una manifestación de la *locura* —en este caso, de la *locura diacrónica posterior*—, puede citarse el siguiente fragmento, en el que el escritor *Iván Nikoláyevich Ponirev* pierde la cordura al presenciar que un tranvía conducido por *una mujer* atropella a su amigo, el literato *Mijaíl Alexándrovich Berlioz*, siendo éste decapitado durante el accidente, de modo que este último fallece

Con el fin de esclarer algunas cuestiones relacionadas con esta última variante, fijémonos en el siguiente fragmento de la novela de Mijaíl Bulgákov *Master i Margarita* [*El maestro y Margarita*] (1941), en el que, en una escena en que se combinan cualidades típicas de la *estética de lo grotesco* —como la sátira, el humor y la distorsión de la percepción de la realidad—, la joven *Margarita* asiste como acompañante del *demonio* —a quien se dirige con el nombre de *Voland*— y de *los sirvientes de éste —Koróviev*, *el gato negro*, etc.— a una cena de recepción a la que

---

de la manera que había profetizado *un desconocido* que, tal y como descubrirá *el lector* posteriormente, no es otro que *Voland* o *el diablo*. Según relata la voz narrativa (2009:62-65):

"El tranvía apareció inmediatamente, girando por la línea recién construida de la calle Yermoláyevski a la Brónnaya (…).

El prudente Berlioz, aunque estaba fuera de peligro, decidió volver a protegerse detrás de la barra; cogió el torniquete y dio un paso atrás. Se le escurrió la mano y soltó la barra. Se le resbaló un pie hacia la via deslizándose por los adoquines como si fueran de hielo; con el otro levantado, el traspiés le derrumbó sobre las vías.

Cayó boca arriba, golpeándose ligeramente la nuca. (…) Se volvió bruscamente, encogió las piernas y se encontró con el pañuelo rojo, la cara de horror, completamente blanca, de la conductora del tranvía que se le aproximaba inexorablemente. Berlioz no gritó, pero la calle estalló en chillidos de mujeres aterrorizadas.

(…)

En la mente de Berlioz alguien lanzó un grito desesperado: «¿Será posible?». De nuevo y por última vez, apareció la luna, pero quebrándose ya en pedazos. Luego vino la oscuridad.

El tranvía cubrió a Berlioz. Algo oscuro y redondo saltó contra la reja del parque, resbaló después por la pequeña pendiente que separa aquél de la Avenida, para acabar rodando, brincando sobre los adoquines, a lo largo de la calzada.

Era la cabeza de Berlioz.

(…)

Iván Nikoláyevich se derrumbó en un banco antes de llegar al torniquete y allí se quedó. Trató de incorporarse varias veces, pero las piernas no le obedecían: sufría algo parecido a una parálisis.

El poeta había corrido hacia el torniquete cuando oyó el primer grito y vio la cabeza, dando saltitos por la calle. No pudo soportar lo que veía y cayó en el banco mareado. Se mordió una mano hasta hacerse sangre. Por supuesto, se había olvidado del demente, preocupándose sólo de entender lo ocurrido: ¿Cómo era posible? Acababa de hablar con Berlioz y en un instante... una cabeza.

(…) Dos mujeres se encontraron junto a él y una de ellas, de nariz afilada y cabeza descubierta, gritó a la otra por encima de la oreja del poeta:

—...¡Anushka, nuestra Anushka! ¡La de la calle Sadóvaya! Son cosas suyas... ¡Fíjate que compra aceite de girasol en la tienda y que al pasar por el torniquete va y se le rompe la botella! ¡Imagínate!, (…) ¡y ese pobrecito que se resbala y a la vía...!

De todo lo que gritó aquella mujer, el cerebro dañado de Iván Nikoláyevich sólo pudo retener una palabra: Anushka.

—¿Anushka?... ¡Anushka! —balbuceó el poeta mirando inquieto en derredor—, pero si...

(…)

«¿Pero, cómo...? Dijo que la reunión no tendría lugar porque Anushka había vertido el aceite. Y mira por dónde no habrá reunión. Bueno, todavía más: dijo exactamente que sería una mujer quien le cortara la cabeza y resulta que la que conducía el tranvía era una mujer. Pero bueno, ¿qué es esto?»".

acuden como invitados algunos personajes ya difuntos que sufrieron severas condenas por los delitos que cometieron en vida (2009:348-353):

> (…) De pronto algo explotó en la chimenea y de allí salió una horca de la que colgaba un cadáver medio descompuesto. El cadáver se soltó de la cuerda, chocó contra el suelo y apareció un hombre guapísimo, moreno, vestido de frac y con zapatos de charol. De la chimenea salió un ataúd casi desarmado, se despegó la tapadera y cayó otro cadáver. El apuesto varón se acercó de un salto al cadáver y, doblando el brazo, lo ofreció muy galantemente. El segundo cadáver era una mujer muy nerviosa, con zapatos negros y plumas negras en la cabeza. Los dos, el hombre y la mujer, empezaron a subir apresuradamente las escaleras.
>
> —¡Los primeros! -—exclamó Koróviev—. El señor Jaques con su esposa. Majestad, le voy a presentar a uno de los hombres más interesantes. Un conocido falsificador de moneda, traidor al Estado, pero bastante buen alquimista. Se hizo famoso —le susurró Koróviev al oído— envenenando a la amante del rey. ¡Y eso no lo hace cualquiera! ¡Fíjese qué guapo es!
> (…)
> De la chimenea salieron uno detrás de otro tres ataúdes, que explotaron y se desclavaron en el camino; saltó alguien con capa negra; el siguiente que salió del oscuro hueco le clavó un puñal en la espalda. Se oyó un grito ahogado. Surgió corriendo de la chimenea un cadáver casi descompuesto (…).
> —Ésa es una mujer muy aburrida (…).
> Margarita dio con aquella de quien hablaba Koróviev. Era una mujer de unos veinte años, con una figura extraordinaria, pero tenía los ojos inquietos e insistentes.
> —¿Qué pañuelo? —preguntó Margarita.
> —Hace ya treinta años que un ayuda de cámara —explicó Koróviev— se encarga de dejarle en su mesilla todas las noches un pañuelo. Se despierta y el pañuelo está allí. Lo quema en una estufa, lo tira al río, pero en vano.
> —¿Y qué pañuelo es ése? —susurraba Margarita, levantando y bajando la mano.
> —Es un pañuelo con un ribete azul. Es que cuando estuvo sirviendo en un café, el dueño la llamó un día al almacén y a los nueve meses tuvo un hijo; se lo llevó al bosque y le metió el pañuelo en la boca. Luego lo enterró. En el juicio declaró que no terna con qué alimentar al hijo.
> —¿Y dónde está el dueño del café? —preguntó Margarita.
> —Majestad —rechinó de pronto el gato desde abajo—, permítame que le haga una pregunta: ¿qué tiene que ver el dueño del café? ¡Él no ahogó en el bosque a ningún niño!
> (…)
> —La marquesa... —murmuraba Koróviev— ha envenenado a su padre, a dos hermanos y a dos hermanas, por la herencia... ¡La reina está encantada!... La señora Minkina... ¡Qué guapa está! Algo nerviosa. ¿Por qué tendría que quemarle la cara a su doncella con las tenazas de rizar el pelo? Es natural que la hubieran asesinado... ¡La reina está encantada!... (…).

Concretamente, en la escena se relata cómo *Koróviev* informa a *Margarita Nikoláyevna*, en calidad de acompañante del *demonio* y durante la ocasión del Baile del Plenilunio Primaveral[292], de los motivos de la ejecución de los condenados que se

[292]Tal y como puede deducirse del nombre de *Margarita*, la novela de Bulgákov hace constantes alusiones a la obra de *Fausto* de Goethe, si bien, en el caso de la novela del escritor ucraniano, es *la joven* quien establece un pacto con *el diablo* con la esperanza de que éste le ayude a rescatar del centro psiquiátrico a la figura del *Maestro,* un escritor de quien está enamorada y quien ha escrito

presentan ante ella para rendirle homenaje, si bien aparecen en la celebración de un modo muy particular, a saber: en el estado en que se encuentran sus cuerpos después de haber sido ajusticiados. Así pues, entran en escena el cadáver de *un ahorcado*, de *un decapitado*, etc., junto con *presos condenados* por envenenar a *toda su familia* por hacerse con la herencia, por ahogar a *un recién nacido* con un pañuelo para evitar un escándalo público, por haber quemado el rostro de *un criada*, etc.

Esta corporeización directa del concepto de *lo demoníaco* en la figura de *Voland* en la novela del escritor de Kiev bajo la forma del mismo *diablo* nos lleva a plantearnos el significado de dicha noción en toda la obra puesto que, en gran medida, esta concepción de *lo demoníaco* presente en el relato de Bulgákov es muy similar a otras obras literarias de la Modernidad y de la literatura más contemporánea; piénsense, entre otros, el drama de Pedro Calderón de la Barca *El mágico prodigioso* (1637), las ya mencionadas dos partes del *Faust* (1808 y 1832, respectivamente) de Johann Wolfgang von Goethe y la novela de Thomas Mann *Doktor Faustus. Das Leben des*

---

una novela sobre Poncio Pilatos y el proceso de Jesús de Nazaret. Según puede leerse en la escena de presentación, previa al pacto (2009:331-334):

"—Bueno, vamos al grano, Margarita Nikoláyevna. Usted es una mujer muy inteligente y ya habrá comprendido quién es nuestro señor.
A Margarita le dio un vuelco el corazón y asintió con la cabeza.
—Muy bien —decía Koróviev— (…) *Messere* ofrece todos los años una fiesta. Se llama el Baile del Plenilunio Primaveral, o de Los Cien Reyes. ¡Cuánta gente! (…) Y como usted comprenderá, *messere* está soltero. Se necesita una dama (…).
(…)
—La tradición —siguió Koróviev— es que la dama de la fiesta tiene que llamarse Margarita, en primer lugar, y además tiene que ser oriunda del país. Le contaré que nosotros viajamos siempre y ahora estamos en Moscú. Hemos encontrado ciento veinte Margaritas en Moscú y, no sé si me va a creer (…), ¡ninguna nos servía! Y, por fin, la propicia fortuna...
(…)
—Bien, sin rodeos —exclamó Koróviev—. ¿No se negará a desempeñar este papel?
—No me negaré —respondió Margarita con firmeza.
(…)
Atravesaron unas columnas y llegaron, por fin, a otra sala, en la que olía a limón y se oían ruidos (…).
— (…) El baile va a ser muy grande, no quiero ocultárselo. Veremos a personas que en sus tiempos tuvieron en sus manos un poder enorme. Pero cuando pienso qué insignificantes son sus posibilidades en comparación con las de aquél, al séquito del que tengo el honor de pertenecer, me dan ganas de reír, o, a veces, de llorar... (…).
(…) El que más atraía su mirada era precisamente aquel al que pocos días antes trataba de convencer el pobre Iván en los Estanques del Patriarca de la no existencia del diablo. El que no existía estaba sentado en la cama.
Dos ojos se clavaron en la cara de Margarita. El derecho, con una chispa dorada en el fondo, atravesaba a cualquiera y llegaba a lo más recóndito de su alma; el izquierdo —negro y vacío— como angosta entrada a una mina de carbón, como la boca de un pozo de oscuridad y sombras sin fondo. Voland tenía la cara torcida, caída la comisura derecha de los labios; la frente, alta y con entradas, estaba surcada por dos profundas arrugas paralelas a las cejas en punta, y tenía la piel de la cara quemada, como para siempre, por el sol".

deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde [*Doktor Faustus. Vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo*] (1947).

Con este fin, conviene remitirnos al estudio de Paul Tillich (1926), según el cual *lo demoníaco* y su expresión (1926:8-9)[293] consisten en un "elemento configurador y destructor de la forma" (*ein gestaltendes und gestaltzerstörendes Element*), es decir, que se caracterizan por mostrar una tensión dialéctica —de hecho, Tillich identifica esta dialéctica como "lo profundo en *lo demoníaco*" (*die Tiefe des Dämonischen ist das Dialektische in ihm*)— entre su anhelo de originar una "creación de forma" (*die Formschöpfung*) y su deseo de "destrucción de forma" (*die Formzerstörung*), dialéctica que, a su vez, distingue este concepto de la idea de *lo satánico*, en la que sólo se halla este último afán, por lo que, por falta de forma, nunca llega a realizarse plenamente.

Paralelamente, el teólogo alemán arguye que dicha tensión permite concebir como partícipes de *lo demoníaco* aquellos casos, también de personajes ficcionales, en los que un individuo pretende sobrepasar los límites de su propia forma y condición para lanzarse al mundo exterior y alcanzar una cierta grandeza —apunte que recuerda a la reflexión lukacsiana tratada anteriormente—, así como aquellos que, desafiando a su supuesto destino, pretenden crear una realidad nueva, a pesar de que, para ello, tengan que pagar el precio de una destrucción previa, ya sea de una parte de ellos mismos, ya sea de algún aspecto de sus circunstancias.

[293] Tal y como escribe Paul Tillich (1926:8-9): "[...] Die übergreifende Form, die ein gestaltendes und gestaltzerstörendes Element in sich vereinigt, und damit ein Gegen-Positives, eine positive, d.h. formschaffende Formwidrigkeit [...].
Die Spannung zwischen Formschöpfung und Formzerstörung, auf der das Dämonische beruht, grenzt es ab gegen das Satanische, in dem die Zerstörung ohne Schöpfung gedacht ist. Gedacht ist – denn das Satanische hat keine Existenz wie das Dämonische. Um Existenz zu haben, müßte es zur Gestalt kommen können, also einen Rest von Schöpfung in sich tragen. Das Satanische ist das im Dämonischen wirksame negative, zerstörerische, sinnfeindliche Prinzip, in Isolierung und Vergegenständlichung gedacht. Darum ist das Satanische da, wo es gewollt ist, unfähig, zur Verwirklichung zu kommen [...].
Die Dialektik des Dämonischen erklärt den schwankenden Sprachgebrauch des Wortes „dämonisch" [...]: Die Einheit von formschöpferischer und formzerbrechender Kraft. Das gilt von dem Dämon, der das große, alle vorhandenen Formen sprengende Schicksal bestimmt, das gilt von dem Dämon, der die Persönlichkeit über die Grenzen ihrer gegebenen Form hinaustreibt zu Schöpfungen und Zerstörungen, die sie nicht als die ihren auffassen kann. Wo das Zerstörerische fehlt, kann von überragender Macht, von Genialität, von schöpferischer Kraft geredet werden, nicht von Dämonie. Und umgekehrt, wo die Zerstörung ohne schöpferische Form zur Anschauung kommt, ist es angemessen, von Mangel, Fehler, Zerfall oder dergl. zu reden, nicht aber von Dämonie [...]. Die Tiefe des Dämonischen ist das Dialektische in ihm.
Das Dämonische enthält in sich Gestaltzerstörung, die nicht von außen kommt, nicht auf Mangel oder Unmächtigkeit beruht, sondern aus dem Grunde der Gestalt selbst stammt, der organischen wie der geistigen [...]".

En este punto, Tillich (1926:15)[294] enfatiza que el fenómeno dialéctico de *lo demoníaco* no se debe a elementos o impulsos externos al individuo, sino que siempre proviene del interior de su ser y de su misma esencia; concretamente, vincula la sensación del "estar poseído", del manifestar simultáneamente un carácter "propio" y "ajeno", con la aparición o intromisión de elementos del "inconsciente" (*das Unbewußte*) o del "subconsciente" (*das Unterbewußte*) en la consciencia, ya que, si bien éstos son los que proporcionan un impulso vital a la personalidad, en el estado habitual no toman ninguna forma en la vida consciente. En otras palabras, el estudioso alemán propone una perspectiva afín a las propuestas freudianas de la época y distinta de lo que en casos extremos hemos denominado *locura*, aunque hay que hacer hincapié en que este punto de vista no invalida dicha percepción de la *locura* y sus variantes como la ausencia o distorsión del establecimiento de relaciones de causalidad apropiadas; al contrario, la consideración de Tillich puede entenderse, precisamente, como un aspecto complementario de este último enfoque que explica los motivos por los que se produce esta distorsión en el establecimiento del parámetro de causa-efecto, que podrían sintetizarse como la participación inadecuada y disruptora de elementos del inconsciente en el razonamiento lógico basado en el establecimiento de relaciones de causalidad que condiciona y afecta la aprehensión de las condiciones empíricas de la realidad.

Si analizamos ahora la *estética de lo demoníaco* que se muestra en *El Maestro y Margarita* con las reflexiones propuestas por Tillich, puede extraerse la conclusión de que, en efecto, la corporeización de *lo demoníaco* en uno o varios personajes concretos responde a la dialéctica de configuración y destrucción, así como a la *transgresión* de los límites ontológicos de la propia forma y a la irrupción de elementos del inconsciente en la consciencia. Así pues, la primera propiedad permite tratar tanto el fragmento del Baile del Plenilunio Primaveral, en el que el protocolo y la gran estetización de la fiesta se conjuga con la naturaleza destructiva y cruel de *los convidados*, como el hecho de que el escritor conocido por *Margarita* como *el Maestro* haya realizado una obra literaria sobre *Poncio Pilatos* de una gran calidad creativa pero que, a su vez, lo haya llevado a la obsesión y a la *locura* y conducido a un centro psiquiátrico. Por otro lado, en referencia a la *transgresión* de los propios límites para

[294] En términos del teólogo alemán (1926:15): "Das Dämonische äußert sich als Einbruch in das Zentrum der Persönlichkeit, als Angriff auf die synthetische Einheit des Geistes, als übergreifende und doch nicht naturhaft-ungeistige Macht. Der seelische Ort, aus dem es hervorbricht, ist das Unbewußte. Die eigentümliche Zwiespältigkeit zwischen Eigencharakter und Fremdcharakter der Besessenheit ist darin begründet, daß in der Besessenheit sich Elemente des Unterbewußten erheben, die der Persönlichkeit zwar ständig ihren vitalen Impuls, ihre unmittelbare Seinsfülle geben, die aber nicht als eigene Gestalten in das bewußte Leben eintreten dürfen [...]".

alcanzar alguna cualidad o estado extraordinario y a la incursión de elementos inconscientes en la consciencia, cabe emplear dicha perspectiva de análisis en la explicación del proceso de enajenación del escritor *Iván Nikoláyevich* cuando intenta asimilar y entender la muerte por atropello de tranvía de su amigo *Berlioz* de la forma que había predicho *el demonio*, predicción que *el literato* había tenido por un sinsentido al proclamarse nihilista y apostar por la convicción de que en el mundo, todo suceso era racionalmente explicable, pretensión que lo llevará a no distinguir el sueño de la vigilia y a ser ingresado en un psiquiátrico, donde, precisamente, habitará la estancia contigua a la del *Maestro*, con quien iniciará una cierta amistad.

6. LA ESTÉTICA DE LA CRUELDAD CONTEMPORÁNEA, ENTRE LA POSMODERNIDAD Y EL PORVENIR. UNA APROXIMACIÓN A LA NOVELA *2666* DE ROBERTO BOLAÑO COMO ESTUDIO DE CASO.

En el presente capítulo se pretende aplicar los conceptos terminológicos formulados en las partes anteriores de este estudio al análisis de la novela de Roberto Bolaño *2666* (2004) con el fin de responder a una cuestión que, de algún modo, no ha hallado hasta el momento una respuesta completamente satisfactoria, o bien por haber partido de presupuestos tan generales que, en cierto sentido, ignoraban algunos aspectos o matices de esta obra literaria, o bien por haberse centrado principalmente, salvando algunas excepciones, en las comparaciones con otros relatos y novelas hispanoamericanos o con autores específicos de otras lenguas, con la hipótesis de que, por el hecho de haber sido escrita en español, es prioritario considerar que *2666* forma parte de una tradición literaria lingüística concreta, o, por el contrario, con el objetivo de comparar algunas facetas determinadas con las de obras escritas originariamente en diferentes idiomas, pasando por alto algunos elementos que, precisamente, las hacen copartícipes de un mismo sistema estético.

En este sentido, resulta fundamental destacar que las partes en las que se dividirá este capítulo responden al siguiente marco de pensamiento: el hecho de analizar la *estética de la crueldad* que se manifiesta en la obra del escritor chileno a partir de unos términos conceptuales que se han desarrollado a partir de un corpus considerable de obras narrativas de ficción moderna y contemporánea desde finales del siglo XVIII que configuran dicha estética implica estudiar esta novela como una muestra literaria constituyente de la *estética de la crueldad* y de su tradición, de modo que nos ocuparemos del siguiente aspecto siempre desde esta perspectiva e ignoraremos otros elementos que han encontrado un gran eco en una bibliografía muy extensa sobre la producción literaria bolañiana.

En concreto, la pregunta alrededor de la cual se estructurarán las próximas páginas puede formularse del siguiente modo: ¿en qué medida puede considerarse la novela de *2666* como una muestra de *la estética de la crueldad* posmoderna, o se trata de un cambio de paradigma de dicha estética?

Con el fin de hallar una respuesta convincente y detallada a esta interpelación, procederemos a estudiar la novela de Bolaño desde dos puntos de vista distintos aunque necesariamente complementarios; en primer lugar, intentaremos establecer la ausencia o presencia de un marco de sentido de la trama y del argumento de la obra del autor chileno, con el objetivo de contribuir a esclarecer el debate de si puede considerarse esta novela como un ejemplo de la producción literaria de la Posmodernidad o de si, por el contrario, *2666* formula de alguna manera su propio marco interpretativo; en segundo lugar, para el planteamiento de si esta novela mantiene los parámetros correspondientes de la *estética de la crueldad* moderna y contemporánea, o bien de si puede interpretarse que, en realidad, propone un nuevo paradigma de esta estética, se estudiará desde una perspectiva comparatista la obra del escritor de Santiago de Chile con las principales novelas ficcionales del marqués de Sade, puesto que, según se ha explicado en un capítulo anterior[295], su producción literaria puede concebirse como el inicio de la *estética de la crueldad* de la época contemporánea en relación con las obras anteriores de la Modernidad, entre cuyos ejemplos nos hemos referido a dos muestras de la literatura picaresca hispana[296], como son el *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554) e *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños* (1626) de Francisco de Quevedo.

En este punto, es necesario subrayar que, en ambas partes de la presente disertación, se tomarán los cinco capítulos que configuran *2666* como una única novela y no como cinco libros diferentes —última voluntad de Roberto Bolaño antes de fallecer—, lo cual implica que tanto cuando nos refiramos a la cualidad de si la novela responde a la idea "clásica" *posmoderna* o no, como cuando hablemos del mantenimiento de paradigma o del inicio de ciertas modificaciones, nos remitimos a la totalidad de la obra y no solamente a una de sus partes, hecho que no debemos olvidar si se tiene presente la gran variedad temática de cada una de ellas —piénsese, por ejemplo, en las diferencias argumentales entre "La parte de los crímenes" y "La parte de Archimboldi"—. Los motivos de la consideración de todas las partes como

[295] Véase el apartado "2.1.2. El marqués de Sade como precursor de la *estética de la crueldad* contemporánea".

[296] Véase el apartado "2.1.1. La novela picaresca como muestra de la *estética de la crueldad* presadiana".

una única novela unitaria se corresponden con los argumentados por Ignacio Echevarría[297] (2004) y por sus propios herederos[298].

Por otro lado, conviene insistir en que la motivación de plantear la cuestión principal que guiará los pasos de estas páginas no se debe a un aspecto arbitrario, que guarde poca o ninguna relación con los estudios literarios de las últimas décadas. Al contrario, la pregunta de si esta obra de Bolaño se ajusta a los criterios que habitualmente se conciben como *posmodernos* o si, más bien, es una novela que contribuye a formular un cierto cambio de paradigma en la producción literaria del

[297] Tal y como expone Ignacio Echevarría (2015:1121-1123): "A la muerte de Roberto Bolaño se dijo que el magno proyecto de *2666* había sido transformado en una serie de cinco novelas, que se corresponderían con las cinco partes en que la obra está dividida. (…) Conviene advertir, sin embargo, que en esta intención se interpusieron consideraciones de orden práctico (…): ante la cada vez más probable eventualidad de una muerte inminente, a Bolaño le parecía más llevadero y más rentable, para sus editores tanto como para sus herederos, habérselas con cinco novelas independientes (…), antes que con una sola descomunal (…).

Tras la lectura del texto, sin embargo, parece preferible retornar la novela en su conjunto. Aunque toleran una lectura independiente, las cinco partes que integran *2666*, aparte de los muchos elementos que comparten (un tejido sutil de motivos recurrentes), participan inequívocamente de un designio común (…).

Hay además una consideración que avala la decisión de publicar reunidas (…) las cinco partes de *2666*. Bolaño (…) se jactó siempre, una vez embarcado en la redacción de *2666*, de habérselas con un proyecto de dimensiones colosales, que dejaba muy atrás, en ambición tanto como en extensión, a *Los detectives salvajes*. La envergadura de *2666* es indisociable de la concepción de original de todas sus partes, también de la voluntad de riesgo que la anima, y de su insensata aspiración de totalidad (…).

Y está luego el título. Esa cifra enigmática, *2666* (…) que actúa como punto de fuga en el que se ordenan las diferentes partes de la novela. Sin este punto de fuga, la perspectiva del conjunto quedaría coja, irresuelta, suspendida en la nada.

En una de sus abundantes notas relativas a *2666* Bolaño señala la existencia en la obra de un "centro oculto" que se escondería debajo de lo que cabe considerar, por así decirlo, su "centro físico". Hay razones para pensar que ese centro físico sería la ciudad de Santa Teresa, fiel trasunto de Ciudad Juárez, en la frontera de México con Estados Unidos. Allí convergen, al cabo, las cinco partes de la novela; allí tienen lugar los crímenes que configuran su impresionante telón de fondo (y de los que, en un pasaje de la novela, dice un personaje que "en ellos se esconde el secreto del mundo"). En cuanto al "centro oculto"… ¿no lo estaría indicando precisamente esa fecha, 2666, que ampara la novela entera?".

[298] Según puede leerse en la "Nota de los herederos del autor" en la edición de *2666* empleada en el presente estudio (2015:11): "Después de su muerte y tras la lectura y estudio de la obra y del material de trabajo dejado por Roberto que lleva a cabo Ignacio Echevarría (amigo al que indicó como persona referente para solicitar consejo sobre sus asuntos literarios), surge otra consideración de orden menos práctico: el respeto al valor literario de la obra, que hace que de forma conjunta con Jorge Herralde cambiemos la decisión de Roberto y que *2666* se publique primero en toda su extensión en un solo volumen, tal como él habría hecho de no haberse cumplido la peor de las posibilidades que el proceso de su enfermedad ofrecía".

presente responde a la interrogación de si la llamada *Posmodernidad* es capaz, por sus propias características, de proporcionar formas con un fundamento "sólido" de lo que hemos denominado *estética negativa*[299] y de sus diferentes manifestaciones —es decir, que este debate no sólo afectaría a la *estética de la crueldad,* sino también a algunas modalidades de la *estética de lo grotesco* y de *lo demoníaco*—, entendiendo como un "fundamento sólido" la presencia de algunos elementos en las obras literarias que permitieran trascender de alguna manera su naturaleza ficcional y pudieran relacionarse sin dificultad con un cierto enraizamiento en la realidad empírica y cultural de los *lectores*, pero partiendo siempre de los elementos constituyentes de las estéticas respectivas.

En este sentido, por ejemplo, Terry Eagleton (2010:22)[300] postula que el hombre posmoderno, al carecer de una perspectiva de valores concretos no relativistas, no "es profundo" y, por lo tanto, él y sus contemporáneos "poco tienen que decir sobre el mal"; de hecho, en varias ocasiones relaciona el Mal con una cierta ininteligibilidad, habida cuenta de que, para él (2010:85-86)[301], este fenómeno se caracteriza por ser algo ausente de causa o su propia causa, por lo que un hecho resulta ser más malvado como más lejos se encuentra de una explicación que se corresponda con el parámetro de causa-efecto. Como puede suponerse, en el marco de la *estética de la crueldad*, dicha concepción del ensayista inglés puede vincularse con la noción de *locura* y con algunas facetas de *lo demoníaco*, pero deja sin posibilidad de análisis todos los *elementos de primer* y *de segundo grado* propuestos en los capítulos anteriores y, además, de sus explicaciones se infiere una idea de *mal* cercana a la

[299] Véase el apartado "5.2. La relación de la *estética de la crueldad* con otras estéticas afines. Una aproximación a la *estética negativa* y a sus posibles expresiones".

[300] Tal y como escribe Eagleton (2010:22): "En general, las culturas posmodernas, a pesar de su fascinación por los espíritus necrófagos y los vampiros, poco tienen que decir sobre el mal. Es posible que esto se deba a que el individuo (mujer u hombre) posmoderno —frío, provisional, despreocupado y descentrado— carece de la profundidad que la verdadera destructividad requiere. Para el posmodernismo, no hay nada que redimir. Para los autores de la era dorada del modernismo, como Franz Kafka, Samuel Beckett o el primer T. S. Eliot, sí que había algo que redimir, pero hoy se ha vuelto imposible decir exactamente el qué (…)".

[301] En términos del crítico británico (2010:85-86): "He aquí una idea que parece ocupar un lugar central en el concepto del mal: éste no tiene (o no parece tener) propósito. El mal es el sinsentido supremo. Algo tan rutinario como sería un propósito o un fin empañaría su pureza letal. En esto se parece a Dios, quien, si existe, no es porque tenga motivo alguno para hacerlo. El es su propia razón de ser. También creó el universo por simple entretenimiento y no porque persiguiera un objetivo con ello. El mal rechaza la lógica de la causalidad. Si tuviera un fin en perspectiva, estaría internamente dividido, no sería autoidéntico, iría por delante de sí mismo. Pero la nada no puede trocearse de ese modo. Por eso no puede existir realmente en el tiempo, pues el tiempo tiene que ver con la diferencia, mientras que el mal es tediosa y perpetuamente el mismo. Es en ese sentido en el que se dice que el infierno es para toda la eternidad (…)".

agustiniana y, en algunos puntos, a la hegeliana[302], hecho que dejaría asimismo sin explicación algunas de las expresiones más significativas de la *estética negativa* de los últimos dos siglos.

En contraposición a este marco teórico, pueden encontrarse algunos análisis de *2666* en los que se intenta desvincular dicha obra de lo que normalmente se entiende por *Posmodernidad* y relacionarlo con una concepción de una época "nueva" que se correspondería con el tiempo actual, si bien esta conexión no se fundamentaría tanto en un estudio "estético" de la novela como en un examen de un cariz cultural. A modo de ejemplo, puede citarse el ensayo de Ainoa Íñigo Clavo (2015), en el que la autora parte para su investigación de la propuesta del concepto de *transmodernidad* de la filósofa Rosa María Rodríguez Magda, quien define esta idea como una "fórmula híbrida, totalizante, síntesis dialéctica de la tesis moderna y de la antítesis postmoderna" (2015:46-47)[303], es decir, como una época en la que puede observarse el retorno a un "gran relato" motivado por la globalización en sus múltiples formas y que pretende volver a poner en valor algunos elementos de la Modernidad que la Posmodernidad había criticado y dejado de lado como fomentadores de un discurso o percepción de la realidad que concebía con tendencias o atisbos "totalitarios". En esta línea, Íñigo sostiene que *2666* debe entenderse como una expresión literaria de esta *transmodernidad* (2015:48-50)[304], ya que, en primer lugar, la globalización como

[302] Para una explicación del concepto de *Mal* en San Agustín y en Hegel, así como las consecuencias de dicha noción para la configuración general de la *estética negativa*, véase el apartado "5.2.1. La falta de *belleza* y de *ética* como expresión estética. Una propuesta de definición de la *estética negativa* y de sus características".

[303] En palabras de Ainoa Íñigo (2015:46-47): "La transmodernidad se muestra cual fórmula híbrida, totalizante, síntesis dialéctica de la tesis moderna y de la antítesis postmoderna. No hay ruptura (…) sino retorno fluido de una nueva configuración de las etapas anteriores".

(…) la transmodernidad supone en cierto modo una superación de estos dos movimientos. La fragmentación ha sido sustituida por el surgimiento de un "nuevo gran relato" pero, esta vez, motivado por la globalización . (…) "Un Nuevo Gran Relato, que no obedece al esfuerzo teórico o socialmente emancipador de las metanarrativas modernas, sino al efecto inesperado de las tecnologías de la comunicación, la nueva dimensión del mercado y de la geopolítica. (…) Constituye, en primer lugar, la descripción de una sociedad globalizada, rizomática, tecnológica".

[304] En términos de Ainoa Íñigo (2015:48-50): "El primer aspecto, el espacio transmoderno, responde a los parámetros de la globalización. El escenario de la novela es la sociedad global, un mundo de difusas fronteras donde todos los personajes se desplazan de un lado a otro. La identidad nacional acaba desdibujándose en pro del desarraigo, los personajes viven en tránsito constante y son ciudadanos del mundo (…).

(…) el cosmopolitismo, la megaciudad y el concepto de lo local, en el que lo específico (local) queda asumido dentro del conjunto total que lo incluye (global) son elementos determinantes del universo transmoderno (…).

"macrorrelato" puede entreverse en el relajamiento de las fronteras de los Estados que aparece en la obra bolañiana, que se traduce, a su vez, en los constantes desplazamientos de los personajes y en una consiguiente sensación de desarraigo que invade a las figuras ficcionales; en segundo lugar, un enfoque en la transmisión del conocimiento más que en su "esencia", propiedad que se manifiesta, por ejemplo, en las diversas fuentes de información de las que se nutren los personajes y los *lectores* para conocer la realidad de los asesinatos de Santa Teresa; por último, la impresión que trasluce la novela de un determinado rechazo al nihilismo característico de la Posmodernidad y que se deja entrever en la interpretación de *2666* como una obra literaria comprometida con la realidad.

El fin de las próximas páginas constituirá, por lo tanto, en aclarar ambas posiciones y establecer, a partir de los instrumentos de estudio conceptuales y terminológicos que se han formulado en los capítulos anteriores, cuál de las dos resulta más apropiada para el análisis de la novela de Roberto Bolaño *2666* o si, en cambio, es aconsejable proponer un nuevo ámbito de investigación a partir del estudio detallado de algunos elementos concretos de la *estética de la crueldad* que aparecen en la propia obra.

Por otro lado, para facilitar la comprensión de todos los términos utilizados en este capítulo y que se han formulado en los capítulos anteriores, puede consultarse el glosario alfabético al final del presente estudio en forma de "Anexo".

El nuevo tipo de sociedad de conocimiento que se presenta depende ya no tanto del descubrimiento de la "esencia", de la interpretación del contenido, sino de las nuevas formas de transmisión de la información que emergen como consecuencia de la globalización.

(…) Según Rodríguez Magda, la posmodernidad padecía un nihilismo acuciante, un vacío de significado, la sensación de que todo carecía de importancia. Esta estudiosa pone de manifiesto la superación de esta fase y asegura que en la actualidad se constata la necesidad de regresar a los valores despuntados por la modernidad. En contraposición a la pasividad posmoderna y como consecuencia de esta relectura y reconsideración de los valores anteriores se hace necesario, en la actualidad, un compromiso con la realidad (…)".

6.1. "Soñamos con utopía y nos despertamos gritando"[305]. La presencia o la ausencia de un *marco de sentido* de la trama y del argumento en la novela de Roberto Bolaño *2666*.

En el presente apartado se estudiará, a partir de los elementos propios de la *estética de la crueldad*, lo que se denominará como *marco de sentido* que configura el propio argumento y la trama del conjunto de la novela de *2666* y que constituye una suerte de "indicadores" —en la línea de la idea de *sistema* formulada por Wittgenstein[306]— que "guían" las posibles interpretaciones de la obra del escritor chileno. Para ello, las siguientes páginas se estructurarán en dos partes principales: en la primera parte, integrada por dos subapartados, con el fin de establecer un contraste que nos permita adquirir unas referencias claras y concretas de distintos *marcos de sentido* que contextualicen escenas de acciones crueles, analizaremos algunos fragmentos de actos crueles de dos obras del siglo XIV, como son el *Libro del buen amor* (1330-1343) de Juan Ruiz, conocido como el Arcipreste de Hita, y el *Decameron* (1349-1353) de Giovanni Boccaccio, así como algunas de las características que tradicionalmente se asocian al género de la *novela negra* o *detectivesca*, siempre con la intención de comparar sus respectivos *marcos de sentido* con los aspectos que aparecen en *2666*, comparación que aspira a delimitar, a su vez, las propiedades principales del *marco de sentido* de la novela de Roberto Bolaño. En la segunda parte, constituida por un subapartado, se analizarán con detalle algunas de las características más relevantes de las novelas sadianas con el objetivo de establecer una comparación con *2666* y poder postular, de este modo, qué similitudes y diferencias técnicas se manifiestan en ambos autores y con ello, averiguar si puede hablarse con propiedad o no de un cambio de paradigma de la *estética de la crueldad* contemporánea.

[305] Cita y reflexión que puede leerse en el escrito elaborado por Roberto Bolaño (2022:366) y el poeta Mario Santiago Papasquiaro en México en 1975 con el título "Déjenlo todo, nuevamente: primer manifiesto del movimiento infrarrealista" y que puede entenderse como un lamento por la falta de sentido que guía la acción política o literaria, puesto que toda utopía o distopía conlleva necesariamente una disposición racional del orden de los aspectos socioeconómicos y políticos de la realidad que rigen una comunidad. El "grito" al despertar, en consecuencia, podría considerarse como una queja profunda de esta carencia de racionalidad que condiciona la realidad —aunque sea la realidad "ficcional"— y, por lo tanto, enfatiza la ausencia de sentido.

[306] Para una definición del concepto wittgensteiniano de *sistema* y su aplicación a la noción de *estética de la crueldad*, véase el apartado "1.1. La *estética de la crueldad* como sistema y juego del lenguaje".

Sin embargo, antes de iniciar el estudio de las cuestiones mencionadas, resulta necesario justificar la premisa de la existencia de un *marco de sentido* para todo texto y, en particular, para toda obra literaria, puesto que es la naturaleza de dicho *marco* lo que condicionará el desarrollo analítico del presente apartado. Con este fin, nos remitimos a la perspectiva de la hermenéutica planteada por Hans-Georg Gadamer (1960) y, concretamente, a dos de sus postulados, a saber: la presencia de una interrelación entre el conjunto de un texto y las partes individuales que lo integran, y lo que el teórico alemán denomina la *anticipación de la completitud*.

En relación con la primera regla hermenéutica, Gadamer (1975:274-276)[307] sostiene que la comprensión de lo total debe provenir del entendimiento de lo individual —"(…) daß man das Ganze aus dem Einzelnen und das Einzelne aus dem Ganzen verstehen müsse"—, de manera que se establece una suerte de "relación circular" (*ein zirkelhaftes Verhältnis*) en la que la presunción del sentido por parte del *lector* se fundamenta en partir de la idea de que cada una de las partes constituye una porción del sentido de la totalidad, y al revés, es la unidad del conjunto lo que proporciona un sentido global a cada una de sus "piezas". Se trata de una "expectativa de sentido" (*Sinnerwartung*) del *lector* que dota de significado los esfuerzos de interpretación de ambos movimientos a modo de círculos concéntricos —de las partes al todo y del todo a las partes—, que, a su vez, "expanden" y aumentan la unidad del sentido; así pues, la concordancia entre el sentido general de la unidad y el sentido individual de cada elemento que la integra es el criterio que asegura la correcta comprensión del texto —hecho que, evidentemente, no implica que sólo haya una única opción interpretativa posible—, por lo que puede hablarse de fracaso exegético en caso de producirse una desarmonía entre el sentido de las partes y el sentido de la totalidad.

[307] Según expresa Gadamer (1975:274-276): "[...] Wir erinnern uns hier der hermeneutischen Regel, daß man das Ganze aus dem Einzelnen und das Einzelne aus dem Ganzen verstehen müsse. [...] Es ist ein zirkelhaftes Verhältnis, das hier wie dort vorliegt. Die Antizipation von Sinn, in der das Ganze gemeint ist, kommt dadurch zu explizitem Verständnis, daß die Teile, die sich vom Ganzen her bestimmen, ihrerseits auch dieses Ganze bestimmen.
[...] Dieser Vorgang des Konstruierens ist aber selber schon dirigiert von einer Sinnerwartung, die aus dem Zusammenhang des Vorangegangenen stammt. Freilich muß sich diese Erwartung berichtigen lassen, wenn der Text es fordert. Das bedeutet dann, daß die Erwartung umgestimmt wird und daß sich der Text unter einer anderen Sinnerwartung zur Einheit einer Meinung zusammenschließt. So läuft die Bewegung des Verstehens stets vom Ganzen zum Teil und zurück zum Ganzen. Die Aufgabe ist, in konzentrischen Kreisen die Einheit des verstandenen Sinnes zu erweitern. Einstimmung aller Einzelheiten zum Ganzen ist das jeweilige Kriterium für die Richtigkeit des Verstehens. Das Ausbleiben solcher Einstimmung bedeutet Scheitern des Verstehens".

En cuanto a la idea gadameriana de la *anticipación de la completitud* (*Vorgriff der Vollkommenheit*) se refiere, hay que decir que ésta parte de la premisa de que sólo es comprensible aquello que expresa una unidad completa de sentido (1975:278)[308], por lo que cabe suponer que el *lector* emplea este "prejuicio" (*Vorurteil*) en cada proceso de lectura que realiza, ya que da por hecho que el texto o la obra que tiene entre sus manos representa, expresa o construye un sentido y significado inteligibles, puesto que, en caso contrario, el propio intento de lectura debería entenderse como un acto absurdo incluso antes de iniciarse. Ahora bien, de acuerdo con Gadamer, tal *anticipación* no guía únicamente nuestra comprensión del contenido, sino que, además, conlleva unas ciertas "expectativas de sentido transcendentes" (*die transzendenten Sinnerwartungen*) en la medida en que el *lector* asume que lo explicado cuenta con una pretensión de ser cierto y verdadero —en el caso de la literatura ficcional, esta pretensión se correspondería con el *pacto de ficción*—, por lo que es el incumplimiento de dichas expectativas y el consiguiente fracaso de la interpretación textual lo que pone de relieve la necesidad de las estrategias y métodos exegéticos que puedan paliar o, incluso, solucionar, dicha derrota.

En consecuencia, si se comparte la postura hermenéutica de Gadamer, debe considerarse que cualquier anhelo de interpretar un texto conlleva la suposición y la expectativa del *lector* de que todos los elementos textuales configuran una totalidad o *marco de sentido* que, a su vez, dota de sentido y de significado a cada uno de dichos elementos y partes constituyentes, sentido que, por otro lado, tiene que ser

[308] En términos del filósofo de Marburgo (1975:278): "*Vorgriff der Vollkommenheit* [...] besagt, daß nur das verständlich ist, was wirklich eine vollkommene Einheit von Sinn darstellt. So machen wir denn diese Voraussetzung der Vollkommenheit immer, wenn wir einen Text lesen, und erst wenn diese Voraussetzung sich als unzureichend erweist, d.h. der Text nicht verständlich wird, zweifeln wir an der Überlieferung und suchen zu erraten, wie sie zu heilen ist [...].
Der Vorgriff der Vollkommenheit, der all unser Verstehen leitet, erweist sich mithin selber als ein jeweils inhaltlich bestimmter. Es wird nicht nur eine immanente Sinneinheit vorausgesetzt, die dem Lesenden die Führung gibt, sondern das Verständnis des Lesers wird auch ständig von transzendenten Sinnerwartungen geleitet, die aus dem Verhältnis zur Wahrheit des Gemeinten entspringen. [...] Und wie wir Nachrichten eines Korrespondenten glauben, weil er dabei war oder es sonst besser weiß, so sind wir grundsätzlich der Möglichkeit offen, daß ein überlieferter Text es besser weiß, als die eigene Vormeinung gelten lassen will. Erst das Scheitern des Versuchs, das Gesagte als wahr gelten zu lassen, führt zu dem Bestreben, den Text als die Meinung eines anderen —psychologisch oder historisch— zu verstehen. Das Vorurteil der Vollkommenheit enthält also nicht nur dies Formale, daß ein Text seine Meinung vollkommen aussprechen soll, sondern auch, daß das, was er sagt, die vollkommene Wahrheit ist.
[...] Die erste aller hermeneutischen Bedingungen bleibt somit das Vorverständnis, das im Zu-tun-haben mit der gleichen Sache entspringt. Von ihm her bestimmt sich, was als einheitlicher Sinn vollziehbar wird, und damit die Anwendung des Vorgriffs der Vollkommenheit".

lógicamente inteligible al estar vinculado con una pretensión de verdad. En esta línea, como *lectores* de *2666*, nos encontramos ante dos dificultades: por un lado, la posibilidad de que el *marco de sentido* se halle tan indefinido o, incluso, "difuminado" en cada una de las partes que integra la novela, que una interpretación completamente adecuada de cada una de éstas muestre problemas para explicar todos sus aspectos, como algunas cuestiones relacionadas con la *estética de la crueldad* que se manifiesta en ellas y que, simultáneamente, contribuyen asimismo a añadir indeterminación a este *marco*; por el otro, aunque es cierto que en algunos episodios de la novela de Bolaño se transmite una concepción de la realidad que puede percibirse como "verdad" que facilita la comprensión de la trama y del argumento, también lo es el hecho de que en otras escenas se expresa un gran vacío de sentido cercano al nihilismo que no sólo se ve reforzado por los *elementos de primer* y de *segundo grado de la estética de la crueldad*, sino que los condiciona simultáneamente, produciendo una gran variedad de casos de actos crueles en los que se pone de manifiesto algún fracaso en las relaciones de causalidad, cuya escasa inteligibilidad dificulta en tal medida la aprehensión global de esta estética que uno puede preguntarse, tal y como se ha sugerido anteriormente, de si no nos hallaremos ante los atisbos de una nueva fase de desarrollo de fenómeno estético de *lo cruel* y, en general, de la *estética negativa*.

6.1.1. El *sentido proteico* y la multiplicidad del *marco de sentido* en *2666*.

Si partimos de la premisa gadameriana de que resulta imprescindible la presunción de la existencia de un *marco de sentido* en cualquier texto que permita dotarle de significado a él y a su respectiva lectura y posibilitar de este modo una comprensión adecuada de éste, es lógico suponer que el estudio de un hipotético "debilitamiento" o, si se prefiere, "difuminación" o "indefinición" de este *marco* (obra B), sólo es posible en términos comparativos respecto a obras literarias en que dicho *marco* se manifieste de una forma unívoca y diáfana (obra A), por lo que el análisis se basaría en tratar los aspectos que difieren del *marco* "indeterminado" de la obra B respecto al *marco de sentido* "definido" de la obra A. Por este motivo, en las siguientes páginas se

procederá a contrastar los *marcos de sentido* de las obras del *Libro del buen amor* (1330-1343) de Juan Ruiz y del *Decamerone* [*Decamerón*] (1349-1353) de Giovanni Boccaccio con las formas que tal *marco* adopta en el conjunto de la novela de *2666* (2004) de Roberto Bolaño.

Fijémonos en el siguiente fragmento de la obra del Arcipreste de Hita en el que un *ermitaño* viola y asesina a *una mujer* bajo los efectos del vino y, finalmente y en el cumplimiento de las leyes, es ajusticiado (2023:139-141):

> »Non pudo el diablo a su persona llegar;
> seyendo arredrado, començól a retentar,
> diz: “Aquel cuerpo de Dios que tú deseas gustar,
> yo te mostraré manera por que lo puedas tomar.
>
> »”Non deves tener dubda que del vino se faze
> la sangre verdadera de Dios: en ello yaze
> sacramento muy santo; pruévalo si te plaze”.
> El diablo al monge arma ado lo enlaze.
>
> (…)
>
> »Bevió el hermitaño mucho vino sin tiento:
> como era fuerte, puro, sacól de entendimiento;
> desque vido el diablo que ya echara çemiento,
>
> armó sobr’él su casa e su aparejamiento.
>
> (…)
>
> «Fue con él la cobdicia, raíz de todos males,
> loxuria e sobervia, tres pecados mortales;
>
> luego el omeçidio: estos pecados tales
>
> trae el mucho vino a los descomunales.
>
> «Desçèndió de la hermita, forçó a una muger:
> ella dando sus bozes, non se pudo defender;
> desque pecó con ella, temió mesturado ser:
> matóla el mesquino e óvose a perder.
> »Como dize el proverbio, palabra es bien çierta,
> que “non ay encobierta que a mal non revierta”;
> fue la su mala obra en punto descobierta:
> esa ora fue el monge preso e en refierta.
>
> »Descobrió con el vino quanto mal avia fecho,
> file luego justiçiado, como era derecho;
> perdió cuerpo e alma el cuitado maltrecho:
> en el bever de más yaz todo mal provecho.
>
> »Faze perder la vista e acortar la vida,
> tira la fuerça toda si-s toma sin medida,
> faze tenblar los mienbros, todo seso olvida:
> ado es el mucho vino, toda cosa es perdida.

Nos encontramos, como *lectores*, ante un relato metadiegético que expone la voz narrativa con una clara finalidad didáctica, según reza la moraleja que se menciona explícitamente en las dos últimas estrofas, a saber: prevenir el consumo abusivo del vino y del alcohol —concebido como una acción "diabólica"— que puede llevar incluso a los individuos más beatos a cometer crímenes abominables. Así pues, en esta historia hallamos el personaje del *demonio* quien, en su deseo de inducir al pecado a *un anacoreta* pacífico, bondadoso y contemplativo, le convence de los aparentes beneficios del vino; éste accede a injerirlo habitualmente y progresivamente en mayores cantidades, lo que le conduce a liberar sus instintos y pasiones y a verse abocado a un descontrol absoluto, en cuyo estado asalta, viola y mata a *una mujer* de las cercanías, por lo que es condenado a muerte y ejecutado de acuerdo a derecho por *las autoridades competentes*, lo que implica para *el ermitaño* tanto la pérdida de su cuerpo como la de su alma por el pecado de homicidio cometido. Por consiguiente, en términos de la *estética de la crueldad* puede analizarse la función de estas figuras desde la perspectiva de la manifestación de distintos *elementos de primer grado*, de modo que *el diablo* corporeiza la categoría de *agente cruel personal* que intenta introducir el Mal en el mundo, precisamente, a través de los personajes más piadosos y por su condición de ser individuos supuestamente alejados del pecado; *la mujer*, por su lado, formaliza la instancia de *víctima cosificada télica*, en la medida en que es agredida y asesinada no por sus rasgos individuales y características personales, sino por el mero hecho de pertenecer al sexo femenino y, por ello, tener la facultad de ser empleada como una "herramienta" para alcanzar el único objeto del *monje*, como es satisfacer su lujuria y voluptuosidad desatadas por el alcohol; por último, la figura del *ermitaño* encarna dos categorías distintas al padecer una *transferencia de funciones categoriales simple diacrónica*, a saber: en un primer momento, éste personifica la instancia de *víctima personal*, en tanto que son su supuesta "pureza" moral y su "piedad" los rasgos que atraen la atención del *demonio* para tentarlo y lograr introducir el Mal en el Mundo, Mal que sería aún de un grado más elevado porque no sólo genera acciones crueles y macabras, sino que, al mismo tiempo, deja de ser fuente de Bien, tal y como era hasta ese momento; no obstante, *el diablo* consigue modificar la *causa formalis* —en este caso, puede entenderse como el carácter, el comportamiento e incluso la personalidad— del *anacoreta* mediante la ingesta habitual y abusiva de vino con el fin de convertirlo en un "instrumento" para llevar a cabo su ya mencionado plan, por lo que, en el momento en que *el ermitaño* agrede y asesina a *la mujer*, éste personifica la categoría de *sujeto cruel generado por el agente de formalidad modificada*.

Este episodio cruel, que, según se ha comentado, persigue explícitamente una finalidad pedagógica para advertir sobre los peligros de la embriaguez etílica para el alma y el cuerpo, responde, de hecho, a un *marco de sentido* que incluye a toda la trama narrativa y a todas las metadiégesis que en ella aparecen y que consiste en expresar sin ninguna ambigüedad el objetivo que tiene el autor y el narrador, como es el advertir a cualquier *lector* de los riesgos que procura el "amor loco" (2023:9-10)[309] que puede conducir al individuo a su perdición terrenal y celestial, al conllevar éste a menudo un ejercicio de pecado. Con este fin, la instancia narrativa relata con detalle un conjunto de aventuras que vive él en primera persona, así como anécdotas e historias de otros personajes que muestran, en algunos casos, un desarrollo dramático de los acontecimientos y, en ocasiones, un final realmente trágico, que reflejan las múltiples formas en las que se puede manifestar este tipo de amor y conducir a las figuras a la catástrofe. Sin embargo, el propio autor es consciente de que el *lector* puede interpretar estos relatos bajo signo contrario, es decir, como ideas o propuestas para gozar de los placeres de dicho "amor loco" en lugar de evitarlos, hecho por el que no duda en citar a Dios como testigo de que su auténtica intención es un anhelo moralizante a favor de la virtud, si bien, desde otra perspectiva, estos comentarios

[309] Según expresa la propia voz narrativa (2023:9-10): "Onde yo, de mi poquilla çiençia e de mucha e grand rudeza, ent[end]iendo quántos bienes faze perder al alma e al cuerpo e los males muchos que les apareja e trae el amor loco del pecado del mundo, escogiendo e amando con buena voluntad salvaçión e gloria del Paraíso para mi ánima, fiz esta chica escriptura en memoria de bien e conpuse este nuevo libro en que son escriptas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar. Las quales, leyéndolas e oyéndolas omne o m[u]ger de buen entendimiento que se quiera salvar, descogerá e obrarlo ha. E podrá dezir con el salmista: *Viam veritatis e cetera.* Otrosí los de poco entendimiento non se perderán; ca leyendo e coidando el mal que fazen o tienen en la voluntad de fazer e [...] los porfiosos de sus malas maestrías, e descobrimiento publicado de sus muchas engañosas maneras que usan para pecar e engañar las mujeres, acordarán la memoria e non despreçiarán su fama; ca mucho es cruel quien su fama menospreçia: el Derecho lo dize. E querrán más amar a sí mesmos que al pecado; que la ordenada caridad, de sí mesmo comiença: el Decreto lo dize. E desecharán e aborresçerán las maneras e maestrías malas del loco amor que faze perder las almas e caer en saña de Dios, apocando la vida e dando mala fama e deshonra e muchos daños a los cuerpos.

Enpero, porque es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los consejo, quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello. E ansí este mi libro a todo omne o muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien e escogiere salvación e obrare bien amando a Dios, otrosí al que quisiere el amor loco, en la carrera que andudiere puede cada uno bien dezir: *Intellectum tibi dabo c cetera.* E ruego e consejo a quien lo leyere e lo oyere, que guarde bien las tres cosas del alma: lo primero, que quiera bien entender e bien juzgar la mi entençión por que lo fiz e la sentencia de lo que y dize, e non al son feo de las palabras: e segu[n]d derecho, las palabras sirven a la intençión e non la intençión a las palabras. E Dios sabe que la mi intençión non fue de lo fazer por dar manera de pecar ni por maldezir, mas fue por reduçir a toda persona a memoria buena de bien obrar e dar ensienplo de buenas constunbres e castigos de salvaçión; e porque sean todos aperçebidos e se puedan mejor guardar de tantas maestrías como algunos usan por el loco amor (…)."

pueden entenderse como la constatación de la libertad de interpretación textual por parte del *lector* y, por lo tanto, como una cierta estetización de un libre albedrío "interpretativo".

Paralelamente, pueden hallarse episodios similares en una obra un poco posterior, el *Decameron* [*Decamerón*] (1349-1353) de Giovanni Boccaccio, en el que algunas de las historias que se relatan se caracterizan no sólo por la narración de sucesos crueles, sino por un cierto aumento de su complejidad respecto a la obra de Juan Ruiz. A modo de ejemplo, centrémonos en el siguiente relato metadiegético expuesto por la figura de *Filomena* en el que se muestra la historia de *Nastagio de los Onesti* quien, alejado de Rávena para superar el amor no correspondido que siente hacia *la hija de Paolo Traversari*, presencia en un bosque una persecución sangrienta de *un amante* a *su amada* que, según descubre de inmediato, resulta ser un castigo divino que se repite para toda la eternidad (2022:642-649):

> (…) súbitamente le pareció oír un terrible llanto y quejidos muy fuertes de voz femenina; (…) mirando hacia adelante, vio llegar por un bosquecillo muy espeso de arbolillos y de zarzas, (…) a una bellísima joven desnuda, despeinada y toda arañada por las ramas y las zarzas, llorando y pidiendo a gritos piedad; y además de esto vio a sus costados dos grandes y feroces mastines que, corriendo rabiosamente cerca de ella, la mordían varias veces cruelmente donde la alcanzaban; y tras ella vio llegar sobre un corcel negro a un caballero de oscuro con el gesto muy indignado, con un estoque en la mano amenazándola de muerte con palabras horribles e injuriosas. (…) Pero al encontrarse desarmado, recurrió a coger una rama de árbol a manera de palo y comenzó a hacer frente a los perros e ir contra el caballero. Pero el caballero que vio esto le gritó desde lejos:
>
> —Nastagio, no te entrometas, deja que los perros y yo hagamos lo que esta malvada mujer se ha merecido.
>
> (…)
>
> —Yo no sé quién eres tú, que me conoces así, pero lo único que te digo es que es una gran cobardía por parte de un caballero armado querer matar a una mujer desnuda y echarle los perros tras ella como si fuera una fiera salvaje; yo desde luego la defenderé cuanto pueda.
>
> El caballero entonces dijo:
>
> —Nastagio, yo fui de tu misma ciudad, y eras aún pequeño cuando yo, a quien llamaban micer Guido de los Anastagi, estaba mucho más enamorado de ésta que lo estás tú ahora de la de los Traversari; y por su orgullo y crueldad mi desventura fue tal que, un día, con este estoque que me ves en la mano, desesperado me maté, y estoy condenado a la pena eterna. No pasó mucho tiempo en que ella, que se alegró mucho de mi muerte, murió; y por el pecado de su crueldad y por la alegría que había sentido con mis tormentos, no arrepintiéndose, pues no creía haber pecado en eso, sino haber hecho méritos, fue y está condenada igualmente a las penas del infierno. Y cuando ella descendió allí, tanto a ella como a mí se nos impuso por castigo, a ella huir delante de mí, y a mí, que la amé tanto, perseguirla como a mortal enemiga, no como a señora amada; y cuantas veces la alcanzo, otras tantas con este estoque con el que me di muerte, le doy muerte a ella y la abro por la espalda, y ese corazón duro y frío, en donde jamás pudieron entrar ni amor ni piedad, junto con el resto de sus entrañas, como tú inmediatamente verás, se las saco del cuerpo y se las doy a comer a estos perros. Y no pasa después mucho tiempo hasta que ella, según quiere la justicia y el poder de Dios, revive como si no hubiese estado muerta y comienza de nuevo la dolorosa fuga, y los perros y yo a perseguirla. Y sucede que cada viernes, hacia esta hora, la alcanzo aquí y aquí hago la matanza que verás; y los demás días no creas que descansamos, sino que

> la alcanzo en otros lugares donde ella obró y pensó contra mí cruelmente; y habiéndome convertido de amante en su enemigo, como ves, debo seguirla tantos años como meses ella fue cruel conmigo.
> Por lo tanto, déjame llevar a cabo la justicia divina, y no quieras oponerte a lo que tú no podrías enfrentarte.
> Nastagio, al oír estas palabras, (…) comenzó temeroso a esperar lo que hiciese el caballero; el cual, al acabar de hablar, se echó como un perro rabioso con el estoque en la mano sobre la joven, que arrodillada y sujeta con fiereza por los dos mastines le pedía a gritos piedad, y con todas su fuerzas la hirió en medio del pecho y la atravesó de parte a parte. Cuando la joven hubo recibido este golpe, cayó de inmediato de bruces sin dejar de llorar y gritar, y el caballero, echando mano a un cuchillo, la abrió por la espalda, y sacándole el corazón y todo lo demás de alrededor, se lo echó a los dos mastines, que muy hambrientos se lo comieron rápidamente. Y no pasó mucho tiempo que la joven, como si nada de esto hubiese sucedido, se puso de pronto de pie y comenzó a huir hacia el mar, y los perros tras ella sin dejar de herirla; y el caballero, volviendo a montar a caballo y retomando su estoque, comenzó a perseguirla, y en poco tiempo se alejaron de modo que Nastagio no pudo verlos más.
> (…) después de algún tiempo se le ocurrió que aquello podía servirle mucho, ya que ocurría cada viernes.
> (…) Nastagio (…) haciendo sentar a los caballeros y a las señoras a la mesa, lo dispuso de forma que la joven amada estuviese precisamente frente al lugar donde debía suceder el hecho. Cuando habían servido ya el último manjar, todos comenzaron a oír el desesperado escándalo de la joven a la que se daba caza. (…) levantándose todos y mirando qué pudiese ser aquello, vieron a la desdichada joven, al caballero y a los perros; y no tardaron mucho en estar todos entre ellos. Se les organizó un gran escándalo tanto a los perros como al caballero, y muchos se adelantaron para ayudar a la joven; pero el caballero, hablándoles como le había hablado a Nastagio, no sólo les hizo retroceder, sino que les atemorizó y llenó a todos de asombro; y haciendo aquello que había hecho la otra vez, cuantas señoras estaban (…) todas lloraban tan afligidamente como si hubiesen visto que a ellas mismas se les hacía. (…) Pero entre quienes sintieron más terror estuvo la cruel joven amada por Nastagio, que lo había visto y oído todo detalladamente y había entendido que estas cosas se referían a ella más que a ninguna otra persona que allí estuviese, acordándose de la crueldad con que había tratado siempre a Nastagio (…).
> Y Nastagio, desposándola al domingo siguiente y celebrando sus bodas, vivió felizmente con ella mucho tiempo. Y este miedo no fue solamente la causa de este bienestar, sino que todas las ravenesas se volvieron temerosas, por lo que siempre, en lo sucesivo, fueron mucho más dóciles a los deseos de los hombres de lo que lo habían sido antes.

Si comparamos el presente relato con el episodio analizado de la obra del Arcipreste de Hita, puede observarse que, desde el punto de vista de la *estética de la crueldad*, esta narración de la obra de Boccaccio presenta una mayor complejidad que se refleja a través de dos elementos, a saber: el hecho de que todos los personajes principales se ven afectados por una *transferencia de funciones categoriales* —mientras que, en el relato metadiegético de Juan Ruiz, dicha *transferencia* sólo afecta al *ermitaño*— y la aparición del *elemento de segundo grado* del *neronismo instrumental*.

En efecto, podemos percatarnos de que el joven *Nastagio*, que en un primer momento encarna la instancia de *víctima personal* —no por el hecho de ser rechazado por *la hija de Paolo Traversi*, sino porque ésta lo menosprecia y lo trata habitualmente de forma humillante y desdeñosa—, llega a personificar la categoría de *agente cruel*

personal en el momento en que decide utilizar la escena de la persecución y de la tortura protagonizada por *Guido de los Anastagi* que ha contemplado en el bosque para condicionar el comportamiento de *su amada* e influir en su decisión de casarse con él; en el caso de *la descendiente de los Traversari*, se produce el proceso inverso, ya que pasa de corporeizar la instancia de *agente cruel personal* por su maltrato psicológico y verbal a *Nastagio* a formalizar la categoría de *víctima personal*, al ser manipulada psicológicamente mediante la contemplación del hostigamiento de *la joven* y tomar la decisión de esposarse con *su pretendiente* por temor a que le suceda una historia similar a la escena contemplada en el banquete; por otro lado, *Guido de los Anastagi* experimenta una *transferencia de funciones categoriales* muy similar a la de *Nastagio*, aunque en esta ocasión el factor que produce esta *transferencia* es la justicia divina que, en castigo por su suicidio, debe dar caza durante toda la eternidad a *la joven de quien estaba enamorado en vida* con *unos mastines* y arrancarle el corazón para alimentar a *los canes*, por lo que puede considerarse que, en este personaje, se formaliza la instancia de *sujeto cruel instrumental involuntario consciente*, puesto que es una "herramienta" del designio divino para introducir la justicia en el mundo; en el caso de *la joven perseguida* puede hallarse, asimismo, una *transferencia* afín a la de *la chica de los Traversari*, si bien, del mismo modo que *Guido*, ésta está motivada por el castigo de la Divinidad como consecuencia de su conducta cruel hacia *su enamorado*, por lo que la categoría que encarna se corresponde, en aplicación del *principio del espejo reflejo*, a la *víctima personal instrumental involuntaria consciente*.

Por otro lado, el *neronismo instrumental* se muestra tanto en la fascinación (*fascinans*) de la batida con *los perros* y el modo cruento de asesinar a *la chica* (*tremendum*)[310] como en el plan de *Nastagio* de hacer contemplar a *la familia de los Traversari* la escena de la caza de *la mujer perseguida* por *los perros* y de su sacrificio sangriento por mano de *Guido* arrancándole el corazón de la forma más macabra en un banquete en el bosque, con el fin de dar a entender a *su amada* los riesgos que corre de condenarse eternamente si no abandona la crueldad que le manifiesta por el respeto o por una inclinación afectiva de aceptación, es decir, que a través de la visualización de un episodio de actos de un alto grado de crueldad pretende aterrorizar

[310]Para una explicación de los conceptos del *fascinans* y del *mysterium tremendum* formulados por Rudolf Otto y aplicados al *neronismo* como *elemento de segundo grado* de la *estética de la crueldad,* véase el apartado "5.1.3. Los *elementos de segundo grado* como manifestación *gnoseológica* de la *estética de la crueldad*: el *neronismo* como expresión de conocimiento".

de tal modo la mente de *la joven Traversari* que ésta cambie su postura y le otorgue su mano en matrimonio.

Sin embargo, del mismo modo que en el *Libro del buen amor*, en la obra del escritor italiano aparece un *marco de sentido* bien definido que abraza todos los relatos metadiegéticos que lo integran, así como la propia historia y circunstancias de los personajes-narradores que los cuentan, y que está constituido principalmente por dos aspectos, como son: una finalidad pedagógica y un objetivo que podría considerarse de naturaleza sociopolítica.

En cuanto al fin didáctico se refiere, éste se encuentra expresado explícitamente en dos ocasiones: por un lado, en el propio relato, en el que no sólo se comenta, al final de la narración, que los sucesos crueles acaecidos afectan el comportamiento de *la población femenina de Rávena*, de manera que, a partir de ese momento, será más benevolente y ofrecerá un mejor trato a *los pretendientes* que deseen desposarse con ellas, sino que, al inicio de su narración, la figura de *Filomena*, a quien le corresponde el turno de contar un relato, especifica que intentará mostrar en su cuento que "la justicia divina castiga rigurosamente nuestra crueldad [de las mujeres]" (2022:640)[311]; por el otro, en el "Proemio" de la obra, el propio autor expone que la intención de este escrito responde a su deseo de entretener a las damas de la alta sociedad que, en su vida más tranquila y entre los muros de sus residencias, requieren de unos pasatiempos que les causen un cierto deleite, so pena de caer en malos pensamientos que turban el espíritu, así como exponer un conjunto de anécdotas ficcionales que puedan servir como *exempla* de buena conducta para evitar situaciones lamentables que pongan en peligro su condición física y anímica (2022:107-108)[312].

[311] Tal y como expresa la narradora *Filomena* (2022:640): "Amables señoras, al igual que se nos alaba la piedad, así también la justicia divina castiga rigurosamente nuestra crueldad; y para demostrároslo y daros ocasión de arrojarla del todo de vosotras, quiero contaros un cuento tan cargado de compasión como entretenido".

[312] En palabras del autor (2022:107-108): "(…) obligadas por los deseos, los gustos, los mandatos de sus padres, de sus madres, de sus hermanos y de sus maridos, pasan la mayor parte del tiempo encerradas en el pequeño recinto de sus alcobas, sentadas y ociosas, queriendo y a la vez no queriendo, y cavilando sobre diversos pensamientos que no siempre pueden ser alegres. Y si a causa de éstos les invade la mente alguna tristeza provocada por un ardiente deseo, con gran dolor debe permanecer en ella si no la desplazan nuevos pensamientos (…).

Por consiguiente, para enmendar al menos por mi parte algo el error de la fortuna que fue más parca de ayuda donde menos debía, (…) pretendo narrar cien cuentos, o fábulas, o parábolas o historias como queramos llamarlos, narrados en diez días por un honesto grupo de siete señoras y tres jóvenes en el pestilencial tiempo de la pasada mortandad (…). En esos cuentos se verán agradables y ásperos casos de amor y otros fortuitos acontecimientos sucedidos tanto en los tiempos modernos como en los antiguos; de los que las mencionadas señoras que los lean podrán tener tanto deleite de las cosas placenteras mostradas en ellos como útil consejo para poder distinguir lo que hay que rehuir y lo que igualmente hay que seguir; lo cual no creo que pueda ocurrir sin que cese su dolor. Y

Con respecto a las cuestiones sociopolíticas que configuran también el *marco de sentido* del *Decamerón*, hay que tener presente la insistencia de la voz narrativa —en la parte de la "Primera jornada"— en el estado caótico en que se encuentra el norte de Italia a causa de la mortandad ocasionada por los estragos de la peste y el consiguiente temor a ser contagiado, factores que llevan a la población a desobedecer las leyes y desechar las costumbres populares y religiosas que habían guiado la convivencia cotidiana hasta ese momento, así como a sumergirse en unas circunstancias anárquicas que ponen en riesgo la supervivencia de las comunidades establecidas (2022:115-118)[313]. En este contexto, no debe sorprender que se intente establecer un cierto orden de convivencia con un mínimo de normas sociales con el fin de restablecer el orden en la comunidad, aunque sea en un grupo reducido de diez

si ello sucede, que Dios quiera que así sea, le den gracias a Amor, que liberándome de sus ataduras me ha concedido poder atender a sus deseos".

[313] Según relata el narrador (2022:115-118): "(…) que estando tirados los harapos de un pobre muerto de esta enfermedad en la vía pública y al tropezarse con ellos dos cerdos y éstos, según acostumbran, cogiéndolos primero con el hocico y luego con los dientes y sacudiéndoselos en el morro, poco tiempo después, tras algunas convulsiones, como si hubiesen tomado veneno, ambos cayeron muertos al suelo sobre los funestos harapos.

Por estas cosas y por otras muchas semejantes a éstas o más graves, a los que quedaban vivos les asaltaron varios temores y suposiciones, y casi todos tendían a un mismo fin muy cruel, el de esquivar y huir de los enfermos y de sus cosas; y haciendo esto cada cual creía lograr salvarse a sí mismo. (…) todos, como si no fuesen a vivir más, habían abandonado tanto a sí mismos como sus cosas; por lo que la mayor parte de las casas se habían vuelto comunes, y las usaban los extraños, con sólo tropezarse con ellas, como las habría usado su propio dueño; y a pesar de este comportamiento bestial, siempre que podían huían de los enfermos. Y en tanta aflicción y desolación para nuestra ciudad estaba la respetable autoridad de las leyes, tanto divinas como humanas, casi toda abatida y destrozada por sus ministros y por sus ejecutores que, igual que los demás, todos estaban muertos o enfermos o se habían quedado tan faltos de servidumbre que no podían desempeñar oficio alguno, por lo que a todos les era lícito hacer lo que les venía en gana. (…) Algunos eran de parecer más cruel, aunque fuese tal vez más seguro, diciendo que no había una medicina mejor ni tan buena contra la peste que el huir de delante de ella; e impulsados por este razonamiento, sin ocuparse de nada más que de sí mismos, muchos hombres y mujeres abandonaron su propia ciudad, sus propias casas, sus posesiones, a sus parientes y sus cosas, y buscaron las ajenas, o al menos el campo, como si la ira de Dios para castigar las iniquidades de los nombres con aquella pestilencia no fuese a caer donde estuviesen, sino que, excitada, fuese a azotar solamente a los que se encontraban dentro de las murallas de su ciudad, o como si pensasen que no iba a quedar nadie en ella y que había llegado su última hora.

(…) Y dejemos a un lado que un ciudadano esquivase a otro y que casi ningún vecino se ocupase del otro y que los parientes se visitasen pocas veces o nunca, y de lejos; con tal espanto esta tribulación había entrado en el pecho de los hombres y de las mujeres, que un hermano abandonaba al otro y el tío al sobrino y la hermana al hermano y muchas veces la esposa a su marido; y lo que es más grave y casi increíble, los padres y las madres evitaban visitar y cuidar a sus hijos, como si no fuesen suyos. (…) Y a esto le siguió además la muerte de muchos que si acaso se les hubiese ayudado se habrían salvado; por lo que, entre la falta de adecuados servicios, que los enfermos no podían recibir, y la fuerza de la pestilencia, era tanta la multitud de los que de día y de noche morían en la ciudad, que causaba estupor no sólo ya verlo, sino oírlo contar. Por lo cual, casi por necesidad, entre los que quedaban vivos surgieron hábitos contrarios a las costumbres primitivas de los ciudadanos".

individuos —*siete mujeres* y *tres varones*— que viven apartados de los grandes núcleos de población y de cuya organización y aceptación no sólo depende su supervivencia física, sino también el de disponer del tiempo y de la seguridad necesarias para contar los múltiples cuentos que son el motivo central de la obra. Por ello, el narrador no escatima detalles en el relato de cómo la mujer mayor y respetada por todos, *Pampinea*, propone que cada uno de ellos asuma la dirección del grupo durante un día con el objetivo de evitar originar celos en el resto y que *los otros miembros del conjunto* le rindan obediencia durante esa jornada, propuesta que todos aceptan de buen grado y que se ve confirmada por el gesto de *Filomena* de elaborar una corona de laurel que cambiará de manos después de cada día y que simbolizará la autoridad acatada por todos (2022:133-134)[314].

En consecuencia, puede constatarse que en los relatos de las dos obras del siglo XIV a las que nos acabamos de referir, el *marco de sentido* goza de una gran relevancia, ya sea por su aspecto pedagógico —tanto en el caso del *Libro de buen amor* como en el *Decamerón*—, ya sea por los elementos sociopolíticos que lo configuran —especialmente en el relato del escritor italiano—. No obstante, ambos *marcos de sentido* se caracterizan por mostrar una relación de causalidad nítida desde el punto de vista interno de los respectivos relatos —*el monje* es ajusticiado por su delito de violación y homicidio, mientras que *Guido de los Anastagi* y *su antigua amada* son condenados a una pena macabra para toda la eternidad por el pecado de suicidio y por haber tratado en vida cruelmente al *amante* y haberlo conducido a poner fin a su existencia— y desde la perspectiva de la coherencia y cohesión textual en el conjunto de todos los relatos metadiegéticos que constituyen la totalidad de las obras, puesto

[314] Tal y como se relata en la "Primera jornada" (2022:133-134): "(…) Pero como las cosas que no tienen orden no pueden mucho durar, yo, que fui la iniciadora de los razonamientos de los que ha surgido esta tan agradable compañía, pensando en que siga nuestro gozo, estimo que sea necesario acordar que haya entre nosotros alguno más destacado al que respetemos y acatemos como a un superior, en cuyo pensamiento esté organizamos para vivir alegremente. Y para que todos prueben el peso de la responsabilidad junto al placer del mando, y de este modo, probando ambos, nadie pueda sentir envidia alguna, digo que a cada uno se le atribuya durante un día el peso y el honor; y todos elijamos quién debe ser el primero, y los sucesivos, cuando se aproxime la hora del atardecer, lo serán aquel o aquella que le plazca a aquel o aquella que haya ejercido ese día su mandato; y éste, con su criterio, ordene y disponga en el tiempo que va a durar su mandato el lugar y el modo en que hemos de vivir. Estas palabras agradaron enormemente, y a una voz la eligieron a ella para mandar el primer día; y Filomena, corriendo prestamente hacia un laurel (pues había oído hablar muchas veces de cuánto honor eran dignas sus frondas y de cuán digno honor le hacían a quien le coronaban merecidamente con ellas), cogiendo algunas ramas, hizo con ellas una guirnalda honrosa y vistosa que, poniéndosela sobre la cabeza, todo el tiempo que duró aquella compañía, fue signo manifiesto a todos los demás de real señorío y autoridad."

que éstos se estructuran siempre a partir de la motivación o causa inicial que se encuentra presente en el mismo *marco de sentido*.

Este relieve de la causalidad que, junto con otros aspectos, contribuye a delimitar un *marco de sentido* concreto que se manifiesta en todos los elementos de las tramas de los relatos contenidos en las obras literarias mencionadas, es una de las facetas en las que se centra, por ejemplo, la tesis doctoral de Erich Auerbach (1921) en el primer tercio del siglo XX, una de cuyas hipótesis consiste, precisamente, en concebir las "novelas" surgidas en el siglo XIV como un intento de estructurar la trama ficcional y sus cuentos metadiegéticos alrededor de la idea de *causalidad* con la narración y su estilo expresivo como valores *per se*, alejándose gradualmente de la importancia de la enseñanza moral que predominaba en los *exempla* (1971:38-40)[315], a pesar de que un cierto papel didáctico no se llega a abandonar del todo, tal y como se ha podido observar anteriormente en el relato de Juan Ruiz y de Giovanni Boccaccio. Así pues, de acuerdo con el célebre romanista, algunos autores del siglo XIV elaboran su obra partiendo de la significación de la causalidad lineal —es decir, que el suceso B fuera el resultado de la decisión o acción A— heredada del género literario de los *exempla*, propio de los siglos anteriores, que se esforzaba por mostrar una "conexión causal" (*eine kausale Verknüpfung*) de la que se pudiera extraer una moraleja o enseñanza moral y ética. Ahora bien, a diferencia de los *exempla*, que no

[315] De acuerdo con las observaciones de Auerbach (1971:38-40): "[...] Die so lange vernachlässigte Welt hatte sich vom Menschen abgekehrt wie er von ihr, und als er sich wieder zu ihr wandte, bedurfte er gewaltiger Anstrengung sie zu bezwingen. Ihre ganze Struktur war ihm fremd geworden; er sah nicht mehr die unendliche Menge der ineinanderfließenden Geschehnisse, die zusammen ein Ganzes ergeben (die Kausalität), sondern losgelöste Tatsachen, hier eine und dort eine, und wenn es ihm gelungen war, zwei oder drei miteinander zu verbinden, ihnen vielleicht noch eine Morallehre zu entnehmen, so ruhte er ermüdet aus und verzichtete darauf, das Ganze zu erfassen. Das gab dann eine abstrakte und harte Aneinanderreihung, hatte nichts mehr von der Sinnlichkeit des Lebens [...]. So kamen die Exempla zustande. Nicht auf die Ereignisse kommt es ihnen an; sie werden aus den verschiedenen Quellen entnommen, aller konkreter Wirklichkeit entkleidet und treten als Schemen vor unser Auge. Die ganze Arbeit der Verfasser geht dahin, eine kausale Verknüpfung zu zeigen, aus der sich dann die Lehre ziehen läßt. In den Vorlagen [...] ergab sich diese Verknüpfung ganz von selbst: aus den Sitten des geschilderten Lebenskreises oder aus der Gemütsart des Handelnden; überdies kam es darauf nicht sehr an; wollte man auf das Ereignis a statt der Folge b ihr Gegenteil (— b) folgen lassen, so schadete das nichts; es wurde eben eine zweite Novelle daraus; alles war ein Spiel, so wie man aus einem Motiv viele Volkslieder machen kann. — Der Exempla-Verfasser war gebunden; er mußte notwendig b auf a folgen lassen, denn er hatte eine Lehre zu beweisen, die durch —b gestürzt worden wäre. Darum ist sein Gefüge hart wie Metall; Atmosphäre und Charaktereigentümlichkeit konnte er nicht brauchen; das hätte der absoluten Gültigkeit seines Textes Eintrag getan. Wichtig war nur die Lehre und darum folgte notwendig und immer b auf a [...].
Die Arbeit der frühesten Novellisten bestand zunächst darin, der Erzählung einen eigenen Mittelpunkt zu geben, so daß sie ohne Vorsehung und Lehre sich entfalten konnte: d. h. in der bewußten kausalen Verknüpfung der Ereignisse aus sich heraus. Sobald die Erzählung selbst etwas enthält, um dessentwillen sie erzählt wird, gelangt sie zu derjenigen Rundung und irdischen Wahrheit, die sie zum Kunstwerk, zur Novelle macht. [...]".

incidían en el ambiente social ni en la personalidad de sus personajes, hecho que hacía que los distintos cuentos que los componían consistieran en una "sucesión abstracta y dura" (*eine abstrakte und harte Aneinanderreihung*) que no guardaban ninguna relación con la sensibilidad de la vida empírica ni constituían ninguna totalidad como obra, las "nuevas" producciones literarias del siglo mencionado introducen algunas variaciones, como una cierta profundidad psicológica de las figuras, así como una determinada evolución de su respectiva personalidad, tal y como se ha podido observar, desde el ámbito de la *estética de la crueldad*, en la aparición de múltiples *transferencias de funciones categoriales* en los relatos del Arciperste de Hita y del escritor italiano.

De este modo, después de haber apuntado la necesidad de un *marco de sentido* o de su presunta existencia para la comprensión de cualquier texto literario (Gadamer) y del gran cambio que significó para el nacimiento de las primeras "novelas" premodernas la asunción de dichos *marcos* (Auerbach) condicionados por la causalidad, por un fin didáctico y por unas intenciones sociopolíticas (Juan Ruiz y Giovanni Boccaccio), si nos centramos en esta cuestión en el análisis de la novela de Roberto Bolaño de *2666*, hay que preguntarse si, desde el punto de vista de la *estética de la crueldad*, puede hablarse de un determinado *marco de sentido* que envuelva toda la obra en su conjunto, o bien si dicho *marco* se encuentra tan "difuminado" que, en realidad, puede afirmarse que algunos aspectos de esta obra son prácticamente ininteligibles, a pesar de que las conexiones rizomáticas entre todas las partes de la novela inducen a pensar que, en cualquier caso, debe de existir algún tipo de *marco*, aunque cuente con un alto grado de indefinición. Con este fin, procederemos a estudiar brevemente tres aspectos concretos de *2666*, a saber: a) la dualidad entre *información* y *narración*; b) la imposibilidad de poder establecer algunas relaciones de causalidad exitosas; c) la posible existencia de un *marco* "temporal".

En relación con la primera cuestión, prestemos atención a los siguientes fragmentos de "La parte de Fate", en el que el periodista estadounidense *Quincy Williams* o "Fate", contacta con su periódico desde México para preguntar si puede indagar acerca del gran número de asesinatos de *mujeres* en Santa Teresa con el objetivo de escribir un artículo sobre ello (2015:364):

> Mientras conducía rumbo al Sonora Resort, desde donde pensaba revisar su correo electrónico, a Fate se le ocurrió que mucho más interesante que la pelea Pickett-Fernández era escribir un reportaje sobre las mujeres asesinadas. Así se lo escribió al jefe de su sección. Le pidió quedarse una semana más en la ciudad y que le enviaran un fotógrafo. Después salió a tomar una copa al bar en donde se juntó con algunos periodistas norteamericanos (…).

A esta petición, *el periodista de Nueva York* recibe la siguiente respuesta (2015:368):

> Cuando Fate volvió a encender el ordenador encontró la respuesta de su jefe de sección. No había ni interés ni dinero para llevar adelante un reportaje como el que proponía. Le sugería que se limitase a cumplir con el encargo del jefe de la sección de deportes y que luego saliera de allí de inmediato (…).
>
> Mientras esperaba la llamada recordó los reportajes que le habían rechazado. El más reciente había sido uno con un grupo político de Harlem llamado La Hermandad de Mahoma. Los conoció durante una manifestación en apoyo de Palestina. (…) La Hermandad de Mahoma, sin embargo, atrajo su atención de inmediato porque marchaban bajo un gran retrato de Osama bin Laden. Todos eran negros, todos iban vestidos con chaquetas de cuero negro y boinas negras y gafas negras, (…) eran hombres hechos y derechos, de anchas espaldas y bíceps enormes, gente que había pasado horas y horas en el gimnasio, levantando pesas, tipos con vocación de guardaespaldas (…).

En el primer fragmento citado, nos hallamos ante una clasificación de la información según el interés que suscita en *Fate*, de modo que, por un lado, se encuentra el combate de boxeo, cuyo reportaje es el encargo inicial de *Quincy Williams*; por el otro, la multitud de *mujeres asesinadas* en Santa Teresa —de cuya existencia ha sabido gracias a otro periodista mexicano, *Chucho Flores*—, tema realmente relevante para el *periodista neoyorquino* y por el que pide más medios, como la solicitud de poder alargar su estancia una semana más, así como la colaboración de *un fotógrafo*. No obstante, dicha clasificación se ve frustrada por la respuesta de la redacción del periódico, de la que puede deducirse que pone en duda su legitimidad y capacidad para proponer su propio criterio informativo ya que, por su parte, muestra una apatía llamativa hacia los homicidios de la ciudad mexicana, hecho que no sorprende a *Quincy* dado que, en otras ocasiones, le habían denegado otros reportajes y artículos de cariz social o político, como el caso de “la Hermandad de Mahoma”.

En este punto, en referencia al posible *marco de sentido* que configura y dota de significado al argumento y a la trama de la novela, conviene hacer hincapié en la inclusión del ámbito periodístico e informativo en el relato ficcional que subraya la presencia de uno de los elementos que más afectan a la constitución de este supuesto *marco*, como es una suerte de contraste entre esta *información periodística* y la propia *narración*, en este caso, ficcional. Y es que, para algunos teóricos, como Walter Benjamin (1936 (2)) y, en su estela, Byung-Chul Han (2023), hay una “incompatibilidad” absoluta entre la *información* y la *narración* debido a su propia naturaleza.

Así, según Benjamin (2015:108-109)[316], la *información* —refiriéndose especialmente a su variante "periodística"— se caracteriza por ser inteligible por ella misma y exigir forzosamente una "comprobación inmediata" (*prompte Nachprüfbarkeit*) de los hechos relatados, de manera que no sólo se parte de la premisa de que a tales sucesos se les debe aplicar el parámetro de *verdadero* o *falso*, sino que, por añadidura, tienen que expresarse de manera que parezcan plausibles. En cambio, la *narración* implica dejar forzosamente algunos aspectos sin especificar —recuérdense las "posiciones vacías" (*leere Stellen*) de Roman Ingarden y de Wolfgang Iser[317]—, con el objetivo de no proporcionar una sobreabundancia de datos o detalles que podría poner en peligro la comprensión global de la obra. En otras palabras, la *narración* dota al *lector* o al *oyente* de los datos necesarios para aprehender la trama, e, incluso, puede prestar especial atención y detallar los elementos propios de "lo extraordinario" (*das Außerordentliche*) y "lo maravilloso" (*das Wunderbare*), pero siempre procura no ahogarlo en un mar de aclaraciones o de observaciones psicológicas acerca de los sucesos relatados; a fin de cuentas, de acuerdo con el filósofo alemán, la *narración*, a diferencia de la *información*, goza de una completa libertad para exponer los acontecimientos relatados según su propio criterio y con la estructura y el estilo que

[316] Según escribe Walter Benjamin (2015:108-109): "[...] Auf der anderen Seite erkennen wir, wie mit der durchgebildeten Herrschaft des Bürgertums, zu deren wichtigsten Instrumenten im Hochkapitalismus die Presse gehört, eine Form der Mitteilung auf den Plan tritt, die, soweit ihr Ursprung auch zurückliegen mag, die epische Form nie vordem auf bestimmende Weise beeinflußt hat. Nun aber tut sie das. Und es zeigt sich, daß sie der Erzählung nicht weniger fremd aber viel bedrohlicher als der Roman gegenübertritt, den sie übrigens ihrerseits einer Krise zuführt. Diese neue Form der Mitteilung ist die Information.

[...] Die Kunde, die aus der Ferne kam [...], verfugte über eine Autorität, die ihr Geltung verschaffte, auch wo sie nicht der Kontrolle zugefuhrt wurde. Die Information aber macht den Anspruch auf prompte Nachprüfbarkeit. Da ist es das erste, daß sie »an und für sich verständlich« auftritt. Sie ist oft nicht exakter als die Kunde früherer Jahrhunderte es gewesen ist. Aber während diese gern vom Wunder borgte, ist es für die Information unerläßlich, daß sie plausibel klingt. Dadurch erweist sie sich mit dem Geist der Erzählung unvereinbar. Wenn die Kunst des Erzählens selten geworden ist, so hat die Verbreitung der Information einen entscheidenden Anteil an diesem Sachverhalt.

Jeder Morgen unterrichtet uns über die Neuigkeiten des Erdkreises. Und doch sind wir an merkwürdigen Geschichten arm. Das kommt, weil uns keine Begebenheit mehr erreicht, die nicht mit Erklärungen schon durchsetzt wäre. Mit andern Worten: beinah nichts mehr, was geschieht, kommt der Erzählung, beinah alles der Information zugute. Es ist nämlich schon die halbe Kunst des Erzählens, eine Geschichte, indem man sie wiedergibt, von Erklärungen freizuhalten. [...] Das Außerordentliche**,** das Wunderbare wird mit der größten Genauigkeit erzählt, der psychologische Zusammenhang des Geschehens aber wird dem Leser nicht aufgedrängt. Es ist ihm freigestellt, sich die Sache zurechtzulegen, wie er sie versteht, und damit erreicht das Erzählte eine Schwingungsbreite, die der Information fehlt".

[317] Para una explicación de este concepto, véanse los apartados "4.2.1. El *lector implícito* y el *conocimiento previo* del *lector* como elementos de la *estética de la crueldad*" y "4.2.2. La ausencia de *relaciones de causalidad* para el *lector implícito* como *elemento* de la *estética de la crueldad*".

desee, por lo que alcanza una "vibración", una "amplitud de oscilación" *(eine Schwingungsbreite*) de la que suele carecer la mera *información*.

Por ende, esta libertad de la *narración* lleva a Benjamin (2015:115-116)[318] a considerarla como la "forma artesana de la comunicación" (*eine handwerkliche Form der Mitteilung*) ya que siempre muestra la "huella" del narrador de algún modo, puesto que éste no se contenta con transmitir simplemente los hechos o los actos determinados, sino que los sumerge en su propia vida y los vuelve a extraer, dotando al relato de un *sentido* más cercano a él y a los posibles receptores, *sentido* de cuya falta adolece la *información*. De hecho, para ilustrar esta distinción entre *información* y *narración*, el ensayista berlinés compara ambos tipos de expresión con las figuras del *historiador* y del *cronista*: mientras que el primero está obligado a explicar los hechos de una manera plausible y a intentar aportar todos los datos que tenga a su disposición y pueda consultar —lo que le acerca al ámbito de la *información*—, el segundo puede estructurar las acciones desde la perspectiva que quiera o que considere más oportuna, ya que los episodios relatados tienen que tener *sentido* y significado respecto a la propia *narración*, y no necesariamente en relación con los sucesos que hayan podido acaecer en las circunstancias empíricas de los *lectores* u *oyentes*.

En esta línea, Byung-Chul Han (2023:9-11)[319] retoma esta percepción benjaminiana de la *narración* como un fenómeno expresivo transmisor de *sentido* y le

[318] En términos de Benjamin (2015:115-116): "Die Erzählung [...] ist selbst eine gleichsam handwerkliche Form der Mitteilung. Sie legt es nicht darauf an, das pure »an sich« der Sache zu überliefern wie eine Information oder ein Rapport. Sie senkt die Sache in das Leben des Berichtenden ein, um sie wieder aus ihm hervorzuholen. So haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale. Es ist die Neigung der Erzähler, ihre Geschichte mit einer Darstellung der Umstände zu beginnen, unter denen sie selber das, was nachfolgt, erfahren haben, wenn sie es nicht schlichtweg als selbsterlebt ausgeben. [...].

Jedwede Untersuchung einer bestimmten epischen Form hat es mit dem Verhältnis zu tun, in dem diese Form zur Geschichtsschreibung steht. [...]. Wie dem auch sei, unter allen Formen der Epik gibt es nicht eine, deren Vorkommen in dem reinen, farblosen Licht der geschriebenen Geschichte zweifelsfreier ist als die Chronik. Und im breiten Farbband der Chronik stufen die Arten, in denen erzählt werden kann, sich wie Schattierungen ein und derselben Farbe ab. Der Chronist ist der Geschichts-Erzähler. Man [...] ermesse ohne Mühe den Unterschied zwischen dem, der Geschichte schreibt, dem Historiker, und dem, der sie erzählt, dem Chronisten. Der Historiker ist gehalten, die Vorfälle, mit denen er es zu tun hat, auf die eine oder andere Art zu erklären; er kann sich unter keinen Umständen damit begnügen, sie als Musterstücke des Weltlaufs herzuzeigen. Genau das aber tut der Chronist, und besonders nachdrücklich tut er das in seinen klassischen Repräsentanten, den Chronisten des Mittelalters, die die Vorläufer der neueren Geschichtsschreiber waren. Indem jene ihrer Geschichtserzählung den göttliichen Heilsplan zugrunde legen, der ein unerforschlicher ist, haben sie die Last beweisbarer Erklärung von vornherein von sich abgewälzt [...]".

[319] Tal y como escribe Byung-Chul Han (2023:9-11): "Als Erzählungen uns im *Sein* verankerten, das heißt uns einen *Ort* zuwiesen und aus dem In-der-Welt-Sein ein *Zu-Hause-Sein* machten, indem sie dem

intenta dotar de un cierto cariz heideggeriano, en la medida en que concibe la *narración* como un mecanismo que nos ayuda a "anclarnos" (*verankern*) en el Ser y nos proporciona un lugar en el mundo, de manera que la situación de "estar-en-el-mundo" (*In-der-Welt-sein*) deviene un "estar-en-casa" (*Zu-Hause-Sein*); dicho de otro modo, la *narración* da sentido a la existencia porque le proporciona un discurso estructurado por el que puede orientarse y, además, le facilita un "momento de verdad interna" (*das innere Wahrheitsmoment*) en su formulación —que recuerda a la *verdad-hallazgo* o *alétheia* y a su alternativa, la *verdad-adecuación* o *veritas*[320]— que no se halla disponible en la mera *información*, ya que ésta, al estar sujeta exclusivamente al mundo empírico, sólo puede ofrecer, en el mejor de los casos, una *verdad-adecuación*. Paralelamente, el filósofo surcoreano postula que la *narración*, al ser su propio referente, constituye una "forma concluida" (*eine Schlussform*), un "orden cerrado" (*eine geschlossene Ordnung*) y limitado con la capacidad para "fundar" (*stiften*) un *sentido* y una identidad —características que dan a entender que se refiere a lo que hemos denominado anteriormente *marco de sentido*— que guíe y apoye los pasos de cualquier individuo, a pesar de que la Modernidad tardía ha tendido a derribar estos límites propios de la *narración* —y de su respectivo *marco de sentido*—, por lo que el individuo se ve completamente desorientado.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, y de la misma manera que su predecesor Benjamin, Byung-Chul Han (2023:13)[321] distingue, por ende, entre la

---

Leben Sinn, Halt und Orientierung gaben, das heißt, als Leben selbst *Erzählen* war, war weder vom Storytelling noch von Narrativen die Rede. Solche Begriffe werden gerade dann inflationär verwendet, wenn Erzählungen ihre ursprüngliche Kraft, ihre Gravitation, ihr Geheimnis, ja ihre Magie verloren haben. In ihrer *Konstruiertheit* durchschaut, kommt ihnen das *innere Wahrheitsmoment* abhanden. Sie werden selbst als kontingent, als austauschbar und veränderbar wahrgenommen. Von ihnen geht nicht mehr das Verbindliche oder das Verbindende aus. Sie verankern uns nicht mehr im *Sein* [...].

Erzählung ist eine *Schlussform.* Sie bildet eine *geschlossene* Ordnung, die Sinn und Identität stiftet. In der von Öffnung und Entgrenzung geprägten Spätmoderne werden Formen des Schließens und des Abschließens immer mehr abgebaut. Gleichzeitig verstärkt sich angesichts wachsender Permissivität das Bedürfnis nach narrativen Schlussformen [...]".

[320] Para un estudio de la *gnoseología* de la *estética de la crueldad* y de los conceptos de *alétheia* o *verdad-hallazgo* y de *veritas* o *verdad-adecuación*, véase el apartado "5.1.1. La *estética de la crueldad* y el desvelamiento de una *verdad visceral*".

[321] Según expresa Byung-Chul Han (2023:13): "[...] *Sein und Information* schließen sich aus. So wohnt der Informationsgesellschaft ein *Seinsmangel*, eine *Seinsvergessenheit* inne. Die Information ist additiv und kumulativ. Sie ist kein Sinnträger, während die Erzählung Sinn transportiert. Sinn heißt ursprünglich Richtung. Wir sind heute also bestens informiert, aber orientierungslos. Außerdem zerstückelt die Information die Zeit zu bloßer Abfolge der Gegenwart. Die Erzählung hingegen bringt ein temporales Kontinuum, nämlich eine *Geschichte* hervor.

información como tal —cuya cualidad principal es ser una acumulación de datos— y la *narración* que, al dar sentido a la existencia, el pensador de Seúl relaciona con el Ser heideggeriano, vinculación que le permite formular la hipótesis de que una sociedad en la que impera la *información* en perjuicio de la *narración* es una comunidad en que el individuo padece de una "falta de ser" (*Seinsmangel*) o de un "olvido del ser" (*Seinsvergessenheit*), lo que, si se le añade el hecho de que la *información* es una mera adición de elementos, contribuye a que la *información* conlleve un "troceo" (*zerstückeln*) del tiempo y lo convierta en una sucesión de instantes del presente, sin ninguna conexión con el pasado, mientras que, por el contrario, la *narración* implica *per se* un continuo temporal y una historia que, precisamente, posibilita el enraizamiento del individuo con el mundo.

En síntesis, de acuerdo con ambos teóricos, la *información* —por ejemplo, periodística— y la *narración* se excluyen mutuamente en su estado "más puro" debido a los propios rasgos que las definen. Así, mientras que la primera se caracteriza por una relación directa con el mundo empírico, hasta el punto de que una de sus propiedades es que tiene que ser directamente comprobable con la realidad, por parecer plausible al receptor, por constituirse a partir de una acumulación de datos que puede llegar a producir una división excesiva del tiempo presente e ignorar el *continuum* temporal respecto al pasado, y por ser un fenómeno abierto e indefinido, sin límites que le confieran un orden concreto, puesto que, precisamente, debe estar sometida a perpetuos cambios y modificaciones, la *narración* se diferencia por los vacíos de información explicativos; por su libertad de estructura y de estilo, no sujeta al acontecer empírico de los hechos; por el reflejo en ella de algunas características del narrador; por ser una estructura cerrada con unos límites definidos, que le proporcionan un *sentido* conciso que sirve de guía y de orientación en la existencia de los individuos; y por permitir dos tipos distintos de *verdad*, correspondientes a la noción de *veritas* y a la de *alétheia*.

En consecuencia, si volvemos a centrar nuestra atención en el fragmento citado de "La parte de Fate", cabe observar que no se produce una "colisión" entre la *narración* y la *información* periodística, fenómeno que, como se ha reiterado, no resultaría posible, sino que, en este caso, la *narración ficcional* de la trama de *2666*

Die Informatisierung der Gesellschaft beschleunigt einerseits deren Entnarrativierung. Andererseits erwacht mitten im Tsunami der Information das Bedürfnis nach Sinn, Identität und Orientierung, nämlich das Bedürfnis, *den dichten Wald der Information zu lichten, in dem wir uns zu verlieren drohen* […]".

"absorbe" algunas cualidades de la *información* y las introduce en el género de la ficción. No obstante, dicha absorción acarrea unas consecuencias significativas para el *marco de sentido* de esta obra bolañiana que, a grandes rasgos, experimenta un cierto debilitamiento que puede conllevar grandes ambigüedades en la interpretación de la novela.

En este sentido, cabe mencionar la inspiración que ejerce sobre *2666*, sobre todo en "La parte de Fate" y "La parte de los crímenes", el ensayo periodístico de Sergio González Rodríguez *Huesos en el desierto* (2002) acerca de la gran cantidad de asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, trasunto de la Santa Teresa del escritor chileno. Así, es fácil percatarse de que Bolaño no sólo ha tomado como referencia algunas descripciones de los sitios de los crímenes o de donde se descubren los cadáveres y otras informaciones del periodista mexicano —recuérdese, entre otros, el *sustrato referencial* postulado por Benjamin Harshaw[322]—, sino que, además, incluye un conjunto de alusiones importantes al ensayo en su obra. Compárese, como ejemplo, el siguiente fragmento de "La parte de los crímenes", en que la voz narrativa relata la llegada de un especialista del FBI en asesinos en serie, el agente *Albert Kessler* (2015:719), con el especialista real empírico del FBI, Roberto K. Ressler, quien, además de asesor de películas y reportajes sobre asesinos en serie, también ayudó a la policía mexicana de Ciudad Juárez:

> A finales de julio las autoridades de Santa Teresa, en colaboración con las autoridades del estado de Sonora, invitaron al investigador Albert Kessler a la ciudad. Cuando la noticia se hizo pública algunos periodistas, sobre todo del DF, le preguntaron al presidente municipal José Refugio de las Heras si la presencia del antiguo agente del FBI era una tácita aceptación de que las investigaciones de la policía mexicana habían fracasado. El licenciado de las Heras respondió que no, que en modo alguno, que el señor Kessler iba a venir a Santa Teresa a dictar un curso de capacitación profesional de quince horas ante un selecto grupo de alumnos escogidos entre los mejores policías de Sonora y que Santa Teresa había sido seleccionada como sede de dicho curso, en detrimento, por ejemplo, de Hermosillo, además de por su pujanza industrial, por su triste historial de asesinos en serie, una lacra desconocida o casi desconocida hasta entonces en México, que ellos, las autoridades del país, deseaban parar a tiempo, ¿y qué mejor manera de extirpar una lacra que formar un cuerpo policial experto en la materia?

Y el fragmento del ensayo del periodista mexicano (2002:14), en el que el agente del FBI es entrevistado por una periodista sobre los homicidios de Ciudad Juárez:

[322] Para una explicación de la concepción de la *ficción* en el ámbito de la *estética de la crueldad,* véanse los apartados "1.1. La *estética de la crueldad* como sistema y juego del lenguaje" y "1.2. La *estética de la crueldad* como realización de lo imaginario".

—*A twilight zone*…, una dimensión crepuscular, desconocida —señalaba Robert K. Ressler al describir la frontera en entrevista con Rossana Fuentes Berain (…). E incluía en este rango a Ciudad Juárez, y los homicidios contra mujeres que ya causaban alarma en México y comenzaban a trascender al exterior del país.

—Es una zona que por su naturaleza misma, por el tráfico de personas y drogas, se convierte en una dimensión desconocida —repetía el célebre investigador estadounidense de asesinatos seriales.

En aquel momento, era casi obligatoria la consulta con este experto. Roberto K. Ressler había sido asesor de la película *El silencio de los inocentes*, que dirigió Jonathan Demme en 1991. En todo el planeta, la figura del asesino serial que impuso tal película se convirtió en el emblema de la criminalidad contemporánea. La mezcla aviesa del depredador humano, la bestia sexual, la mente superior y el gesto elegante de quien considera el asesinato una más de las bellas artes.

Tal y como puede observarse, además de la casi homofonía de los apellidos *Kessler*-Ressler, durante la novela, la figura de *Kessler* compartirá cada vez de una forma más evidente algunos rasgos del agente empírico. Por otro lado, en "La parte de los crímenes", aparece un periodista con el mismo nombre que el autor del ensayo, *Sergio González*, quien, precisamente, será uno de los personajes que muestren más interés por dar a conocer al mundo lo que sucede en la desdichada ciudad mexicana; léase, como muestra, el siguiente ejemplo, en el que *el periodista* reflexiona sobre el periodismo en el país latinoamericano e intenta averiguar la opinión de *otros colegas de profesión* acerca de los macabros asesinatos (Bolaño 2015:581-582):

Por aquellas fechas Sergio González, el periodista del DF, se había afianzado en la sección de cultura de su periódico y su sueldo era más alto, con lo cual podía pasarle la manutención mensual a su ex mujer y aún le quedaba suficiente dinero para vivir sin apuros, e incluso tenía una amante (…). No había olvidado —aunque él mismo se preguntaba por la persistencia de este recuerdo— los días que pasó en Santa Teresa ni los asesinatos de mujeres, ni aquel asesino de curas llamado el Penitente que desapareció tan misteriosamente como apareció. A veces, pensaba, ser periodista cultural, en México, era lo mismo que ser periodista de policiales. Y ser periodista de nota roja era lo mismo que trabajar en la sección de cultura, aunque para los periodistas de policiales todos los periodistas culturales eran putos (…). A los periodistas policiales les gustaba beber en aquel lugar, pero rara vez se acostaban con una puta. Hablaban de viejos casos, rememoraban historias de corrupción, extorsiones y sangre, saludaban o hacían apartes con los policías que también se dejaban caer por el local, intercambio de información, lo llamaban (…). En una ocasión, le preguntó a uno de los periodistas más viejos qué opinión tenía de los asesinatos de mujeres que ocurrían en el norte. El periodista le contestó que aquélla era una zona de narcos y que seguramente nada de lo que pasaba allí era ajeno, en una u otra medida, al fenómeno del tráfico de drogas. Le pareció una respuesta obvia, que le hubiera podido dar cualquiera, y cada cierto tiempo pensaba en ella, como si pese a la obviedad de las palabras del periodista o a su simpleza la respuesta orbitara alrededor de su cabeza enviándole señales. Sus pocos amigos escritores, los que iban a verlo a la redacción de cultura, no tenían ni idea de lo que ocurría en Santa Teresa (…).

En referencia, por tanto, a las consecuencias de la absorción de elementos *informativos* por parte de la ficción *narrativa*, pueden tenerse presentes los siguientes aspectos que, de algún modo, producen el ya mencionado debilitamiento del *marco de sentido* en comparación con otras obras literarias, aún de épocas culturales anteriores, en que dicho *marco* desempeñaba una función fundamental. En esta línea, la acumulación y adición de datos con respecto a la gran cantidad de cuerpos de las *mujeres* y *chicas asesinadas* en *2666* —propias de los géneros *informativos* y que pueden encontrarse también en algunos posibles predecesores literatos como Huysmans[323]— que puede leerse en "La parte de los crímenes" pero que de algún modo u otro aparecen en el resto de las partes de la novela conduce a una posible "disolución" de la *verdad-hallazgo* —sólo en algunos momentos concretos se entrevé la posibilidad de que detrás de todos los crímenes y sucesos narrados se oculte una "realidad" que pueda explicar todos los actos y episodios crueles acaecidos— y de la *verdad-adecuación,* cuya "difuminación" se extiende asimismo por el resto de los capítulos, puesto que no sólo se trata de que únicamente una parte de los homicidios de *las mujeres* llegan a solucionarse en "La parte de los crímenes", sino que, por ejemplo, *los profesores universitarios* de "La parte de los críticos" no descubren la identidad del escritor *Benno von Archimboldi*, si bien tienen la impresión de que se halla en Santa Teresa; en "La parte de Fate", *Quincy*, junto con la periodista *Guadalupe* y *Rosa Amalfitano* entrevistan en la cárcel al sospechoso de los feminicidios, *Klaus Haas*, que, aunque intuyen que no es el asesino de *todas las mujeres aparecidas muertas*, sí que es culpable de algo; y en "La parte de Archimboldi", el escritor *Hans Reiter* (*Archimboldi*) se dispone a ir a México con el fin de hacerse cargo de la defensa legal de su sobrino, *Klaus Haas*, de manera que *el lector* no puede tener la certeza de si *Reiter* es el "gigante" profetizado por *Haas* que llevará la muerte a México para vengarlo de las injurias e injusticias[324].

[323] Para una referencia a las similitudes entre el estilo del escritor francés y *2666*, véase el apartado "4.1.6.2. La *repetición* como un elemento de la crueldad: un estudio de la *víctima sistémica en serie*".

[324] En efecto, *Klaus Haas*, ya preso y acusado de asesinato, insiste en reiteradas ocasiones en esta profecía. En este sentido, según relata la voz narrativa, esta es la primera vez en que *el alemán* menciona a este "gigante" (2015:603-604): "Cuando Epifanio fue a visitar a Haas uno de los carceleros le comentó que el gringo no dejaba dormir a los otros presos. Hablaba de un monstruo y se pasaba las noches en vela. Epifanio quiso saber a qué clase de monstruo se refería el gringo y el carcelero le dijo que hablaba de un gigante, un amigo suyo, probablemente, que iba a ir a rescatarlo y a matar a todos los que lo habían jodido".

Al cabo de un tiempo, mientras está en la cárcel y los homicidios siguen sucediendo, vuelve a lamentarse de su injusta situación y, sobre todo, advierte de la llegada a Santa Teresa de un

Paralelamente, la "narrativización" ficcional de la *información* contribuye a la "apertura" de todas las partes en la medida en que la perspectiva *informativa* implica prescindir de cualquier límite que genere una espacio diegético "cerrado" y "definido", cualidades que, precisamente, configuran un orden clausurado que refuerza el *marco de sentido*. Esta perspectiva, por lo tanto, ayudaría a explicar que todas las partes —a excepción de "La parte de Archimboldi"— inicien su relato *in medias res* y no tengan un final de la trama claro, ni siquiera esta parte que acabamos de mencionar, a pesar de que su estructura recuerda al género del *Bildungsroman* aunque de un modo *sui generis*. Dicha ausencia de límites, a su vez, aclararía asimismo que algunas nociones afines, como la de *frontera*, así como el consiguiente debilitamiento del *marco de sentido*, padezcan como consecuencia un "desvanecimiento" en la propia trama que llegan a reflejar las mismas figuras; así, en todas las partes de la novela, algunas de los personajes más significativos —piénsese en el mismo *Hans Reiter*, en *los profesores universitarios*, *Klaus Haas*, el perdiodista *Quincy* (*Fate*), *Amalfitano* y su hija *Rosa*, etc.— son figuras nómadas, sin raíces en ningún sitio particular en el que puedan establecerse y enfocar su existencia, y, al mismo tiempo, son personajes abocados al nihilismo moral y sin referentes sólidos que guíen su vida.

Por otro lado, tal "narrativización" también actúa en la dirección contraria, es decir, que modifica alguna de las propiedades que Benjamin y Byung-Chul Han relacionan con la *información*; uno de los aspectos más llamativos a este respecto es la introducción de "vacíos explicativos" en algunas cuestiones y episodios —técnica propia de la *narración*— que, *a priori*, pertenecen al ámbito periodístico *informativo* y que, en consecuencia, deberían destacarse por un supuesto acopio de datos que esclarecieran los actos o acontecimientos crueles que hayan sucedido. Sin embargo, el *lector* se encuentra con noticias o mensajes incoherentes entre ellos o, directamente, con una falta parcial de *información* que le impide construir un discurso congruente que exponga con éxito una versión satisfactoria de los hechos, especialmente, en "La parte de los crímenes".

En cuanto a la segunda cuestión del *marco de sentido* se refiere, a saber, la imposibilidad de establecer relaciones de causalidad fructíferas que permitan analizar

---

personaje más cruel que él mismo (2015:634): "(…) Esa misma noche, mientras dormía en su celda, Haas dijo: el asesino está afuera y yo estoy adentro. Pero va a venir a esta puta ciudad alguien peor que yo y peor que el asesino. ¿Oyes sus pasos que se acercan? ¿Oyes sus pasos? Cállese de una chingada vez, güero, dijo Farfán desde su camastro. Haas se calló".

los actos crueles relatados, se trata de un aspecto que será estudiado con detalle en el próximo apartado sobre la relación entre el género policial, la *estética de la crueldad* y *2666*. Por el momento, desde la perspectiva de este *marco*, atendamos al siguiente fragmento de "La parte de los crímenes", en el que el narrador heterodiegético relata el descubrimiento de un cuerpo de *una chica de quince o dieciséis años* en un basurero municipal y cómo se inicia la investigación para resolver el asesinato (2015:529-530):

> (…) En octubre encontraron a la siguiente muerta en el nuevo basurero municipal (…). La muerta tenía entre quince y diecisiete años, según el forense, aunque el juicio final prefirieron dejárselo al patólogo, que la examinó tres días después, y que coincidió con su colega. Había sido violada por vía anal y vaginal y posteriormente estrangulada. Medía un metro y cuarentaidós centímetros. Los rebuscadores que la encontraron dijeron que iba vestida con un sostén, una falda de mezclilla azul y zapatillas de deporte marca Reebok. Al llegar la policía el sostén y la falda de mezclilla azul ya no estaban por ninguna parte. En el dedo anular de su mano derecha llevaba un anillo dorado con una piedra negra y con el nombre de una academia de inglés del centro de la ciudad. Se la fotografió y luego la policía visitó la academia de lenguas, pero nadie reconoció a la muerta. La foto apareció publicada en *El Heraldo del Norte y* en *La Voz de Sonora*, con el mismo resultado. Los judiciales José Márquez y Juan de Dios Martínez interrogaron durante tres horas al director de la escuela y al parecer se les fue la mano en el interrogatorio, por lo que el abogado del director interpuso una demanda por malos tratos. La demanda no prosperó pero ambos se hicieron merecedores de una amonestación del delegado y del jefe de policía. (…) Dos semanas después el cuerpo de la desconocida pasó a engrosar la reserva de cadáveres de los estudiantes de Medicina de la Universidad de Santa Teresa.

Tal y como puede observarse, teniendo presente el conjunto del relato de "La parte de los crímenes", puede considerarse que *la chica adolescente* formaliza la categoría de *víctima sistémica en serie* con la variante de *hedonista* y de *fetichista* en virtud del *principio dialógico*.

Si nos centramos en el aspecto de *sistémica en serie*, hay que constatar que *la joven* pertenece a dos grupos de *víctimas* que comparten un conjunto de propiedades comunes: por un lado, a un colectivo general, que está constituido por todos los cadáveres que se encuentran en el mencionado capítulo de la novela, que son de sexo femenino y que tienen una edad comprendida entre la adolescencia y la juventud; por el otro, a un grupo más reducido, aunque no por ello minoritario, que se define por mostrar señas de haber sufrido una violación anal y vaginal y el haber sido asesinadas por estrangulamiento. Este último rasgo que sugiere el placer sexual como la motivación principal del *agente* o del *sujeto cruel* es, precisamente, lo que determina el carácter *hedonista* de la instancia de *la chica agredida*, si bien la desaparición del sostén y de la falda, juntamente con el anillo de la academia de lenguas, que parece no pertenecer a la *víctima* ya que *ningún miembro de la escuela de lenguas* la reconoce indican la presencia de un cierto *fetichismo impropio*, es decir, que esta

práctica no se lleva a cabo directamente con el personaje-*víctima* ni con ninguna de sus partes físicas.

En este sentido, cabe destacar que el fragmento enfatiza el carácter impersonal de la acción cruel mediante dos factores distintos: en primer lugar, no se trata únicamente de que *la joven* no muestre con certeza ninguna característica individual y unívoca que la conviertan en una figura diferente al resto de los personajes-*víctima* de esta parte de la novela bolañiana, sino que no llega ni a ser identificada por nadie ni, por lo tanto, a responder a ningún nombre propio particular, por lo que su único valor consiste en formar parte de una trágica estadística; en segundo lugar, esta ausencia de cualidades personales facilita que tenga lugar una agudización de la *responsabilidad espectadora* por parte de los agentes judiciales, *José Márquez* y *Juan de Dios Martínez*, consistente en la imposibilidad de resolver el homicidio a pesar de su esfuerzo, y que origina una *transferencia de funciones categoriales* en la que se produce una variación de la *causa formalis* de la figura-*víctima* por la que ésta deviene una *víctima cosificada instrumental* al ser almacenada como un cuerpo sin identificar para que sirva de prácticas a *los estudiantes de Medicina de la ciudad de Santa Teresa*.

En este punto, y ante el desconocimiento de los *investigadores judiciales* y del *lector*, si se pretende hacer uso del *principio de espejo reflejo* con el fin de averiguar algunas características de los personajes que encarnan las instancias del *agente* o del *sujeto cruel*, nos encontramos con la inviabilidad de emplear cualquier tipo de relación de causalidad que nos permita aplicar tal *principio*, más allá de la deducción, a partir del tipo de heridas del cadáver, de que se trata de al menos un varón con una naturaleza violenta. Dicha relación de causalidad fallida explica que, en el caso del presente fragmento, no pueda distinguirse de si debe hablarse de un *agente cruel elidido* o de si es más apropiado el referirse a un *agente cruel indefinido*, puesto que la cuestión no es simplemente que se ignoren las características principales de las figuras que corporeizan la categoría de *agente*, sino que, por añadidura, se desconoce la identidad, la institución o el ente que la personifica; de hecho, se ignora asimismo si estos personajes dan forma, en realidad, a la instancia del *agente cruel homogéneo con el sujeto*, o bien si la o las figuras que han llevado a cabo la acción cruel de la violación y el asesinato configuran la categoría de un *sujeto cruel* que siguiera las directrices o el plan ideado por otro personaje, ya fuera amenazado u obligado a ello —en cuyo caso hablaríamos de un posible *sujeto cruel instrumental involuntario consciente*—, ya fuera por voluntad propia y por obtener placer del marco de acción

ofrecido por el *agente* —en cuyo caso tendríamos que referirnos a un *sujeto cruel parasitario*—.

Sea como fuere, estas múltiples posibilidades de análisis, fruto del fracaso del establecimiento de cualquier relación de causalidad y de la consiguiente aplicación del *principio de espejo reflejo*, puede entenderse, en términos de la narrativa ficcional y de la *estética de la crueldad*, como la formulación de la posibilidad de la no ininteligibilidad completa del mundo o, al menos, de las circunstancias diegéticas relatadas, a pesar de que esta ininteligibilidad en la novela de Bolaño no se presenta como absoluta, puesto que, si bien muchos de los crímenes de "La parte de los crímenes" no llegan a resolverse, así como la identidad de *Benno von Archimboldi* en "La parte de los críticos" o, por ejemplo, el proceso de "enloquecimiento" de *Óscar Amalfitano* en "La parte de Amalfitano", el relato sí que aclara y soluciona otras problemáticas planteadas, como es el caso de los homicidios de una parte considerable de los cadáveres hallados en Santa Teresa, los motivos que llevan al *profesor de filosofía* gradualmente a la locura —como el abandono de su mujer, *Lola*, o sus tendencias homosexuales reprimidas— o el proceso de autoconocimiento parcialmente exitoso de *los profesores universitarios*. En cualquier caso, según se estudiará en el próximo apartado, esta ininteligibilidad parcial conlleva una variación en algunos rasgos característicos de lo que se había considerado tradicionalmente como "género policial" o "detectivesco" y, tal y como se acaba de mencionar, significa la constatación de que estas modificaciones encuentran una expresión formal en los *elementos de primer* y *de segundo grado* de la *estética de la crueldad*, por lo que es posible analizar estas cuestiones desde el punto de vista de la estética y de la narratología sin la necesidad de acudir a perspectivas que podrían calificarse de más "metafísicas" que corren el riesgo de caer en abstracciones relacionadas con intentar proporcionar un cierto *marco de sentido* que, en algún caso, pueden llegar a contradecir algunos aspectos de la trama de la propia obra literaria.

Como ejemplo de estos "peligros" interpretativos, pueden citarse, entre otros, determinadas consideraciones del estudio de Arndt Lainck (2014) que concibe la ausencia de causalidad de los homicidios de *las mujeres de Santa Teresa* "como la teodicea a la mexicana, el reverso del progreso racionalista" (2014:64-65)[325] y como un

[325] Según expresa Arndt Lainck (2014:64-65): "(…) los feminicidios claramente carecen de la dimensión de un sentido mayor, son como la teodicea a la mexicana, el reverso del progreso racionalista, el dolor acumulado que le puede hacer desesperar a uno y perder la fe "en el orden" de las cosas (…).

Siguiendo al aforismo de Voltaire, (…) la casualidad es hoy en día una cifra de una *causalidad* todavía no descrita por completo, transformación que en lengua española solamente necesita de una

cierto fracaso del "funcionamiento racionalista" del mundo generado por un grado pronunciado de injusticia que ocasiona un desbordamiento de la novela policial canónica. Ahora bien, tal concepción de esta "absoluta" injusticia supuestamente existente deja de lado algunas escenas de *2666* que no pueden explicarse con esta premisa; en efecto, además de los homicidios de *mujeres* que sí que se resuelven, dicho análisis con un cariz "metafísico" —e incluso con algún término teológico— no aclara, por ejemplo, el único asesinato que comete *Hans Reiter* durante la Segunda Guerra Mundial en la figura del funcionario medio *Leo Sammer* en un campo de prisioneros, después de que éste le contara cómo había organizado la ejecución de *quinientos judíos griegos* (2015:960)[326] y que sólo se confirma al el *lector implícito* a través de una conversación con *una vieja adivina* (2015:971-972)[327].

---

metátesis. La causalidad, el determinismo, es el principio subyacente a la pauta de la novela policíaca, que todavía se adhiere a un funcionamiento racionalista de un orden eterno que solamente ha sido perturbado por un momento por el paso irremediable del progreso de la Historia hacia su *telos.* Pero este modelo falla al pretender describir un mundo *irremediablemente* injusto. En el momento en que se enfocan cuestiones de moral, de envergadura existencial, bajo la pauta de la novela policíaca, ésta se deshace por sí misma (…)".

[326] Tal y como relata la voz narrativa (2015:960): "(…) Una mañana encontraron el cadáver de Sammer a medio camino entre la tienda de campaña y las letrinas. Alguien lo había estrangulado. Los norteamericanos interrogaron a unos diez prisioneros, entre ellos Reiter, que dijo no haber oído nada fuera de lo común aquella noche, y luego se llevaron el cuerpo y lo enterraron en la fosa común del cementerio de Ansbach".

[327] En palabras del narrador heterodiegético (2015:971-972): "—Todo esto ocurrió en un campo de prisioneros —dijo Reiter—. No sé quién se pensó Sammer que yo era, pero no paraba de contarme cosas. Estaba nervioso porque la policía norteamericana lo iba a interrogar. Por precaución, se había cambiado el nombre. Se hacía llamar Zeller. (…) Los norteamericanos buscaban criminales de guerra con un cierto prestigio, gente de los campos de exterminio, oficiales de las SS, peces gordos del partido. Y Sammer sólo era un funcionario sin mayor importancia (…).

Por aquellos días conocí a una vieja que vendía cigarrillos y flores en el bar (…). La vieja me dijo que durante la guerra había sido adivina. Una noche me pidió que la acompañara a su casa. (…) Cuando llegamos sirvió dos vasos de aguardiente y se sentó a la mesa y sacó unas cartas. Te voy a echar las cartas, me dijo. (…) mientras hojeaba estos libros la vieja me dijo que yo había matado a un hombre, etcétera. La misma historia.

—Fui soldado —le dije.

—En la guerra estuvieron a punto de matarte varias veces, aquí está escrito, pero tú no mataste a nadie, lo cual tiene mérito —dijo la vieja.

¿Tanto se me nota?, pensé. ¿Tanto se me nota que soy un asesino? Por supuesto, yo no me sentía un asesino.

—Te recomiendo que te cambies de nombre —dijo la vieja—. Hazme caso. Yo fui la adivina de muchos jefazos de las SS y sé lo que digo. No cometas la estupidez típica de las novelas policiacas inglesas.

—¿A qué te refieres? —le dije.

—A las novelas policiacas inglesas —dijo la vieja—, al imán de las novelas policiacas inglesas que primero infectó a las novelas policiacas norteamericanas y luego a las novelas policiacas francesas y alemanas y suizas".

Paralelamente, la perspectiva de Lainck (2014:185-186)[328] de relacionar "la falta del autor Archimboldi (…) y la falta de un asesino en serie en "La parte de los críticos"" con la noción de Barthes de la *muerte del autor*, aunque cuestionable en la medida en que da por hecho en que sólo hay un único personaje-*agente*, a pesar de que hay indicios de que se trata de varias figuras que, posiblemente, no tengan ningún vínculo entre ellas, expresa un atisbo de un punto de vista de análisis más formal que, no obstante, el estudioso no llega a adoptar; al contrario, Lainck, sin definir qué entiende por el "mal", parte de la idea de que Bolaño intenta aclarar su "misterio" desde múltiples perspectivas, lo que conduce irremediablemente de nuevo a una concepción metafísica de este fenómeno a partir de las tramas ambiguas y sin final de cada una de las partes que integran la novela. Sin embargo, la propuesta que se formula en la presente investigación difiere en una cuestión sustancial, como es entender el conjunto de la obra de *2666* como una expresión literaria de la *estética negativa* en general —y de la *estética de la crueldad* en particular— renovada desde una posición contemporánea, de modo que no se pretende delimitar el concepto del *mal* ni procurar acceder a él, algo imposible si se tienen presentes, precisamente, las ambigüedades y la ya mencionada ausencia de límites de la novela —lo que debilita en gran medida cualquier *marco de sentido*—, sino que se busca estudiar las formas y las pautas que adoptan las manifestaciones verbales de tales estéticas, centrándonos en los textos y fragmentos literarios con el fin de huir de los "riesgos interpretativos" que se han apuntado en este y en el anterior párrafo.

Con respecto a la tercera cuestión referido al *marco de sentido*, como es la posible existencia o ausencia de un "marco temporal" cohesionado en el que se sitúe

[328] Según Arndt Lainck (2014:185-186): "Como observación final, resta observar que el paralelismo entre la falta del autor Archimboldi en "La parte de los críticos" y la falta de un asesino en serie en "La parte de los críticos" sugiere fuertemente una analogía entre *La mort de l'auteur* á la Roland Barthes y la muerte de la concepción de un agente individual del mal. Sin pretender aplicar todos y cada uno de los puntos enunciados por Barthes o Kristeva aquí, hay sin embargo, sin lugar a dudas, una cualidad intertextual del mal que no se puede adscribir a ningún agente individualizado. El mal, se puede concluir aquí con respecto a *2666,* no está centrado sobre sí mismo, no es un hecho, sino que es *tan* referencial que necesita siempre de una interpretación que requiere un contexto mucho más amplio de lo que se podría sospechar si uno partiera tan sólo de una concepción moral y de la direccionalidad inequívoca del mal.

(…)

Roberto Bolaño sí se atreve a modelar una narrativa según las características mismas del misterio del mal, que pone a prueba la expectativa del deseo de encontrar un agente del mal y de dar con una solución limpia y manejable. Uno puede acercarse al misterio del mal por diferentes caminos y bajo perspectivas cambiantes, pero su misterio no se deja expurgar sin que uno se haga partícipe de su lógica. El mal es una brújula, pero no sin sus escollos propios, y un misterio abierto sin conclusión posible".

la trama de toda la novela de *2666*, fijémonos, a modo de ejemplo, en el siguiente fragmento de “La parte de los crímenes”, en que la vidente *Florita Almada* tiene un “ataque” de visiones en el programa televisivo dirigido por el periodista *Reinaldo*, en el que visualiza y relata los homicidios de *mujeres* en Santa Teresa (2015:545-547):

> (…) Después miró a Reinaldo, que se movía inquieto en la silla, y se puso a hablar de su última visión. Dijo que había visto mujeres muertas y niñas muertas. Un desierto. Un oasis. (…) Una ciudad. Dijo que en la ciudad mataban niñas. Mientras hablaba intentando recordar con la mayor exactitud posible su visión, se dio cuenta de que estaba a punto de entrar en trance y le dio mucha vergüenza, pues a veces, no muchas, los trances solían ser exagerados y terminar con la médium arrastrándose por el suelo, algo que ella no quería que sucediera pues era la primera vez que iba a la televisión. Pero el trance, la posesión, avanzaba, lo sentía en el pecho y en las pulsaciones, y no había manera de pararlo por más que se resistiera y sudara y sonriera a las preguntas de Reinaldo, que le preguntaba si se sentía bien, Florita, si quería que las azafatas le trajeran un vaso de agua, si la luz y los focos y el calor la molestaban. (…) Y entonces ya no pudo más y entró en trance. Cerró los ojos. Abrió la boca. Su lengua empezó a trabajar. Repitió lo que ya había dicho: un desierto muy grande, una ciudad muy grande, en el norte del estado, niñas asesinadas, mujeres asesinadas. ¿Qué ciudad es ésa?, se preguntó. A ver, ¿qué ciudad es ésa? Yo quiero saber cómo se llama esa ciudad del demonio. Meditó durante unos segundos. Lo tengo en la punta de la lengua. Yo no me censuro, señoras, menos tratándose de un caso así. ¡Es Santa Teresa! ¡Es Santa Teresa! Lo estoy viendo clarito. Allí matan a las mujeres. Matan a mis hijas. ¡Mis hijas! ¡Mis hijas!, gritó al tiempo que se echaba sobre la cabeza un rebozo imaginario y Reinaldo sentía que un escalofrío le bajaba como un ascensor por la columna vertebral, o le subía, o ambas cosas a la vez. La policía no hace nada, dijo tras unos segundos, con otro tono de voz, mucho más grave y varonil, los putos policías no hacen nada, sólo miran, ¿pero qué miran?, ¿qué miran? (…) Tanta desidia y tanta oscuridad. Luego puso voz de niña y dijo: algunas se van en un carro negro, pero las matan en cualquier lugar. Después dijo, con la voz bien timbrada: por lo menos podrían respetar a las vírgenes (…).

Desde el punto de vista de la *estética de la crueldad*, la presente escena ofrece dos elementos muy relevantes para el análisis. Por un lado, el personaje de *Florita Almada* configura una *responsabilidad espectadora* —aunque involuntaria— de los homicidios de *mujeres* que acaecen en Santa Teresa que enmarca todas las intervenciones de esta figura en la trama de *2666* y define su función en el desarrollo de la historia; ahora bien, dicha *responsabilidad* no toma forma de un modo pasivo o despreocupado con las acciones crueles relatadas, tal y como sucedía en otras obras literarias; por el contrario, *la vidente*, según puede observarse al final del fragmento, no ceja en la oportunidad que le proporciona el medio de comunicación televisivo para reivindicar e, incluso, implorar, una mayor resolución por parte de *las autoridades públicas* y *las fuerzas policiales* competentes para resolver los asesinatos y poner fin a la gran mortandad —o, simplemente, carnicería— que tiene lugar en la urbe mexicana; se trata, en consecuencia, de una *responsabilidad espectadora* activa que pretende terminar, precisamente, con las escenas de actos crueles y macabros que se le

aparecen que le hacen adoptar la categoría de *espectadora*, aunque tal instancia, en el caso de *Florita*, se muestre de un modo *simbólico*[329]. Y es que no debe ignorarse que ésta no desempeña el papel de una "testigo" convencional, sino que presencia los asesinatos, las violaciones y las torturas de *las chicas santateresianas* en imágenes evocadas por ella misma aunque de una manera incontrolada, hasta el punto de que en el momento más insospechado o inoportuno puede sobrevenirle un "asalto" de estas visiones que escapan a su voluntad y que conllevan unos efectos psicosomáticos en *la vidente*, tal y como sucede en el plató televisivo —hecho por el que *Florita* percibe que está a punto de padecer un "ataque" de estas imágenes—, si bien en esta ocasión, el relato consciente sobre los asesinatos múltiples puede considerarse como un cierto "detonante" de dichas visiones[330].

Estas imágenes nos llevan a referirnos, por otro lado, al segundo elemento de *la estética de la crueldad* de importancia en este fragmento, a saber: *las jóvenes* y *las mujeres asesinadas* continuamente en la ciudad de Santa Teresa que, en la presente escena, y de acuerdo con el tipo de visiones que acabamos de mencionar, formalizan la categoría de *víctima figurativa imaginativa instrumental propia involuntaria*. Así pues, *estas chicas* no se hallan físicamente presentes en el mismo espacio que *Florita*, sino que son evocadas mentalmente en forma de imágenes de hechos crueles —como puede ser de su secuestro, de su violación y de su asesinato— durante el estado de vigilia y de consciencia, aunque, tal y como se ha mencionado, *la anciana* no ejerce ningún control sobre dichas imágenes, por lo que no puede impedir que sufra una "aparición" durante el rodaje del programa televisivo con sus correspondientes consecuencias físicas, como, por ejemplo, el hablar con la voz de *una niña* sobre el modo de sustraer a *las chicas jóvenes* en un coche negro[331]; estas "irrupciones" de

[329] Para un análisis de la noción de *lo simbólico* en el ámbito de la *estética de la crueldad* en la narrativa de ficción, véanse los apartados "1.3. La *estética de la crueldad* como percepción simbólica" y "4.1.4. Definición y clasificación de la *víctima figurativa* como símbolo de la *víctima* "ausente": los casos de la *víctima figurativa onírica* y la *víctima figurativa imaginativa*".

[330] Sobre la relación entre los estímulos externos o los inducidos por uno mismo y las posibles visiones e imágenes mentales desde una perspectiva freudiana, véase el apartado "4.1.4. Definición y clasificación de la *víctima figurativa* como símbolo de la *víctima* "ausente": los casos de la *víctima figurativa onírica* y la *víctima figurativa imaginativa*".

[331] Este *modus operandi* referido por *Florita Almada* coincide con el informe policial de varios de los casos de *niñas* y *chicas desparecidas*, cuyos cuerpos aparecen mutilados o con indicios de violación; a modo de ejemplo, léase el siguiente caso que aparece en "La parte de los crímenes" (2015:515-516): "Dos semanas después, en mayo de 1994, fue secuestrada Mónica Durán Reyes a la salida de la escuela Diego Rivera, en la colonia Lomas del Toro. Tenía doce años y era un poco atolondrada pero muy buena alumna. Aquél era su primer curso en la secundaria. (…) Su cuerpo apareció dos días después del secuestro, a un lado de la carretera Santa Teresa-Pueblo Azul.

imágenes repentinas y descontroladas, a su vez, toman forma y se dan a conocer para el resto de los personajes mediante el relato que hace de ellas la propia *Florita* con el fin de informar a todas las figuras de los sucesos trágicos que ocurren en Santa Teresa para concienciarlas y, sobre todo, ponerles fin.

Si tenemos presentes la naturaleza de esta *responsabilidad espectadora* de *la vidente*, así como las características principales de los personajes de *las mujeres violadas y asesinadas* en las imágenes mentales como una manifestación de la categoría de *víctima figurativa imaginativa instrumental propia involuntaria*, podemos concluir que las visiones y las evocaciones que dan forma a ambas instancias conllevan necesariamente una conexión temporal —ya sea del presente, ya sea del pasado reciente o del futuro cercano— entre la figura de *Florita Almada* y las propias acciones crueles que tienen lugar en Santa Teresa; como es de suponer, dichas vinculaciones sólo pueden producirse en un *sistema* en que cada elemento —en este caso, cada imagen de un secuestro, de un abuso sexual y de un homicidio— desempeña una función y está interconectado con otros elementos, de manera que no sólo cada elemento tiene acceso al resto, sino que, gracias a su función concreta, es interpretable y reproducible, según muestra la capacidad de *la vidente* para elaborar un relato verbal a partir de estas imágenes. Dicho de otro modo, este *sistema* requiere un conjunto de pautas y de indicaciones interpretativas que posibiliten el papel del exégeta, que lo realiza evidentemente la propia *Florita*, lo que significa la existencia de un *marco de sentido* que defina y limite estas pautas y les dote de un significado comprensible, aunque tal *marco* tenga unas propiedades tan "abstractas" o "difuminadas" que llegue a dudarse de su presencia —piénsese en la incredulidad que suscitan las palabras de *la anciana* en las primeras ocasiones en las que parece en la trama, cuando se refiere a los sucesos inexplicables de los asesinatos de la ciudad mexicana—.

Recapitulando, ante la cuestión de la existencia o de la ausencia de un *marco de sentido* que incluya todas las partes de *2666*, se han podido observar los siguientes aspectos:

Estaba vestida y a un lado tenía la cartera con los libros y cuadernos. Según el examen patológico había sido violada y estrangulada. En la investigación posterior algunas amigas dijeron haber visto subir a Mónica a un coche negro, con las ventanas ahumadas, tal vez un Peregrino o un MasterRoad o un Silencioso. No daba la impresión de estar siendo forzada. Tuvo tiempo para gritar, pero no gritó. Incluso, al divisar a una de sus amigas, se despidió de ella haciéndole una señal con la mano. No parecía asustada".

a) la absorción de la *información periodística* presente en todos los capítulos de la novela bolañiana por parte de la *narración ficcional*, especialmente en “La parte de Fate” y “La parte de los crímenes”, tiene como consecuencia un cierto cambio en las características propias de ambas nociones que producen, en su conjunto, un debilitamiento del *marco de sentido* que tradicionalmente se asociaba a cualquier *narración*, si bien ello no niega su presencia. Así pues, a modo de ejemplo, la “anexión” de la *información* por mano de la *narración* puede explicar la “difuminación” del orden y de la estructura cerrada que habitualmente pertenecían a las propiedades esenciales de esta segunda, ya que la primera se distingue por consistir en una acumulación de datos empíricos por lo que debe mostrar una estructura abierta que le permita ser comprobable respecto a la realidad y, al mismo tiempo, que le posibilite añadir o modificar alguno de sus aspectos a medida que se obtienen nuevas noticias; por otro lado, la *información*, en su contacto con la *narración*, abandona su pretensión de analizar y de explicar todas las facetas de una cuestión determinada, hecho que da lugar a las *posiciones vacías* ingardianas e iserianas típicas de la *narración* que aclara, en cierto modo, la falta de un final concreto en cualquiera de las partes de la novela de Roberto Bolaño;
b) la expresión de un elevado número de relaciones de causalidad fallidas que significa una gran abundancia de *agentes crueles elididos* y de *agentes crueles indefinidos*, así como la incerteza de la participación de algún tipo de *sujetos crueles*, no tiene necesariamente que concebirse como una modificación o una propuesta de una idea de *Mal* en un sentido metafísico, sino que, desde una perspectiva de la *estética de la crueldad*, puede entenderse como una “nueva” variante de manifestación de la *estética negativa* contemporánea que, a su vez, y según se verá en el próximo apartado, implica una modificación en algunas de las propiedades habituales de la novela policial que corresponde asimismo a una “debilitación” del *marco de sentido* que, a diferencia de en *2666*, en otras obras constituyentes del género aparece con unos límites, un centro y una visión inteligible de la realidad claramente determinados;
c) la posibilidad de la aparición de personajes que formalicen la categoría de *agentes* o de *víctimas figurativas imaginativas* en cualquiera de sus variantes en las visiones de *Florita Almada* responde a una cierta vinculación temporal entre la propia *vidente* y los hechos que se le presentan en su mente, por lo

que su comprensión de éstos así como su capacidad de relatar en un discurso verbal lo que ha visto puede explicarse a partir de la presencia de un *sistema* de indicaciones que, a su vez, es la muestra de la existencia de un *marco de sentido*, aunque éste se encuentre parcialmente *oculto* para la mayoría de los personajes y para el *lector implícito*; en otras palabras, en la novela de *2666*, dicho *marco de sentido* se corresponde a la idea de *verdad-hallazgo* (*alétheia*), ya que su *desvelamiento* no concuerda con unos hechos ficcionales relatados a los que se les pretende dar individualmente un significado —ello sería más adecuado a una *verdad-adecuación* (*veritas*)—, sino más bien con el anhelo de construir unas circunstancias diegéticas propias que gradualmente muestren las normas o las reglas —o insinúen su existencia— que rijan su construcción, aunque sea dando a entender que el *lector* o los mismos personajes nunca alcanzarán la certeza de su funcionamiento exacto porque jamás llegarán a mostrarse completamente[332];

d) aunque, de acuerdo con las reflexiones de Gadamer, todo texto requiere y presupone un *marco de sentido* que permita su exégesis, tales marcos, en términos de la *estética de la* crueldad, no tienen porqué compartir el mismo *modo gnoseológico*. En esta línea, cabe constatar que los episodios crueles contenidos en el *Libro del buen amor* de Juan Ruiz y el *Decameron* de Giovanni Boccaccio estudiados anteriormente manifiestan una *gnoseología mimética* —relacionada con la *veritas* o la *verdad-adecuación*—, en la medida en que se ajustan a la visión "metadiscursiva" cristiana del siglo XIV en la que todas las facetas de la realidad son inteligibles en tanto que forman parte de un orden "cerrado" y definido por la voluntad divina creadora que siguen forzosamente un parámetro racional sometido a las relaciones de

[332] Por ende, esta concepción del *marco de sentido* de *2666* desde la perspectiva de la *verdad-hallazgo* explicaría la problemática *gnoseológica* que se plantean explícitamente algunos personajes en múltiples escenas de la trama. Léase, entre otros, el siguiente fragmento de "La parte de Fate", en el que *el periodista*, durante su viaje a Estados Unidos con *Rosita*, la hija de *Amalfitano*, recuerda la hipótesis formulada por varias figuras —incluso apunta al principal sospechoso, *Klaus Haas*— de que los homicidios de *chicas* y *mujeres* son como un velo tras el cual se esconde la esencia del mundo, (2015:439): "(…) Un grupo de mexicanos con pinta de braceros desocupados los observaron desde la barra. Tomaban agua mineral y refrescos de la zona cuyos nombres y botellas a Fate le parecieron rarísimos. Empresas nuevas que no tardarían en desaparecer. La comida era mala. Rosa tenía sueño y cuando volvieron al coche se quedó dormida. Fate recordó las palabras de Guadalupe Roncal. Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo. ¿Lo dijo Guadalupe Roncal o lo dijo Rosa? Por momentos, la carretera era similar a un río. Lo dijo el presunto asesino, pensó Fate. El jodido gigante albino que apareció junto con la nube negra".

causalidad, lo que explica que *el ermitaño* del relato del Arcipreste de Hita termine siendo ajusticiado por violación y asesinato, y el joven *Nastagio de los Onesti* use la escena de la persecución y desmembramiento de *una chica* perseguida por *su amante* como una castigo eterno para intimidar a *su amada* con el fin de que se case con él; por el contrario, el *marco de sentido* de la novela *2666* muestra una *gnoseología constructivista* —cercana a la *alétheia* o a la *verdad-hallazgo*— que persigue reflejar y dar a conocer algunos aspectos *ocultos* de la realidad empírica del *lector* —como los homicidios de mujeres en Ciudad Juárez o algunos episodios relacionados con el Holocausto durante la Segunda Guerra Mundial— a través de su propia estructura textual y de la relación que establece entre los *elementos de primer* y *de segundo grado* de la *estética de la crueldad* —como, por ejemplo, la abundancia de la categoría de *agentes crueles indefinidos* y *elididos*—, de manera que la novela no tiene la necesidad de ajustarse a ninguna visión global concreta del mundo o *metadiscurso*, sino que puede crear sus propias pautas e indicaciones interpretativas, a pesar de que ello signifique prescindir de límites bien definidos que refuercen un orden cerrado del respectivo *marco de sentido*.

Estos puntos que acabamos de señalar con respecto al *marco de sentido* y sus variantes, fruto del estudio de algunas cuestiones relacionadas con la *estética de la crueldad* que aparece en *2666*, explican, desde otra perspectiva algunas consideraciones realizadas en el ámbito de los Estudios Literarios ya desde los años setenta y ochenta del siglo pasado, en las que se intentaban esclarecer y contextualizar las "nuevas" estructuras novelísticas del siglo XX que no sólo se habían enfrentado con las formas decimonónicas de la novela aparentemente hegemónicas[333], sino que todo apuntaba que dominarían una parte de la producción novelística del siglo XXI. Un ejemplo de ello es la preparación de las célebres conferencias de Italo Calvino (1985), en las que postula la idea de considerar las novelas del siglo XX y las futuras del siglo XXI como una suerte de "enciclopedia

[333] En este punto, hay que indicar que una parte de las supuestas "novedades" estilísticas del siglo XX parten de algunas innovaciones o variantes del siglo anterior que, simplemente, son empleadas con más asiduidad en este siglo; en el marco de la *estética de la crueldad*, piénsese, por ejemplo, en los relatos de E. A. Poe y de E. T. A. Hoffmann, de Heinrich von Kleist, de Nikolái Gógol o de Fiódor Dostoyevski, sin cuyas aportaciones autores como H. P. Lovecraft o el mismo Franz Kafka serían difíciles de concebir.

abierta" (2007:117-118)[334] en las que la trama narrativa aspira a la totalidad de una forma potencial, múltiple y polifónica, es decir, que no muestra forzosamente ni orden "cerrado" ni un *sentido* más o menos unívoco —a diferencia de la mayoría de las obras literarias medievales, según Calvino—, sino que, por el contrario, manifiesta una gran variedad de líneas argumentativas y de múltiples tipos de lenguaje que expresan un todo, aunque sea de un modo difuso o bien rizomático. Por ello, el autor de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* propone el término de *hipernovela* para designar aquellos relatos que configuran como una "red" de significados y de distintas perspectivas que pretenden hacer justicia a la auténtica realidad múltiple del *lector* y reflejarla —o *desvelarla*— de algún modo (2007:120-124)[335], aunque ello signifique, como en el caso de la novela de Bolaño, la falta de un centro del que emane un *sentido* unívoco cognoscible y, por consiguiente, el riesgo de que algunas cuestiones lleguen a ser ininteligibles para el *lector implícito* y para los propios personajes ficcionales.

[334] En palabras del escritor y ensayista italiano (2007:117-118): "Lo que toma forma en las grandes novelas del siglo XX es la idea de una enciclopedia *abierta*, adjetivo que sin duda contradice el sustantivo *enciclopedia*, nacido etimológicamente de la pretensión de agotar el conocimiento del mundo encerrándolo en un círculo. Hoy ha dejado de ser concebible una totalidad que no sea potencial, conjetural, múltiple.

A diferencia de la literatura medieval, que tendía a obras capaces de expresar la integración del saber humano en un orden y una forma estable de cohesión, como la *Divina Comedia*, donde convergen una multiforme riqueza lingüística y la aplicación de un pensamiento sistemático y unitario, los libros modernos (…) nacen de la confluencia y el choque de una multiplicidad de métodos interpretativos, modos de pensar, estilos de expresión. Aunque el diseño general haya sido minuciosamente planeado, lo que cuenta no es que se cierre en una figura armoniosa, sino la fuerza centrífuga que se libera, la pluralidad de lenguajes como garantía de una verdad no parcial (…)".

[335] Según expresa Italo Calvino (2007:120-124): "Estas consideraciones fundamentan mi propuesta de lo que llamo la «hipernovela» (…).

(…)

He llegado al término de esta apología de la novela como gran red. Alguien podrá objetar que cuanto más tiende la obra a la multiplicación de los posibles, más se aleja del *unicum* que es el *self* de quien escribe, la sinceridad interior, el descubrimiento de la propia verdad. Al contrario, respondo, ¿qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles".

6.1.2. *El* modo gnoseológico constructivista *y la reformulación del género policial en* 2666.

Si, en términos de Italo Calvino, se considera *2666* como una "hipernovela" que presenta un grado elevado de ambivalencia interpretativa en tanto que carece de un *marco de sentido* "cerrado", así como de unos límites y de un centro de significado bien definidos, y que se corresponde con una *gnoseología constructivista* en que la *verdad-hallazgo* (*alétheia*) se muestra al *lector* de una forma gradual a partir de la propia estructura textual y de las relaciones semánticas entre los distintos *elementos de primer* y *de segundo grado*, de manera que son la coherencia intratextual y sus conexiones significativas lo que *des-cubre* unos determinados "focos" de *verdad* que posibilitan la propia interpretación de la obra y que no están necesariamente subordinados a una determinada relación de causalidad, cabe preguntarse en qué medida dichas características pueden afectar a la interpretación de cada una de las partes de la novela de Roberto Bolaño en su lectura como un género de novela negra, habida cuenta de que este género se encuadra, habitualmente, en el *modo gnoseológico mimético* en el que la *verdad-adecuación* (*veritas*) goza de un papel protagonista. Para analizar esta cuestión, nos centraremos especialmente en "La parte de los crímenes" puesto que, si bien es cierto que todos los capítulos que constituyen la obra del escritor chileno pueden leerse como un relato detectivesco en los que, sin embargo, los "autores" o los "culpables", y su respectiva motivación, nunca son hallados, es en esta parte donde el género de la novela negra se nutre de una manera muy notable de elementos característicos de la *estética de la crueldad*, mientras que, en el resto de las partes, si bien tal *estética* desempeña una función relevante, su importancia es comparativamente menor.

No obstante, antes de iniciar el estudio de la novela bolañiana en relación con el género de la novela negra, con el fin de evitar confusiones terminológicas y siguiendo las observaciones de Richard Alewyn (1974), resulta conveniente diferenciar entre la *novela criminal* (*der Kriminalroman*) y la *novela detectivesca* (*der Detektivroman*): en el primer caso, según Alewyn (1982 (2):343)[336], el relato prioriza la narración de un

[336] De acuerdo con el germanista alemán (1982 (2):343): "[...] Der Kriminalroman erzählt die Geschichte eines Verbrechens, der Detektivroman die der Aufdeckung eines Verbrechens. [...] Im Kriminalroman wird der Verbrecher dem Leser früher bekannt als die Tat und der Hergang der Tat früher als ihr Ausgang. Im Detektivroman dagegen ist die Reihenfolge umgekehrt. Wenn dem Leser der Täter bekannt wird, ist unweigerlich der Roman zu Ende, und auch den Ausgang der Tat erfährt er früher

crimen, en el que normalmente el autor de éste se da a conocer al *lector* antes de que se cometa el delito, y "lo acontecido" (*der Hergang*) antes del "desenlace" (*der Ausgang*); en cambio, en la *novela detectivesca*, tiene el protagonismo el propio proceso del "descubrimiento de un crimen" (*die Aufdeckung eines Verbrechens*), de modo que el *lector* acostumbra a conocer en primer lugar el desenlace del crimen, para luego reconstruirlo mediante la lógica de un personaje-*detective* y *desvelar* qué figura ha llevado a cabo la infracción o, dado el caso, la acción cruel.

Por ende, "La parte de los crímenes" debe concebirse como un tipo de *novela detectivesca* en la que se presenta al *lector* una parte de los asesinatos, violaciones y mutilaciones *a posteriori* a través de los cuerpos de *niñas, chicas* y *mujeres* hallados en Santa Teresa o alrededores, por lo que esta instancia, juntamente con *los policías*, *los guardias judiciales* y *los periodistas* —como el ya mencionado *Sergio González*— intentan reconstruir la escena y el acto cruel a partir de los cadáveres (*principio de espejo reflejo*), si bien ello conlleva la aplicación de unas relaciones de causalidad que en un gran número de ocasiones resultan fallidas, por lo que, en estos casos, ni el *lector* ni ninguna de las figuras ficcionales llega a saber con certeza qué personajes formalizan las categorías de *agentes* ni de *sujetos crueles,* hecho que, a su vez, representa un desafío a algunas de las propiedades tradicionales del género detectivesco.

En este sentido, con el objetivo de esclarecer la medida en que la modificación de algunos elementos de la *estética de la crueldad* conlleva un cambio sustancial en el género literario de la novela detectivesca o, si se prefiere, cómo una variación notable de dicho género se traduce en una alteración significativa de los elementos de esta estética asociada normalmente a él, se estudiarán a continuación algunos fragmentos de uno de los relatos primigenios del género detectivesco y se tomarán como modelos para hablar de la *novela* o *relato detectivesco* "clásico"; en concreto, nos referimos al relato de Edgar Allan Poe "The Murders in the Rue Morgue" ["Los crímenes de la calle Morgue"] (1841), en cuyo primer fragmento encontramos la noticia del periódico que lee *Auguste Dupin* en que se describe el hallazgo de los cadáveres de *dos mujeres* en un piso de París (1972:427-435):

> «EXTRAÑOS ASESINATOS. —Esta mañana, hacia las tres, los habitantes del *quartier* Saint-Roch fueron arrancados de su sueño por los espantosos alaridos procedentes del cuarto piso de una casa situada en la rué Morgue, ocupada por madame L'Espanaye y

als ihre Hergang*,* und diesen Hergang nicht als Augenzeuge*,* sondern durch nachträgliche Rekonstruktion [...]*"*.

> su hija, mademoiselle Camille L'Espanaye. (…) Al llegar a una gran cámara situada en la parte posterior del cuarto piso (cuya puerta, cerrada por dentro con llave, debió ser forzada), se vieron en presencia de un espectáculo que les produjo tanto horror como estupefacción.
> »El aposento se hallaba en el mayor desorden: los muebles, rotos, habían sido lanzados en todas direcciones. El colchón del único lecho aparecía tirado en mitad del piso. Sobre una silla había una navaja manchada de sangre. Sobre la chimenea aparecían dos o tres largos y espesos mechones de cabello humano igualmente empapados en sangre y que daban la impresión de haber sido arrancados de raíz. Se encontraron en el piso cuatro napoleones, un aro de topacio, tres cucharas grandes de plata, tres más pequeñas de *métal d'Alger,* y dos sacos que contenían casi cuatro mil francos en oro. Los cajones de una cómoda situada en un ángulo habían sido abiertos y aparentemente saqueados, aunque quedaban en ellos numerosas prendas (…).
> »No se veía huella alguna de madame l'Espanaye, pero al notarse la presencia de una insólita cantidad de hollín al pie de la chimenea se procedió a registrarla, encontrándose (¡cosa horrible de describir!) el cadáver de su hija, cabeza abajo, el cual había sido metido a la fuerza en la estrecha abertura y considerablemente empujado hacia arriba. El cuerpo estaba aún caliente. Al examinarlo se advirtieron en él numerosas excoriaciones, producidas, sin duda, por la violencia con que fuera introducido y por la que requirió arrancarlo de allí. Veíanse profundos arañazos en el rostro, y en la garganta aparecían contusiones negruzcas y profundas huellas de uñas, como si la víctima hubiera sido estrangulada.
> »Luego de una cuidadosa búsqueda en cada porción de la casa, (…) los vecinos se introdujeron en un pequeño patio pavimentado de la parte posterior del edificio y encontraron el cadáver de la anciana señora, la cual había sido degollada tan salvajemente que, al tratar de levantar el cuerpo, la cabeza se desprendió del tronco. Horribles mutilaciones aparecían en la cabeza y en el cuerpo, y este último apenas presentaba forma humana (…).»

En efecto, en esta noticia periodística destacan dos facetas distintas del crimen que desconciertan tanto a *los vecinos* que fuerzan la entrada al piso tras haber escuchado unos gritos como a *la policía* que acude para resolver el caso, como son: el propio escenario del delito y el estado en el que se hallan los cadáveres de *las dos mujeres*.

Por un lado, el escenario del crimen presenta tres aspectos inquietantes: a) si cuando llegan *los vecinos* y derriban la puerta de la vivienda, descubren que ésta estaba cerrada por dentro, ello significa que o bien *el homicida* ha entrado por la ventana —posibilidad que en ese momento no se plantean, puesto que se trata de una ventana elevada—, o bien que éste ya se encontraba en el piso cuando *madre* e *hija* cierran la puerta con llave; de ello se deduce que *el asesino* o *la asesina* podía haber estar escondido antes de que entraran en el apartamento, o que *ambas mujeres* lo conocieran de antemano y estuvieran familiarizadas con él o con ella; b) el gran desorden de una parte de la estancia indica que, probablemente, el autor del crimen buscaba algo con tal obsesión que creía justificado matar; sin embargo, en el piso no se percibe que falte ningún objeto de valor, ni dinero, ni joyas, etc., por lo que se evidencia que el robo no había sido el móvil del homicidio y, por lo tanto, no se concibe qué causa ha podido conducir a la práctica de *una violencia* tan extrema; c) el resto de

los cabellos arrancados de raíz de *madame L'Espanaye* así como la navaja ensangrentada abandonada en la habitación denotan un gran descuido y dejadez por parte del *asesino* o de la *asesina*, a lo que, si se le añade la fuerza y la brutalidad necesarias para esconder el cadáver de *Camille L'Espanaye*, configura un perfil de autor que parece no encajar con el ambiente social en el que vivían *las dos mujeres*.

Por el otro lado, este escenario nos conduce a hablar de los cuerpos encontrados de *madre* e *hija*, quienes encarnan la categoría de *víctima cruel* pero cuyas variantes, por el momento, dadas las incógnitas y enigmas suscitados por el escenario del crimen, no pueden especificarse. Sea como fuere, todas las figuras que presencian la escena se ven compungidas por la brutalidad que denotan ambos cuerpos: en el caso de *Camille L'Espanaye*, su cadáver, encontrado dentro de la chimenea de cabeza hacia abajo, muestra una multitud de desolladuras por los brazos y por el rostro que expresan el ejercicio de una gran *violencia*, del mismo modo que la marca de unos dedos en el cuello atestiguan la aplicación de tal fuerza que todo lleva a pensar que ha sido asesinada por estrangulamiento; en el caso de *su progenitora*, su cuerpo aparece al exterior del piso, en un patio, con rastros de mutilaciones y degollado de tal modo que, al intentar trasladarlo, la cabeza se separa del tronco.

Ante tantas incógnitas y, sobre todo, ante la ausencia de una motivación clara de esta acción cruel realizada de una manera tan macabra que permitiera el establecimiento de un parámetro de causa-efecto que posibilitara la resolución del homicidio por parte de *la policía*, *Dupin*, en aras de demostrar la inocencia del banquero *Adolphe Le Bon*, acusado del asesinato, asiste al prefecto de policía *G-* y procede a aplicar el *principio de espejo reflejo* de una forma *sui generis* —basada en contemplar como "posible" cualquier opción, por muy increíble que parezca— a partir de los cadáveres de *las víctimas* y de la información recogida de la escena del crimen junto con el narrador homodiegético, con quien mantiene la conversación del siguiente fragmento (1972:448-451):

> —Un maníaco es el autor del crimen —dije—. Un loco furioso escapado de alguna *maison de santé* de la vecindad.
> —En cierto sentido —dijo Dupin—, su idea no es inaplicable. Pero, aun en sus más salvajes paroxismos, las voces de los locos jamás coinciden con esa extraña voz escuchada en lo alto. Los locos pertenecen a alguna nación, y, por más incoherentes que sean sus palabras, tienen, sin embargo, la coherencia del silabeo. Además, el cabello de un loco no es como el que ahora tengo en la mano. Arranqué este pequeño mechón de entre los dedos rígidamente apretados de madame L'Espanaye. ¿Puede decirme qué piensa de ellos?
> —¡Dupin... este cabello es absolutamente extraordinario...! ¡No es cabello *humano!* —grité, trastornado por completo.
> —No he dicho que lo fuera —repuso mi amigo—. (…) le ruego que mire el bosquejo que he trazado en este papel. Es un facsímil de lo que en una parte de las declaraciones de

> los testigos se describió como «contusiones negruzcas, y profundas huellas de uñas» en la garganta de mademoiselle L'Espanaye, y en otra (declaración de los señores Dumas y Etienne) como «una serie de manchas lívidas que, evidentemente, resultaban de la presión de unos dedos».
> Notará usted (…) que este diseño indica una presión firme y fija. No hay señal alguna de *deslizamiento.* Cada dedo mantuvo (…) su terrible presión en el sitio donde se hundió primero. Le ruego ahora que trate de colocar todos sus dedos a la vez en las respectivas impresiones, tal como aparecen en el dibujo.
> (…)
> Lo intenté sin el menor resultado.
> (…)
> —Esta marca —dije— no es la de una mano humana.
> —Lea ahora —replicó Dupin— este pasaje de Cuvier.
> Era una minuciosa descripción anatómica y descriptiva del gran orangután leonado de las islas de la India oriental. La gigantesca estatura, la prodigiosa fuerza y agilidad, la terrible ferocidad y las tendencias imitativas de estos mamíferos son bien conocidas. Instantáneamente comprendí todo el horror del asesinato.
> —La descripción de los dedos —dije al terminar la lectura— concuerda exactamente con este dibujo. Sólo un orangután, entre todos los animales existentes, es capaz de producir las marcas que aparecen en su diseño. Y el mechón de pelo coincide en un todo con el pelaje de la bestia descrita por Cuvier. De todas maneras, no alcanzo a comprender los detalles de este aterrador misterio. Además, se escucharon *dos* voces que disputaban y una de ellas era, sin duda, la de un francés.
> —Cierto. Y recordará usted que, casi unánimemente, los testigos declararon haber oído decir a esa voz las palabras: *Mon Dieu!* (…) Sobre esas dos palabras, pues, he apoyado todas mis esperanzas de una solución total del enigma. Un francés estuvo al tanto del asesinato. Es posible (…) que fuera inocente de toda participación en el sangriento episodio. El orangután pudo habérsele escapado. Quizá siguió sus huellas hasta la habitación; pero, dadas las terribles circunstancias que se sucedieron, le fue imposible capturarlo otra vez. El animal anda todavía suelto (…).
> (…)
>
> —Pero, ¿cómo es posible —pregunté— que sepa usted que el hombre es un marinero y que pertenece a un barco maltés?
>
> —No lo sé —dijo Dupin— y no estoy seguro de ello. Pero he aquí un trocito de cinta que, a juzgar por su forma y su grasienta condición, debió de ser usado para atar el pelo en una de esas largas *queues* de que tan orgullosos se muestran los marineros. Además, el nudo pertenece a esa clase que pocas personas son capaces de hacer, salvo los marinos, y es característico de los malteses. Encontré esta cinta al pie de la varilla del pararrayos. Imposible que perteneciera a una de las víctimas (…).

Si atendemos a la presente escena, es relevante el hecho de que toda la conversación entre *Dupin* y el personaje-*narrador* se estructura, precisamente, alrededor de dicho *principio de espejo reflejo* consistente en que todo acto cruel implica la impronta de rasgos propios del *agente* o del *sujeto cruel* en la figura-*víctima*, ya sean éstos de naturaleza física o psíquica, de manera que es posible *descubrir* algunas de las propiedades del respectivo *agente* o *sujeto* aplicando la relación de causalidad, en la que se parte del *efecto* —es decir, las huellas de los autores de la acción cruel en el cuerpo-cadáver o en la mente de la *víctima*— para *desvelar* la *causa efficiens* o la *causa finalis* de la ejecución del hecho cruel, es decir, al *agente* o, en su defecto, al

sujeto. En esta línea, en un diálogo con un cierto cariz mayéutico, *Dupin* hace inferir a *su interlocutor* que *el homicida* no puede tratarse de un ser humano, puesto que los balbuceos que *los vecinos* oyeron la noche de los asesinatos no se correspondían a ninguna lengua humana y, a su vez, ni el pelo hallado entre los dedos de *la madre* ni las improntas en el cuello de *la hija* concuerdan con un posible rastro biológico de la especie humana; por ello, *Dupin* no duda en consultar un libro de biología —se entiende, por alusiones, a uno de Georges Cuvier— mediante el cual postula la hipótesis, aparentemente poco probable, de que el asesino es un posible *orangután*. Además, de la coincidencia de las declaraciones de *los vecinos*, que aseguran haber escuchado la exclamación de "Mon Dieu!", y de un cinta para el pelo con un nudo marinero, *Dupin* deduce que un *tripulante francés* presenció el acto cruel de los asesinatos macabros en calidad de *espectador* y que no pudo hacer nada para evitarlo, por lo que, probablemente, *dicho navegante* es el propietario del *simio*. Tal y como descubre el *lector* al final del relato, esta teoría se ve confirmada por la narración del *propio marinero*, quien acude a la residencia de *Dupin* siguiendo las indicaciones de una carta publicada en los periódicos y escrita por éste mismo que pide al *amo del orangután* que lo recoja, puesto que éste ya ha sido capturado por *las autoridades*; la confesión del *navegante francés* corrobora, en consecuencia, las deducciones del *caballero galo*, que se ajustan y adecúan armónicamente con los sucesos acaecidos, y dan explicación, mediante el planteamiento de relaciones de causalidad, a la casualidad particular de estos actos crueles (1972:452-456)[337]; por consiguiente,

[337] En efecto, de acuerdo con la narración del *marinero*, todas las inferencias de *Dupin* concuerdan con las acciones crueles llevadas a cabo por el *orangután* (1972:452-456): "—Pues bien —repuso mi amigo—, eso me parece muy justo. Déjeme pensar: ¿qué le pediré? —¡Ah, ya sé! He aquí cuál será mi recompensa: me contará usted todo lo que sabe sobre esos crímenes en la rué Morgue.

(…)

En sustancia, lo que nos dijo fue lo siguiente: Poco tiempo atrás, había hecho un viaje al archipiélago índico. Un grupo del que formaba parte desembarcó en Borneo y penetró en el interior a fin de hacer una excursión placentera. Entre él y un compañero capturaron al orangután. Como su compañero falleciera, quedó dueño único del animal (…).

Una noche, (…) nuestro hombre se encontró con que el orangután había penetrado en su dormitorio, luego de escaparse de la habitación contigua donde su captor había creído tenerlo sólidamente encerrado. Navaja en mano y embadurnado de jabón, habíase sentado frente a un espejo y trataba de afeitarse, tal como, sin duda, había visto hacer a su amo espiándolo por el ojo de la cerradura. (…) Pero al verlo, el orangután se lanzó de un salto a la puerta, bajó las escaleras y, desde ellas, saltando por una ventana que desgraciadamente estaba abierta, se dejó caer a la calle.

(…) Al atravesar el pasaje de los fondos de la rué Morgue, la atención del fugitivo se vio atraída por la luz que salía de la ventana abierta del aposento de madame L'Espanaye, en el cuarto piso de su casa. (…).

En el momento en que el marinero miró hacia el interior del cuarto, el gigantesco animal había aferrado a madame L'Espanaye por el cabello (…) y agitaba la navaja cerca de su cara imitando los movimientos de un barbero. La hija yacía postrada e inmóvil, víctima de un desmayo. Los gritos y los esfuerzos de la anciana señora, durante los cuales le fueron arrancados los mechones de la cabeza,

puede afirmarse que el relato de Poe configura un *marco de sentido* "cerrado", con unos límites bien definidos —con una trama con un principio y un fin concretos— y unos papeles bien determinados y, sobre todo, con un *centro de significado* —la capacidad deductiva de *Dupin*— que posibilita al resto de los personajes y al *lector implícito* considerar las circunstancias y los actos crueles diegéticos como inteligibles, ya que permite incluir estas acciones en un discurso racional para explicarlos satisfactoriamente. En otras palabras, y siguiendo las observaciones de Jorge Luis Borges (1979), el objetivo del escritor estadounidense consiste en crear un género literario en el que la inteligencia juegue el papel protagonista, por lo que opta por añadirle algunos matices de lo fantástico con el fin de evitar cualquier contexto realista que pudiera distraer la atención de lo más relevante, a saber (2023:236-239)[338]: la capacidad de llevar a cabo operaciones y deducciones lógicas a partir de las relaciones de causalidad —en términos de la *estética de la crueldad*, ello equivale a la aplicación del *principio de espejo reflejo*— que permitan atribuir el resultado de una

---

tuvieron por efecto convertir los propósitos probablemente pacíficos del orangután en otros llenos de furor. Con un solo golpe de su musculoso brazo separó casi completamente la cabeza del cuerpo de la víctima. La vista de la sangre transformó su cólera en frenesí. Rechinando los dientes y echando fuego por los ojos, saltó sobre el cuerpo de la joven y, hundiéndole las terribles garras en la garganta, las mantuvo así hasta que hubo expirado. Las furiosas miradas de la bestia cayeron entonces sobre la cabecera del lecho, sobre el cual el rostro de su amo, paralizado por el horror, alcanzaba apenas a divisarse. La furia del orangután, que, sin duda, no olvidaba el temido látigo, se cambió instantáneamente en miedo. Seguro de haber merecido un castigo, pareció deseoso de ocultar sus sangrientas acciones, y se lanzó por el cuarto lleno de nerviosa agitación, echando abajo y rompiendo los muebles a cada salto y arrancando el lecho de su bastidor. Finalmente se apoderó del cadáver de mademoiselle L'Espanaye y lo metió en el cañón de la chimenea, tal como fue encontrado luego; tomó luego el de la anciana y lo tiró de cabeza por la ventana".

[338] Según expone el autor argentino (2023:236-239): "Aquí tenemos otra tradición del cuento policial: el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia, por una operación intelectual (…).

Todo eso ya está en ese primer relato policial que escribió Poe, sin saber que inauguraba un género, llamado *The Murders in the Rue Morgue* (…). Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia.

Él pudo haber situado sus crímenes y sus detectives en Nueva York, pero entonces el lector habría estado pensando si las cosas se desarrollan realmente así, si la policía de Nueva York es de ese modo o de aquel otro. Resultaba más cómodo y está más desahogada la imaginación de Poe haciendo que todo aquello ocurriera en París (…). Por eso el primer detective de la ficción es un extranjero, el primer detective que la literatura registra es un francés. ¿Por qué un francés? Porque el que escribe la obra es un americano y necesita un personaje lejano. Para hacer más raros a esos personajes, hace que vivan de un modo distinto del que suelen vivir los hombres (…).

(…)

Tenemos, pues, al relato policial como un género intelectual. Como un género basado en algo totalmente ficticio; el hecho es que un crimen es descubierto por un razonador abstracto y no por delaciones, por descuidos de los criminales. Poe sabía que lo que él estaba haciendo no era realista, por eso sitúa la escena en París; y el razonador era un aristócrata, no la policía; por eso pone en ridículo a la policía. Es decir, Poe había creado un genio de lo intelectual (…)".

acción cruel a un *sujeto* o *agente cruel* determinado, facultad que, paralelamente, exige una naturaleza aristocrática y superior al resto de los personajes, por lo que no debe extrañar que las instituciones policiales, representantes de la burocracia y mediocridad, sean aprehendidas con un cierto desdén.

Este predominio de la razón, intelecto y facultad de deducción lógica que diferencia el género policial inaugurado por Poe de otras obras literarias lleva a considerar a Borges que tal género salva "el orden en una época de desorden" (2023:241-242)[339] o, dicho de otro modo, proporciona a un tiempo que parece haber perdido la aspiración a la *verdad* —o, al menos, a explicaciones que aspiren a ella— un referente literario, en el que la capacidad racional de al menos una de las figuras puede alcanzar dicha *verdad*, entendida ésta como una explicación que concuerda con los delitos o acciones crueles cometidos. En el ámbito de la *estética de la crueldad*, por consiguiente, estas consideraciones borgianas pueden traducirse como una tendencia a relacionar este género policial convencional —que, en la clasificación de Alewyn, corresponde a la *novela detectivesca*— con la *gnoseología mimética* y, concretamente, con la *verdad-adecuación* (*veritas*), en la medida en que uno de los fines principales de estos relatos no consiste en "configurar" o "plantear" una *verdad* mediante el propio relato, o *descubrirla* a través de posibles paralelismos entre lo relatado y las circunstancias empíricas de los personajes o del *lector*, sino en proponer un parámetro de causa-efecto que posibilite ofrecer una hipótesis racional de los actos delictivos —y, en ocasiones, crueles— que se ajuste a los sucesos acaecidos, de tal modo que dicha suposición pueda valorarse como "verdadera" o como "falsa" con respecto a los crímenes narrados.

Esta misma posición es compartida por Richard Alewyn (1974) en otro texto en el que subraya que el objetivo del detective es "restablecer la causalidad amenazada" (*die bedrohte Kausalität wieder herzustellen*) y "arreglar el orden del mundo fuera de quicio" (*aus den Fugen geratene Weltordnung wieder einzurenken*) (1982:393-394)[340],

[339] En palabras de Borges (2023:241-242): "¿Qué podríamos decir como apología del género policial? (…) nuestra literatura tiende a lo caótico. Se tiende al verso libre porque es más fácil que el verso regular; la verdad es que es muy difícil. Se tiende a suprimir personajes, los argumentos, todo es muy vago. En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. Ya que no se entiende un cuento policial sin principio, sin miedo y sin fin (…). Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa, leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden. Esto es una prueba que debemos agradecerle y es meritorio".

[340] Según expone Richard Alewyn (1982:393-394): "[...] Es ist gerade die Aufgabe des Detektivs, die bedrohte Kausalität wieder herzustellen und die Möglichkeit des Unmöglichen nachzuweisen und damit die aus den Fugen geratene Weltordnung wieder einzurenken [...].

de modo que puede considerarse este personaje como un tipo de "salvador" (*Heilsbringer*) que restablece el *sentido* de una situación que se ha visto anteriormente perturbada por un crimen o acción cruel mediante un "pensamiento metódico" (*methodisches Denken*) análogo al de las ciencias naturales. De este protagonismo del raciocinio, Alewyn deduce que la *novela detectivesca* puede entenderse como una versión secularizada del anhelo por lo maravilloso, por la inseguridad y por el miedo que la Ilustración había desterrado del mundo empírico al extender las relaciones de causalidad por todos los ámbitos de la realidad sin dejar ningún hueco, por lo que la irrupción de lo inesperado o del crimen —que altera precisamente lo que tiene que ser repuesto— satisface un instinto y una realidad que el materialismo ilustrado y el positivismo habían intentado expulsar.

Paralelamente, en el primer escrito mencionado del profesor alemán (1982 (2):346-347)[341], éste hace hincapié en un aspecto también referido por Borges, como es que la utilización excelente de la capacidad deductiva del personaje-*detective* lo convierten en una figura contrapuesta a los organismos policiales y jurídicos que, a pesar de contar con todos los medios de que dispone el Estado, se encuentran habitualmente en "un callejón sin salida" (*eine Sackgasse*) o bien siguen "una pista falsa" (*eine falsche Spur*), por lo que su condición de "solitario" (*der Einzelgänger*) e incluso de "marginado" (*der Außenseiter*) acentúan esta desconfianza, recubierta de un cierto menosprecio y de crítica, hacia las instituciones oficiales.

Wer will, mag darum den Detektiv als einen aufgeklärten Geisterbanner und Heilsbringer feiern [...], in dem Verfahren des Detektivs geradezu eine Parallele zum Verfahren des Naturwissenschaftlichers erkennen und im Detektivroman eine Fibel methodischen Denkens.

[...]

Die Aufklärung hatte die ganze Welt zu einem grundsätzlich lückenlosen Kausalnexus erklärt und damit für Geheimnis keinen Raum mehr gelassen. [...] Der Hunger nach dem Wunderbaren wurde um so stärker, je mehr der Glaube daran geschwunden war. So wurden die aus dem Leben verbannten Wunder in eine Literatur abgedrängt, die es dem Leser gestattete, die verbotenen Früchte zu genießen, ohne seinem Unglauben untreu zu werden. [...] Ihr säkularisierter Abkömmling ist der Detektivroman. Was ihm noch heute Millionen zivilisierter Leser zuführt, ist das Bedürfnis, nicht nach einer Bestätigung der trivialen Wirklichkeit, sondern nach ihrer Verfremdung –ein vielleicht perverser, vielleicht normaler– Hunger nach Geheimnis, ein bißchen Unsicherheit und ein bißchen Angst".

[341] Tal y como escribe Alewyn (1982 (2):346-347): "[...] Die Polizei ist zwar meist –keineswegs immer– redlich und eifrig bei der Sache, aber ihre Vertreter sind auch im besten Falle nicht mehr als tüchtige Routiniers, aber sonst blind und borniert und phantasielos. Und obwohl ihr ein unbeschränkter Apparat an Personen und Hilfsmitteln zur Verfügung steht, lässt sie sich selten eine Sackgasse entgehen oder eine falsche Spur [...].

Aber nicht nur Einzelgänger sind die Detektive, sondern auch Außenseiter. [...] Diese Detektive sind weder Beamten noch überhaupt Bürgerseelen, diese Detektive sind Exzentriker und Bohemiens. [...] Gewiß nicht ein Vertrauensvotum für die staatlichen Institutionen und auch nicht ein Bekenntnis zu einem gesellschaftlichen Konformismus. Die Vermutung drängt sich vielmehr auf, daß gerade diese Abweichungen von der sozialen und seelischen Norm den Erfolg des Detektivs erklären [...]".

Tal contraste entre *la policía* y *otras instituciones gubernamentales* refleja, a su vez, y de acuerdo con las reflexiones de Siegfried Kracauer (1925), una determinada postura filosófica. Y es que si en la *novela detectivesca* se muestra tal preponderancia de la razón y de las deducciones lógicas —piénsese en la relevancia ya mencionada del *principio de espejo reflejo*— que lleva al crítico de Fráncfort del Meno a formular la idea de que el método deductivo desempeña un papel más significativo que la ética (2015:121-122)[342], en la medida en que considera que lo esencial no es que la figura-*detective* entre en acción para resolver un crimen, sino que es el delito el que se produce para dar lugar a la habilidad de este personaje de formular una relación de causalidad que posibilite el establecimiento de *un marco* —se entiende que *de sentido*— que cohesione las múltiples informaciones, Kracauer plantea que el protagonismo de tal razón evidencia dos sistemas de pensamientos diferentes (2015:128-130)[343]: por un lado, el sistema filosófico del *detective*, consistente en la representación estética de la autonomía de la razón respecto a las confusiones empíricas, sociales, económicas o políticas; por el otro, el sistema de pensamiento de

[342] De acuerdo con Kracauer (2015:121-122): "[...] so ist er statt des Verknüpften und Ethischen die bloße Indifferenz, und das Wer und Was, das er als Meinender repräsentierte, geht unter in dem substanzlosen Wie der Methode. Es hat seinen guten Grund, daß sowohl August Dupin wie Sherlock Holmes, ehe sie zur Bearbeitung der jeweiligen Fälle schreiten, spielerische Denkübungen vornehmen, die rein der Darbietung der Methode dienen. [...] Sie beweisen ästhetisch, daß der Detektiv nicht eingesetzt wird, um ein Verbrechen aufzudecken, sondern daß das Verbrechen geschieht, damit er den Zusammenhang des Mannigfaltigen stifte. Die ratio, die er personifiziert, ist von dem Seinsgrund losgerissen und kann darum auf ein Sein nicht zielen; sie tilgt ihrer Absicht nach jede Bedeutung und erschöpft sich in der Methode der Erzeugung eines Zusammenhangs von etwas, das nicht ist, in der Verfahrungsart als solcher, die mit nichts verfährt [...]".

[343] Según el ensayista alemán (2015:128-130): "Die Stellung, die dem Prozeßverfahren des Detektivs im Roman angewiesen wird, macht es zum ästhetischen Gleichnis des auf der Autonomie der ratio beruhenden philosophischen Systems, wie dieses sich selber erscheint, während die Polizei ästhetisch das System darstellt, wie es von der Wirklichkeit her erscheint. [...] Die Bewältigung jedes Falles ist in der Tat die ästhetische Darbietung des idealen Systems, das so abgeschlossen ist, daß der progressus ad infinitum in ihm sich vollendet; nur freilich wird das Gleichnis der Bedeutungslosigkeit wegen, in der die ratio versinkt, der Not aller jener philosophischen Systeme nicht gerecht, die in die Dimensionen des Sinnes weisen, sondern konstruiert als Analogie zum Idealsystem lediglich den sinnfremden Immanenz-Zusammenhang. Die Handlung des Detektivs spiegelt das System, das rein aufgeht, da es nichts verarbeiten muß, und alles gewinnt, da es alles verloren hat. Zum Unterschied von ihm, das absurd zu Ende gedacht ist, entfaltet sich das durch die Polizei verkörperte in der ihm ungemäßen Welt — zwar nicht in der wirklichen, doch in der von der ratio entleerten, die das Negativ jener ist und darum das polizeiliche System genauso begrenzt, wie es von der Wirklichkeit geschähe. Die Analogien des polizeilichen Apparats mit dem System [...] bestätigen, daß die um des Detektivs willen erfolgte Herabwürdigung des behördlichen Instruments dieses in die gleiche Situation zwingt, die dem expliziten System der Wirklichkeit gegenüber zukommt. [...] Das Gegebene, das die Kriminalpolizei im Detektiv-Roman nicht zu entwirren vermag, ist ein der ratio angepaßtes Mannigfaltiges, und der beamtete Scharfsinn versagt nur deshalb, weil er nicht unbedingt ist wie der des Detektivs. [...] Beide —Polizei sowohl wie System— trachten danach, die Welt zu ermessen, und verfehlen sie gleich; nur daß in dem einen Falle die wirkliche Welt entschwindet, weil ihre Totalität erfragt wird, und in dem anderen die Totalität der unwirklichen sich entzieht [...]".

la *policía*, basado en el reflejo estético de la realidad tal y como se muestra, sin ningún vínculo racional que ayude a configurar un *marco* de orden o *de sentido* que dote de significado los hechos acaecidos. El proceso de resolución de un crimen, por lo tanto, puede aprehenderse como una dialéctica de ambos modos de pensamiento representada estéticamente en el que acaba por imponerse el sistema de razonamiento lógico "ideal" atribuido al *detective*, que está delimitado y "cerrado" de tal manera que las pautas lógicas —o, si se prefiere, unas ciertas "categorías" en términos kantianos— pueden funcionar al margen de los impedimentos y confusiones propiciados por algunos datos contradictorios u otros "estorbos" de la realidad empírica de los personajes.

Partiendo, por ende, de los fragmentos analizados del relato de Poe, así como de las consideraciones de Borges, Alewyn y Kracauer sobre la *novela detectivesca*, podemos concluir que, tradicionalmente, desde sus inicios en el siglo XIX como género literario, en términos de la *estética de la crueldad*, tal tipo de relato y de novela se ha relacionado habitualmente con un *marco de sentido* determinado por un *modo gnoseológico mimético*, condicionado, a su vez, por la *verdad-adecuación* (*veritas*), de acuerdo con los aspectos comentados en las páginas anteriores. Por este motivo, resulta relevante enfatizar la novedad que supone una novela como *2666* en el ámbito de este género literario que, como es lógico de suponer, se traduce asimismo en la utilización de determinados elementos de la *estética de la crueldad* o, si se prefiere la perspectiva inversa, es la utilización y combinación "novedosa" de algunos elementos de dicha estética en esta obra bolañiana las que conllevan una novedad notable en el género de la *novela detectivesca*; esta "innovación" podría formularse como la combinación, en la misma obra, de dos tipos de *gnoseología* —la *mimética* y la *constructivista*— y sus respectivas variantes de *verdad* —la *verdad-adecuación* (*veritas*) y la *verdad-hallazgo* (*alétheia*)— en un mismo *marco de sentido*, de manera que *2666* muestra no únicamente una mayor complejidad que las *novelas detectivescas* "canónicas" —piénsese en las obras en que aparecen personajes como *Sherlock Holmes* (Arthur Conan Doyle), *Hercule Poirot* (Agatha Christie) o el *padre Brown* (G. K. Chesterton)—, sino que esta complejidad se basa en una ambigüedad interpretativa fruto de la conjunción de los dos *modos gnoseológicos*.

Con el fin, por tanto, de estudiar ambas *gnoseologías* y observar su manifestación en los elementos propios de la *estética de la crueldad*, en los próximos párrafos se analizarán algunas de las características más relevantes de "La parte de los crímenes" que expresan uno u otro tipo de *verdad* y que, no obstante, configuran

por igual este capítulo de la novela. De este modo, en primer lugar nos referiremos a la *gnoseología mimética* y a la *verdad-adecuación* y a dos de sus manifestaciones más destacadas, como son la crítica a *las instituciones policiales* —recuérdense las observaciones al respecto de Borges, Alewyn y Kracauer— y los casos que logran solucionarse; en segundo lugar, nos ocuparemos de algunas cuestiones importantes que responden a la *gnoseología constructiva*, a saber: la ausencia de límites y fronteras temporales y, en menor medida, espaciales, que conlleva asimismo una falta de certeza en cuanto a la seguridad de que unos determinados personajes encarnen realmente la categoría de *agente cruel* y, por último, los casos en que no se halla el responsable del acto cruel y macabro determinado.

En referencia a la crítica a *los organismos policiales* y a *otras instituciones del Estado* en contraste con los personajes-*detective*, quienes, de algún modo, tradicionalmente adoptan un papel "marginal" respecto al sistema social, debe constatarse que, en *2666*, estas últimas figuras no desempeñan una función "asocial" en la comunidad del resto de personajes, sino que forman parte de algunas de sus principales organizaciones, ya sea como profesores universitarios —*Jean-Claude Pelletier, Manuel Espinoza, Piero Morini, Liz Norton* u *Óscar Amalfitano*—, como periodistas —*Sergio González*, entre otros— o, incluso, de la propia *policía* —*Juan de Dios Martínez*, *Olegario Cura* (*Lalo Cura*), etc—. Sin embargo, ello no obsta para que se produzca una reprobación, aún más aguda, de estos *organismos profesionales* y, además, desde una perspectiva interna, ya sea de *los medios de comunicación* por su falta de interés en la aparición de cadáveres en Santa Teresa, ya sea de la ineficiencia de *la policía mexicana* o de su corrupción moral y económica. A modo de ejemplo, atendamos al siguiente fragmento, en que *algunos policías* violan en el calabozo a *unas prostitutas* sospechosas —y, posteriormente, condenadas durante dos años— del asesinato de *una compañera* (2015:500-502):

> La siguiente muerta fue Leticia Contreras Zamudio. (…) En uno de los reservados de La Riviera encontraron el cadáver, que presentaba múltiples heridas en abdomen y tórax, así como en los antebrazos, por lo que se supone que Leticia Contreras luchó por su vida hasta el último segundo. (…) A las cuatro de la mañana se llevaron a la comisaría n.°1 a todo el personal de La Riviera. Por esos días Lalo Cura aprendía el oficio de policía de tráfico. (…) Cuando se estaba quitando el uniforme oyó los gritos. Se metió en la ducha sin prestarles demasiada atención, pero cuando cerró el grifo los volvió a oír. Provenían de los calabozos. Se metió la pistola debajo del cinturón y salió al pasillo. (…) En la oficina antirrobos encontró a un compañero durmiendo. Lo despertó y le preguntó si sabía qué pasaba. El policía le dijo que había una fiesta en los calabozos y que si quería podía participar. Cuando Lalo Cura salió el policía se había vuelto a quedar dormido. Desde las escaleras olió el alcohol. En uno de los calabozos habían apiñado a unos veinte detenidos. Los miró sin pestañear. Algunos de los detenidos dormían de pie.

> Uno que estaba pegado a los barrotes tenía la bragueta desabrochada. Los del fondo eran una masa informe de oscuridad y pelos. Olía a vómito. (…) En las otras celdas los policías estaban violando a las putas de La Riviera. Quíhuboles, Lalito, dijo Epifanio, ¿le entras a la pira? No, dijo Lalo Cura, ¿y tú? Yo tampoco, dijo Epifanio. Cuando se cansaron de mirar ambos salieron a tomar el fresco a la calle. ¿Qué hicieron esas putas?, dijo Lalo. Parece que se madrugaron a una compañera, dijo Epifanio (…).
> Dos de las compañeras de Leticia Contreras Zamudio fueron acusadas formalmente de su asesinato, aunque no había ninguna prueba que las inculpara, salvo su presencia en La Riviera en el momento de los hechos. Nati Gordillo tenía treinta años y conocía a la muerta desde que ésta empezó a trabajar en el local nocturno. En el momento del asesinato se encontraba en el lavabo. Rubí Campos tenía veintiuno y no llevaba más de cinco meses en La Riviera. En el momento del asesinato se encontraba esperando a Nati al otro lado del lavabo, separadas la una de la otra sólo por una puerta. Ambas, quedó establecido, tenían una relación muy estrecha. Y se había comprobado que Rubí había sido agredida verbalmente por Leticia dos días antes del asesinato de ésta. Una compañera le había oído decir que ya se las pagaría. Cosa que la inculpada no negó, aclarando sin embargo que en ningún momento había llegado a pensar en el asesinato, sino más bien en una madriza. Las dos putas fueron trasladadas a Hermosillo, en donde se las encerró en el penal de mujeres Paquita Avendaño, en el cual estuvieron hasta que su caso pasó a otro juez, quien se apresuró a declararlas inocentes. En total pasaron dos años en prisión (…).

Tal y como puede leerse, en un prostíbulo se halla el cuerpo de una meretriz, *Leticia Contreras Zamudio*, asesinada con arma blanca según revelan tanto las heridas en el tórax como los arañazos en los brazos, de modo que parece formalizar la categoría de *víctima personal*, ya que, a diferencia de la mayoría de los casos en los que aparecen cuerpos de *mujeres*, en esta ocasión no hay indicios de que haya sido violada ni mutilada, sino que todo apunta a que el asesinato ha sido cometido por dos compañeras de profesión, *Nati Gordillo* y *Rubí Campos*, por una disputa personal, aunque, de acuerdo con sus propios testimonios y sin pruebas concluyentes para desmentirlos, se encontraban en el baño en el momento del homicidio y, además, aseguran que sus amenazas se referían a una posible paliza y no a un asesinato; por este motivo, ambas *acusadas* ingresan dos años en prisión hasta que *otro juez* decide ponerlas en libertad, por lo que *el lector* no puede dejar de tener dudas razonables acerca de la inocencia o de la culpabilidad de *las dos sospechosas* y de sus respectivas *responsabilidades*.

Si nos centramos, por tanto, en la crítica institucional, característica del *marco de sentido* dominado por la *gnoseología mimética*, ésta se lleva a cabo desde dos puntos de vista diferentes: por un lado, puede interpretarse que el fragmento censura parcialmente el sistema judicial al no ser capaz de ofrecer garantías que impidan la encarcelación de posibles inocentes o, por lo menos, de los culpables “no confirmados”, si bien es cierto que este supuesto “error” es corregido al cabo de dos años; por el otro, expresa una valoración muy negativa de *la institución policial* a través de una incumplimiento del *horizonte de expectativas* (*Erwartungshorizont*) de

las múltiples *responsabilidades*. En otras palabras, aunque sería de esperar, tanto para el *lector implícito* como para el resto de figuras ficcionales, que *los policías* ejercieran una *responsabilidad espectadora* "activa" que les llevara a intentar solucionar el crimen del homicidio de *Leticia Contreras Zamudio* de la manera más eficiente y garantista posible, lo cierto es que no sólo no la muestran —incluso los personajes de *Lalo Cura* y *Epifanio* no actúan para impedir el comportamiento de *los guardias*—, sino que, por añadidura, llevan a cabo unos actos crueles en forma de violación en grupo a *las prostitutas del burdel detenidas* para lo que, incluso, llegan a trasladar a *los otros presos* a las celdas vecinas para poder realizar dichas acciones con más comodidad; en consecuencia, puede afirmarse que estos personajes encarnan la instancia de *agentes crueles sistémicas en serie hedonistas*, en la medida en que realizan la acción cruel de la violación y de los abusos sexuales a *las meretrices* —consiguientes *víctimas sistémicas en serie hedonistas*— con el objetivo evidente de obtener un placer sexual en tanto que éstas forman parte de un mismo grupo de figuras femeninas caracterizado por dedicarse profesionalmente a la prostitución. Por ende, *estos policías* manifiestan una *responsabilidad agentiva* en el presente fragmento que, en el contexto de "La parte de los crímenes", deriva en una *responsabilidad conjuntiva*, puesto que, de acuerdo con los sucesos que pueden leerse asimismo en otras escenas[344], contribuyen en cierto modo a aumentar el grado

[344] Tal *responsabilidad conjuntiva*, en la que, de hecho, se basa la crítica a las instituciones gubernamentales, puede observarse en el siguiente fragmento, en el que el agente de policía *Efraín Bustelo* deja de investigar el asesinato con encarnizamiento de *una mujer* por un soborno de una empresa, por lo que "el caso quedó sin aclarar" (2015:618-619): "Cuatro días después apareció el cadáver mutilado de Beatriz Concepción Roldán a un lado de la carretera Santa Teresa-Cananea. La causa de la muerte era una herida, presumiblemente infligida con un machete o un cuchillo de grandes dimensiones, que la había abierto en canal desde el ombligo hasta el pecho. (…) En diversas partes del cuerpo el cadáver exhibía hematomas, pero cuchilladas sólo una, la que provocó su muerte, por lo que el forense dedujo que la víctima no se defendió o que estaba inconsciente en el instante en que fue mortalmente agredida. Tras aparecer su foto en *La Voz de Sonora,* una llamada anónima la identificó como Beatriz Concepción Roldán, vecina de la colonia Sur. (…) Según los vecinos, el llamado Evodio Cifuentes y su hermana Eliana hacía seis días, aproximadamente, que no estaban allí. Una de las vecinas los vio salir arrastrando dos maletas cada uno. Examinada la casa, pocos efectos personales de los hermanos Cifuentes se encontraron. Desde el principio el caso fue llevado por el judicial Efraín Bustelo, que no tardó en descubrir que los hermanos Cifuentes sólo tenían un poco más de entidad que un par de fantasmas. (…) Según un vecino creía recordar, Evodio Cifuentes trabajaba en la maquiladora File-Sis, pero allí no tenían en nómina a ningún tipo que se llamara así, ni ahora ni en los últimos tres meses. Cuando Efraín Bustelo pidió las listas de trabajadores de hacía seis meses, le dijeron que lamentablemente, por un fallo técnico, éstas se habían perdido o traspapelado. Antes de que Efraín Bustelo les preguntara cuándo podían tener esas listas para que él les echara una mirada, un ejecutivo de File-Sis le entregó un sobre con dinero y Bustelo se olvidó del asunto. Probablemente en aquellas listas, si es que aún existían, si es que nadie las había quemado, pensó, tampoco iba a encontrar el rastro de Evodio Cifuentes. Se dictó una orden de detención a nombre de los dos hermanos, que circuló como circula un mosquito alrededor de una fogata por varias comisarías de la República. El caso quedó sin aclarar".

de crueldad por omisión —es decir, por no investigar adecuadamente los casos de asesinato y otros hechos crueles—, por obra —como en este caso— o por corrupción e incompetencia, lo cual imposibilita el éxito absoluto de alcanzar una *verdad-adecuación* satisfactoria.

Paralelamente, como aspectos constituyentes del *marco de sentido* del *modo gnoseológico mimético*, es conveniente enfatizar que, aunque un gran número de casos de asesinatos, de *violencia* y de otros sucesos crueles no van a llegar a resolverse por múltiples motivos, lo cierto es que una cantidad significativa de dichos episodios sí que van a alcanzar una *verdad-adecuación* (*veritas*) que permita *desvelar* la secuencia y la naturaleza de los hechos, a pesar de que en algunas de estas ocasiones, los personajes-*agente* o las figuras-*sujeto* responsables de estas acciones no terminen en prisión. Como ejemplo de estos casos resueltos, fijémonos en este fragmento, en el que se relata la reconstrucción por parte del agente judicial *Juan de Dios* de un caso de homicidio, del que los dos principales asesinos son arrestados y sometidos al proceso judicial (2015:639-640):

> La muerta se llamaba Erica Mendoza. Era madre de dos hijos de corta edad. Tenía veintiún años. Su marido, Arturo Olivárez, era un tipo celoso y solía maltratarla. La noche en que Olivárez decidió matarla se hallaba borracho y en compañía de su primo. (…) Los niños dormían. De pronto Olivárez se levantó, cogió un cuchillo y le pidió a su primo que lo acompañara. Entre ambos condujeron a Erica hasta el otro lado de la carretera a Pueblo Azul. Según Olivárez, la mujer al principio no protestó. Luego se internaron en el desierto y procedieron a violarla. Primero la violó Olivárez. Luego éste le dijo a su primo que hiciera lo mismo, a lo que el primo al principio se negó. La actitud de Olivárez, sin embargo, lo convenció de que oponerse podía ser fatal. Tras ser violada por ambos Olivárez comenzó a asestarle puñaladas a su mujer. Luego, con las manos, cavaron un agujero a todas luces insuficiente y allí dejaron el cuerpo de la víctima. De vuelta en la casa Segovia temió que Olivárez la emprendiera con él o con los niños, pero éste parecía haberse sacado un peso de la espalda y se le veía relajado, al menos tan relajado como las circunstancias lo permitían. Siguieron viendo la tele y después cenaron y al cabo de tres horas Segovia se marchó a su casa (…). El feliz desenlace del caso Erica Mendoza le dio un margen de confianza a la policía de Santa Teresa en los medios de comunicación.

En efecto, tal y como puede observarse, los casos como el presente configuran y refuerzan la perspectiva del *marco de sentido* determinado por la *veritas* tanto por la presencia de *límites* —con un inicio y un final concretos— que definen y establecen un orden en el desarrollo de la investigación y resolución de la agresión y del homicidio, como por su resolución exitosa, hecho que posibilita plantear con claridad un análisis de la acción cruel de acuerdo con los parámetros y las categorías formuladas a lo largo de esta investigación. De este modo, puede constatarse que *Erica Mendoza* corporeiza la instancia de *víctima personal*, y, *su progenie*, la de *víctimas indirectas*,

mientras que, aplicando el *principio de espejo reflejo*, su marido, *Arturo Olivárez*, formaliza la categoría de *agente cruel personal*; la figura del *primo de Olivárez*, sin embargo, de acuerdo con el *principio dialógico sincrónico*, ofrece una cierta complejidad, puesto que expresa dos categorías diferentes, a saber: la del *sujeto cruel generado por el agente de formalidad modificada*, ya que son las constantes amenazas de *Arturo* de acuchillarlo a él también las que modifican su *causa formalis* y le hacen adoptar la instancia de *sujeto*; y, en esta línea, la del *sujeto cruel instrumental involuntario consciente*, puesto que no deja de ser una "herramienta" empleada a placer por *el marido de Erica* para aumentar el grado de crueldad hacia *su mujer* y, al mismo tiempo, una expresión de su *poder* y su capacidad de dominio del resto de los personajes de este relato metadiegético, aspecto que puede concebirse asimismo como una reivindicación de la importancia del *principio de soberanía agentiva*. Paralelamente, tanto el *principio de exceso* como el *principio de economía* se manifiestan asimismo en el fragmento de una forma diáfana, en la medida en que ni el propio asesinato a cuchilladas como lógicamente la violación previa son necesarias para la supervivencia o el bienestar físico o mental del *agente* —de hecho, según se ha mencionado, *su primo* no encarnaría la instancia de *sujeto cruel* de no ser por las presiones y amenazas de *Arturo*—, y en tanto que la figura-*agente* parece tener en cuenta que *los hijos* se hayan acostado y realizar los actos crueles lejos de su vivienda, con el fin de que no fueran testigos ni de las agresiones sexuales ni del apuñalamiento de *su madre*.

Con respecto al *marco de sentido* condicionado por el *modo gnoseológico constructivista* y su correspondiente *verdad-hallazgo* (*alétheia*), cabe decir que ya desde el inicio de "La parte de los crímenes" se configura una trama que carece de la seguridad temporal de unos sucesos bien definidos y delimitados, indeterminación que no sólo vuelve a repetirse al final de esta parte, sino que, paradójicamente, encuadra las múltiples facetas relacionadas no con la adecuación a unos hechos crueles, de los que únicamente se encuentran los restos y las huellas —es decir, los cadáveres de *mujeres*, en una gran parte mutilados—, sino con el *desvelamiento* de ciertos "centros" o *verdades* constituidos a través de la estructura y de las relaciones semánticas de los elementos del mismo texto pero que ponen al *descubierto* algunas perspectivas *ocultas* tanto de las circunstancias diegéticas como, especialmente, de algunas analogías que pueden establecerse en relación con el mundo empírico de los *lectores*. Con el objetivo de esclarecer algunas de estas cuestiones, prestemos atención al primer fragmento que aparece en "La parte de los crímenes", en el que se relata el

descubrimiento de los dos primeros cadáveres de *niñas* o *jóvenes* asesinadas (2015:443-445):

> La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior. Unos niños que jugaban en el descampado la encontraron y dieron aviso a sus padres (…).
> Esto ocurrió en 1993. En enero de 1993. A partir de esta muerta comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres. Pero es probable que antes hubiera otras. La primera muerta se llamaba Esperanza Gómez Saldaña y tenía trece años. Pero es probable que no fuera la primera muerta. Tal vez por comodidad, por ser la primera asesinada en el año 1993, ella encabeza la lista. Aunque seguramente en 1992 murieron otras. Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie las encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto o esparcidas sus cenizas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra.
>
> La identificación de Esperanza Gómez Saldaña fue relativamente fácil. (…) La estrangularon, dijo el juez, está más claro que el agua. Los policías se limitaron a asentir. ¿Se sabe quién es?, preguntó el jefe de policía. Todos dijeron que no. Bueno, ya lo averiguaremos, dijo Pedro Negrete, y se marchó con el juez. (…) Luego el cuerpo fue llevado a la morgue del hospital de la ciudad, en donde el médico forense le realizó la autopsia. Según ésta Esperanza Gómez Saldaña había muerto estrangulada. Presentaba hematomas en el mentón y en el ojo izquierdo. Fuertes hematomas en las piernas y en las costillas. Había sido violada vaginal y analmente, probablemente más de una vez, pues ambos conductos presentaban desgarros y escoriaciones por los que había sangrado profusamente (…).
> Cinco días después, (…) fue estrangulada Luisa Celina Vázquez. Tenía dieciséis años, de complexión robusta, piel blanca, y estaba embarazada de cinco meses. El hombre con el que vivía y el amigo de éste se dedicaban a pequeños hurtos en tiendas y almacenes de electrodomésticos. La policía acudió alertada por un aviso de los vecinos del edificio (…) Tras forzar la puerta encontraron a Luisa Celina estrangulada con un cable de televisión. Esa noche se procedió al arresto de su amante, Marcos Sepúlveda, y de su socio, Ezequiel Romero. Ambos fueron encerrados en las dependencias de la comisaría n.° 2 y sometidos a un interrogatorio que duró toda la noche, conducido por el ayudante del jefe de policía de Santa Teresa, el agente Epifanio Galindo, con resultados óptimos pues antes de que amaneciera el detenido Romero confesó haber mantenido, a espaldas de su amigo y socio, relaciones íntimas con la muerta. Al enterarse de que estaba embarazada, Luisa Celina decidió romper estas relaciones, lo que Romero no aceptó, pues pensaba que el padre de la criatura que estaba por nacer era él y no su socio. Al cabo de unos meses, cuando la decisión de Luisa Celina era irreversible, decidió, en un arranque de locura, matarla, lo que finalmente hizo aprovechando una ausencia de Sepúlveda. Dos días después éste fue puesto en libertad y Romero, en lugar de ingresar en la prisión, siguió en los calabozos de la comisaría n.° 2, pero esta vez los interrogatorios no estaban dirigidos a aclarar los detalles que faltaban del asesinato de Luisa Celina sino a intentar incriminar a Romero en el asesinato de Esperanza Gómez Saldaña, cuyo cadáver ya había sido identificado. Contra lo que pensaba la policía, llevada a error por la rapidez con la que habían conseguido la primera confesión, Romero era mucho más duro de lo que aparentaba y no se autoimplicó en el primer crimen.

Tal y como puede observarse, en estas líneas el narrador heterodiegético hace referencia a dos casos de homicidio independientes entre ellos productos de dos acciones crueles diferentes, a pesar de la coincidencia de que ambos personajes son asesinados por estrangulamiento. En el primer caso, el cadáver hallado corresponde a

la niña de trece años *Esperanza Gómez Saldaña*, golpeada por todo el cuerpo —tal y como reflejan los múltiples hematomas— y violada anal y vaginalmente antes de su asesinato, formalizando, de este modo, la categoría de *víctima cruel* que, teniendo en cuenta la trama del resto del capítulo —pero que a partir de este fragmento en concreto no puede especificarse—, se puede clasificar como *víctima sistémica en serie hedonista*, habida cuenta de que *la niña asesinada* muestra unos rasgos en común con otras figuras-*víctima* —la juventud, el haber sido maltratadas violentamente, los distintos tipos de violación a los que ha sido sometida, su propio homicidio, etc.— que son fruto de unos actos crueles llevados a cabo por un *agente elidido* e *indefinido* con la finalidad de obtener un placer sexual; no obstante, lo que acabará siendo más relevante para el *lector implícito* y su comprensión textual de esta parte de la novela de Bolaño es la constatación de la voz narrativa de que el hecho de concebir el caso de *Esperanza* como el "primero" de todos los cadáveres mencionados a lo largo de "La parte de los crímenes" es un dato arbitrario, una mera convención policial e informativa puesto que es probable que el año anterior ya se hubieran cometido actos crueles semejantes y siguiendo una pauta de crueldad parecida, aunque, hasta el momento, no se hayan hallado los cuerpos resultantes de tales sucesos —"(…) Pero es probable que no fuera la primera muerta. Tal vez por comodidad, por ser la primera asesinada en el año 1993, ella encabeza la lista. Aunque seguramente en 1992 murieron otras"—. Esta posibilidad, subrayada de forma insistente por el mismo narrador, configura un límite temporal del *marco de sentido* de la *verdad-hallazgo* completamente "artificial" y absolutamente "azaroso", al ser hecho el "descubrimiento" o *hallazgo* del cadáver por *unos niños* por casualidad, por lo que dicho *marco*, a diferencia del *marco de sentido* correspondiente a la *verdad-adecuación* que se ha comentado anteriormente, carece de "fronteras" o de "líneas" de tiempo que le faciliten un "orden" o una jerarquía determinada de los sucesos relatados, factor que contribuye a explicar el gran número de categorías *indefinidas* o *elididas* de *elementos de primer grado* de la *estética de la crueldad* que aparecen en este capítulo y que, sin embargo, apenas se muestran en otras partes de la obra, a excepción, precisamente, de las referencias que en ellas aparecen de "La parte de los crímenes"[345].

[345] Piénsese, por ejemplo, en "La parte de los críticos" en que la gran incógnita es la búsqueda del escritor y de la respectiva biografía que se esconde detrás del pseudónimo de *Benno von Archimboldi*, o bien en el propio capítulo de "La parte de Archimboldi", que se estructura de una forma parecida al género literario del *Bildungsroman* que, en este caso, a pesar de terminar con un final impreciso en el momento en que *Hans Reiter* decide viajar a México para ayudar a *su sobrino, Klaus Haas*, a petición de su hermana, *Lotte* (2015:1115-1119), sí que se inicia en un momento concreto —cuando *el padre*

Esta indeterminación, además, vuelve a clausurar esta misma parte (2015:790-791)[346], en la medida en que se relata el *hallazgo* durante las fiestas de Navidad del cadáver de *otra mujer* que hacía tiempo que había sido asesinada en una bolsa de plástico, sin poder concretar en qué fechas concretas, ni su identidad ni, mucho menos, qué personaje encarna la instancia de *agente* o de *sujeto cruel*, todo ello mientras *el resto de la población de Santa Teresa* celebra estas festividades sin ninguna mención a los múltiples homicidios de *mujeres* y, sobre todo, con la incertidumbre de si los asesinatos continuarán en el próximo año de 1998.

Por otro lado, puede interpretarse que esta misma indefinición del *marco de sentido* de la *alétheia* se manifiesta en el segundo caso relatado en el presente fragmento en el que se encuentra el segundo cuerpo, en esta ocasión, de *Luisa Celina Vázquez*, de dieciséis años y asimismo estrangulada con un cable de la televisión por su amante y socio de su pareja, *Ezequiel Romero*, debido a que ésta le había informado de su intención de cesar su relación, ya que estaba embarazada de *Marcos Sepúlveda*; la acción cruel del homicidio es confesada por el mismo autor, *Romero*, al jefe de policía de Santa Teresa, *Epifanio Galindo*. De todo ello se infiere que todas las figuras que participan en esta historia formalizan un *elemento de primer grado* de una manera diáfana y unívoca; así pues, *la joven de dieciséis años* corporeiza la categoría de *víctima personal*, puesto que es objeto de un acto cruel y de violencia brutal no por pertenecer a un colectivo con unos rasgos en común o por ser un individuo cosificado, sino, al contrario, por contar con unas características y circunstancias concretas e individuales que suscitan la crueldad en un *agente cruel* (*Ezequiel Romero*) que, por el *principio dialógico* y de *espejo reflejo*, configura la instancia de *agente cruel personal*.

---

yace herido en un hospital de campaña durante la Primera Guerra Mundial y, volviendo a casa, toma como esposa a la que será *la madre de Hans* (2015:795-797)—, hecho que dirige el relato hacia una concatenación concreta de episodios y con una información para el *lector* comparativamente más detallada que en "La parte de los crímenes".

[346] Tal y como relata la voz narrativa (2015:790-791): "El último caso del año 1997 fue bastante similar al penúltimo, sólo que en lugar de encontrar la bolsa con el cadáver en el extremo oeste de la ciudad, la bolsa fue encontrada en el extremo este (…). La víctima, según los forenses, llevaba mucho tiempo muerta. De edad aproximada a los dieciocho años, medía entre metro cincuentaiocho y metro sesenta. El cuerpo estaba desnudo, pero en el interior de la bolsa se encontraron un par de zapatos de tacón alto, de cuero, de buena calidad, por lo que se pensó que podía tratarse de una puta. También se encontraron unas bragas blancas, de tipo tanga. Tanto este caso como el anterior fueron cerrados al cabo de tres días de investigación más bien desganadas. Las navidades en Santa Teresa se celebraron de la forma usual. Se hicieron posadas, se rompieron piñatas, se bebió tequila y cerveza. Hasta en las calles más humildes se oía a la gente reír. Algunas de estas calles eran totalmente oscuras, similares a agujeros negros, y las risas que salían de no se sabe dónde eran la única señal, la única información que tenían los vecinos y los extraños para no perderse".

En consecuencia, la indefinición del *marco de sentido* de la *verdad-hallazgo* no se produce, en este caso, en la encarnación *sensu stricto* de las categorías, sino en la suposición o en el intento por parte de *la policía* de que *Romero* asumiera la *responsabilidad agentiva* del homicidio del primer caso mencionado, es decir, el de *Esperanza Gómez Saldaña*. En otras palabras, *Epifanio Galindo* pretende postular, a partir del hecho de que ambos actos crueles son ejecutados parcialmente del mismo modo —muerte por estrangulamiento—, una vinculación entre los dos asesinatos con el fin de resolver el primero o, en términos de la *estética de la crueldad*, asegurar que cada figura personifica de forma clara un *elemento de primer grado*; sin embargo, según puede leerse, dicho intento resulta fallido, por lo que esta "posible" o "supuesta" existencia de una conexión entre los asesinatos sin resolver planea con gran incerteza a lo largo de toda "La parte de los crímenes", sin que ningún personaje pueda asegurar completamente la presencia de uno o de varios asesinos en serie —o *agentes crueles sistémicos en serie*—, a pesar de que tanto las figuras como el *lector implícito* tengan motivos razonables para suponerlo y sospecharlo.

Esta indefinición generada por la indeterminación de los límites del *marco de sentido* de la *verdad-hallazgo* se muestra, por añadidura, en dos factores más, como son: la identidad imprecisa de los personajes que corporeizan la instancia de *agentes crueles*, configurada por versiones y suposiciones que pueden ser contradictorias o carentes de fundamento empírico, y los casos de acciones crueles que no llegan a resolverse y a las que nos referiremos en el próximo apartado.

En referencia a la primera manifestación de indeterminación, ésta puede observarse en tres elementos distintos:

a) en las múltiples conjeturas de que detrás de los homicidios de *mujeres* se esconden uno o varios asesinos en serie o, en el ámbito de la *estética de la crueldad*, figuras que personifican la categoría de *agentes crueles sistémicos en serie hedonistas*, aunque, a pesar de los indicios, en ningún momento llega a proporcionarse una prueba irrebatible —es decir, que la ausencia de una evidencia indiscutible *des-vela* o *des-cubre* una relación de causalidad frustrada—; en esta línea, no es hasta casi un año después del *hallazgo* del cadáver de *Esperanza Gómez Saldaña* que la voz narrativa —y no uno de los personajes— menciona la posibilidad de la existencia de un *agente cruel sistémico en serie*, aunque es una opción de la que el narrador parece

mostrarse un tanto escéptico (2015:493)[347]. En cambio, en un momento muy posterior, *tres de las autoridades más destacadas de Santa Teresa* muestran la convicción de que, al menos, un mismo personaje es responsable de un mínimo de tres homicidios y amputaciones de *mujeres* (2015:588-590)[348], teniendo en cuenta que a todas ellas les ha cortado el pecho derecho y les ha arrancado a mordiscos el pezón izquierdo, lo que crea un conjunto de propiedades comunes que identifica a *las jóvenes* —aparentemente— con la instancia de *víctimas sistémicas en serie hedonistas*; ahora bien, los propios personajes-*espectadores* son conscientes de que, en realidad, la asunción de la presencia de este tipo de *agente* descansa en un argumento estadístico de probabilidad y de que, por lo tanto, su existencia constituye una hipótesis lógica pero no segura y que de ser cierta, conllevaría la duda de si la figura-*agente* puede modificar su *modus operandi* y, por ende, de si las *víctimas* de dicho *agente* son más numerosas que estas *tres mujeres amputadas*, lo que

[347] Según relata el narrador (2015:493): "Antes de que acabara el año 1993, sin embargo, ocurrió otro hecho luctuoso que nada tenía que ver con los asesinatos de mujeres, en el supuesto de que éstos tuvieran entre sí una relación, lo que aún estaba por probarse (…)".

[348] Tal y como exponen *los jefes de policía* y *otras autoridades políticas* (2015:588-590): "La vida es dura, dijo el presidente municipal de Santa Teresa. Tenemos tres casos que no ofrecen ninguna duda, dijo el judicial Angel Fernández. (…) Tenemos un asesino en serie, como en las películas de los gringos, dijo el judicial Ernesto Ortiz Rebolledo. (…) ¿En qué se distingue un asesino en serie de uno normal y corriente?, dijo el judicial Angel Fernández. Pues muy sencillo: el asesino en serie deja su firma, ¿entienden?, no tiene un móvil, pero tiene una firma, dijo el judicial Ernesto Ortiz Rebolledo. ¿Cómo que no tiene un móvil? ¿Acaso se mueve por impulsos eléctricos?, dijo el presidente municipal. En esta clase de asuntos hay que examinar muy bien las palabras, no vaya uno a meterse donde no debe, dijo el tipo de la cámara de comercio. Hay tres mujeres muertas, dijo el judicial Angel Fernández enseñando el pulgar, el índice y el dedo medio a los que estaban en la habitación. Ojalá sólo hubiera tres, dijo Pedro Negrete. Tres mujeres muertas a las que les han cortado el seno derecho y les han arrancado a mordiscos el pezón izquierdo, dijo el judicial Ernesto Ortiz Rebolledo. ¿A qué les suena eso?, dijo el judicial Ángel Fernández. ¿A que hay un asesino en serie?, dijo el presidente municipal. Pues claro, dijo el judicial Ángel Fernández. Mucha casualidad sería que a tres cabrones se les ocurriera despacharse así a sus víctimas, dijo el judicial Ernesto Ortiz Rebolledo. Suena lógico, dijo el presidente municipal. Pero es que la cosa puede no quedar aquí, dijo el judicial Ángel Fernández. Si damos rienda suelta a la imaginación podemos llegar a cualquier parte, dijo el tipo de la cámara de comercio. Ya me imagino adonde quieren llegar, dijo Pedro Negrete. ¿Y a ti te parece bien?, dijo el presidente municipal. Si las tres mujeres que aparecieron con la teta derecha amputada fueron asesinadas por la misma persona, ¿por qué no pensar que esa persona mató a otras mujeres?, dijo el judicial Ángel Fernández. Es científico, dijo el judicial Ernesto Ortiz Rebolledo. ¿El asesino es científico?, dijo el tipo de la cámara de comercio. No, el modus operandi, la forma en que ese hijo de la chingada empieza a cogerle gusto a lo que hace, dijo el judicial Ernesto Ortiz Rebolledo. Me explico: el asesino empezó violando y estrangulando, que es una manera normal, digamos, de matar a alguien. Al ver que no lo atrapaban sus asesinatos se fueron personalizando. La bestia salió a la superficie. Ahora cada crimen lleva su firma personal, dijo el judicial Ángel Fernández. ¿Y usted qué opina, juez?, dijo el presidente municipal. Todo puede ser, dijo el juez. Todo puede ser, pero sin caer en el caos, sin perder la brújula, dijo el tipo de la cámara de comercio. Lo que sí parece claro es que el que mató y mutiló a esas tres pobres mujeres es la misma persona, dijo Pedro Negrete (…)".

implicaría una casuística tan variada que dificultaría en gran medida la postulación de unas prácticas crueles comunes que permitieran hablar de *sistema*;

b) en las visiones de *Florita Almada*, ya comentadas anteriormente, *la vidente* denuncia tanto en televisión como en conversaciones privadas con periodistas (2015:713-715)[349] —por ejemplo, con *Reinaldo* o con *Sergio González*— los homicidios de *mujeres* en la ciudad de Santa Teresa e, incluso, afirma que ve mentalmente a los asesinos —lo que les confiere una categoría de *agentes crueles figurativos imaginativos propios*—, si bien, ante las preguntas de uno de ellos, debe admitir que o bien los ve de forma borrosa y hablando una lengua peculiar —hecho que imposibilita una identificación concreta—, o bien no recuerda sus rasgos después del trance y de la "erupción" de las imágenes, por lo que toda la información se ve sumergida en una nebulosa de tal indefinición que la hace inservible para cualquier posible indagación;

[349] De acuerdo con la voz narrativa (2015:713-715): "Florita en persona les abrió la puerta. Sergio no esperaba que fuera tan vieja. Florita saludó con un beso a Reinaldo y José Patricio y a él le extendió la mano. (…) Sergio pidió una cerveza y le preguntó a Florita si era verdad que ella podía *ver* las muertes ocurridas en Santa Teresa. (…) Dijo que en ocasiones, como todo hijo de vecino, veía cosas y que las cosas que veía no necesariamente eran visiones sino imaginaciones, cosas que le pasaban por la cabeza, como a todo hijo de vecino, el impuesto que dizque había que pagar por vivir en una sociedad moderna, aunque ella era del parecer de que todo el mundo, viviera donde viviera, podía en determinado momento *ver* o *figurarse* cosas, y que ella, en efecto, últimamente sólo se figuraba asesinatos de mujeres (…).

(…) ¿Y cómo sabe que estos asesinatos son los de Santa Teresa?, dijo Sergio. Por la carga, dijo Florita. Y por la cadena. Instada a que se explicara mejor, dijo que un asesinato común y corriente (aunque no existían asesinatos comunes y corrientes) terminaba casi siempre con una imagen líquida, lago o pozo que tras ser hendido volvía a aquietarse, mientras que una sucesión de asesinatos, como los de la ciudad fronteriza, proyectaban una imagen *pesada*, metálica o mineral, una imagen que quemaba, por ejemplo, que quemaba cortinas, que bailaba, pero que a más cortinas quemaba más oscura se hacía la habitación o el salón o el galpón o el granero donde aquello acontecía. ¿Y puede usted ver el rostro de los asesinos?, dijo Sergio sintiéndose de pronto cansado. A veces, dijo Florita, a veces veo sus caras, hijito, pero cuando despierto se me olvidan. ¿Cómo diría usted que son sus caras, Florita? Pues son caras comunes y corrientes (aunque no existen en el mundo, o al menos en México, caras comunes y corrientes). ¿O sea que usted no diría que son caras de asesinos? No, yo sólo diría que son caras grandes. ¿Grandes? Sí, grandes, como hinchadas, como infladas. ¿Como máscaras? Yo no diría eso, dijo Florita, son caras, no máscaras ni disfraces, sólo que están hinchadas, como si tomaran demasiada cortisona. ¿Cortisona? O cualquier otro corticoide que hinche, dijo Florita. ¿O sea están enfermos? No lo sé, depende. ¿Depende de qué? De la manera en que uno los mire. ¿Ellos se consideran a sí mismos personas enfermas? No, de ninguna manera. ¿Se saben sanos, entonces? Saber, lo que se dice saber, en este mundo nadie sabe nada a ciencia cierta, hijito. ¿Pero ellos se creen sanos? Digamos que sí, dijo Florita. ¿Y sus voces, las ha oído alguna vez?, dijo Sergio (…). Muy pocas veces, pero alguna vez sí que los he escuchado hablar. ¿Y qué dicen, Florita? No lo sé, hablan en español, un español enrevesado que no parece español, tampoco es inglés, a veces pienso que hablan en una lengua inventada, pero no puede ser inventada puesto que entiendo algunas palabras, así que yo diría que es español lo que hablan y que ellos son mexicanos, sólo que la mayor parte de sus palabras me resultan incomprensibles (…)".

c) en la ambigüedad de la identificación de algunos de los personajes con la instancia del *agente cruel sistémico en serie hedonista*, uno de cuyos ejemplos más significativos es la figura de *Klaus Haas*, hijo de *Lotte Reiter* y sobrino del mismo *Hans Reiter* (*Benno von Archimboldi*). Y es que no debe olvidarse que éste no deviene "sospechoso" o "imputado" por una acusación directa de algún testigo o por alguna prueba irrefutable, sino, más bien, por un conjunto de hechos o indicios circunstanciales con los que, en realidad, no es posible establecer una relación de causalidad fehaciente o que posibilite una aplicación irrefutable del *principio de espejo reflejo*; en este sentido, *Klaus* se convierte en "investigado" por el jefe de policía de Santa Teresa, *Epifanio Galindo*, porque, de acuerdo con las declaraciones de *una amiga* de un personaje-*víctima* (2015:588)[350], ésta había establecido contacto con *el propietario de una tienda de informática* para aprender esta disciplina una semana antes de desaparecer y ser asesinada violentamente, por lo que *el policía* no duda en sospechar de él y, dado el caso, emplearlo como "chivo expiatorio" para culparle de algunos de los sucesos crueles. En consecuencia, no debe sorprender que, después de haber conversado con él y de haber conseguido su expediente policial, en el que constan algunos delitos sexuales menores o denuncias retiradas (2015:595-598)[351], *la*

[350] Según el relato de la *amiga de Estrella* —la personaje-*víctima*— (2015:588): "(…) Estrella quería saber cosas de computadoras, quería aprender, quería progresar, dijo la muchacha. (…) Hay un sitio, dijo la muchacha, pero ya no me acuerdo dónde, está en el centro, es una tienda de computadoras. Fuimos un par de veces. Rosa y yo la esperábamos afuera y sólo ella entraba y se ponía a platicar con un tipo muy alto, pero de verdad muy alto, mucho más que usted, dijo la muchacha. Un tipo muy alto, *¿y* qué más?, dijo Epifanio. Alto y güero, dijo la muchacha. *¿Y* qué más? Pues que Estrella al principio parecía entusiasmada, digo, la primera vez que entró y habló con ese hombre. Según me dijo era el dueño de la tienda y sabía mucho de computadoras y además se notaba que tenía dinero. La segunda vez que fuimos a verlo Estrella salió encorajinada. Le pregunté qué le había pasado y no me quiso decir nada. Íbamos las dos solas y luego nos fuimos a la feria de la colonia Veracruz y lo olvidamos todo. (…) ¿Cuándo fue eso?, dijo Epifanio, que ya empezaba a ver a un tipo muy alto y muy rubio que caminaba en la oscuridad, en un largo pasillo oscuro, arriba y abajo, como si lo estuviera esperando a él. Una semana antes de que la mataran, dijo la muchacha".

[351] En palabras del narrador heterodiegético (2015:595-598): "La siguiente visita que le hizo Epifanio a Klaus Haas fue cerca de la medianoche. (…) Fue el propio Haas quien abrió la puerta. (…) Epifanio se sentó en uno de los sillones y le preguntó si tenía una buena coartada para el día en que mataron a Estrella Ruiz Sandoval. Haas lo miró de arriba abajo y tras unos segundos le dijo que a veces ni siquiera se acordaba de lo que había hecho la noche anterior. La cara se le puso colorada y las cejas parecieron más blancas de lo que en realidad eran, como si estuviera haciendo un esfuerzo de contención. Tengo dos testigos que afirman haberlo visto a usted con la víctima, dijo Epifanio. ¿Quiénes?, dijo Haas. Epifanio no contestó. (…) Antes de marcharse Epifanio dijo: yo creo que usted mató a esa niña. A ésa y quién sabe a cuántas más. Déjese de chingaderas, dijo Haas. Hasta pronto, dijo Epifanio, y le tendió la mano. Déjese de chingaderas, dijo Haas. Es usted un tipo con un par de

institución policial opte por detenerlo y otorgarle la categoría de *agente cruel sistémico en serie hedonista*, a pesar de que sigan apareciendo una gran cantidad de cadáveres de *mujeres* después de su encarcelamiento, hecho que añade más ambigüedad a la hipotética conexión entre dicha instancia y un personaje en concreto, ya que o bien tiene que suponerse que hay más de una figura-*agente*, por lo que, en el más acertado de los casos, únicamente se habría logrado *des-cubrir* a uno de ellos, o bien esta identificación de *Klaus Haas* con la categoría de *agente cruel* debe concebirse lógicamente como "errónea"; en cualquier caso, la indeterminación de la instancia correspondiente a este personaje refuerza la indefinición de de este *marco de sentido* y constituye, a su vez, una de sus expresiones más relevantes.

En síntesis, puede afirmarse que el estudio de *2666* desde los términos propios de la *estética de la crueldad* permite analizar algunos de los aspectos más complejos como el del *marco de sentido* y su relación con el género policial mediante los conceptos de *gnoseología mimética* y de *gnoseología constructivista* y de la conjunción de sus correspondientes variedades de *verdad* en el mismo *marco*, cualidad que permite explicar tanto los casos resueltos (*veritas*), entendiendo éstos como aquéllos en que los personajes corporeizan unívocamente un *elemento de primer grado,* así como aquellos casos que *des-cubren* una realidad poliédrica y de múltiples facetas, pero que, por el contrario, nunca llegan a resolverse.

En esta línea, esta perspectiva de estudio posibilita matizar algunas cuestiones que habitualmente se han tratado en la bibliografía sobre la obra de Roberto Bolaño y

---

huevos, dijo Epifanio ya en la puerta. Por Dios, hombre, por Dios, déjese de chingaderas y déjeme en paz, dijo Haas.

Por intermedio de un amigo de la policía de El Adobe consiguió una ficha policial de Klaus Haas. Supo así que éste no había vivido jamás en Denver sino en Tampa, Florida, en donde había sido acusado de intento de violación de una mujer llamada Laurie Enciso. Estuvo detenido un mes y luego Laurie Enciso retiró la denuncia y lo soltaron. Había otras denuncias contra él por exhibicionismo y comportamiento impropio. Cuando quiso averiguar qué demonios querían decir los gringos con comportamiento impropio le dijeron que básicamente se referían a manoseos, insinuaciones verbales subidas de tono y a una tercera falta compuesta por las dos primeras. En Tampa, asimismo, Haas había sido multado en varias ocasiones por comercio con prostitutas, nada del otro mundo. Había nacido en Bielefeld, en la entonces República Federal de Alemania, en 1955, y había emigrado en 1980 a los Estados Unidos. En 1990 se decidió a cambiar de país, aunque ya con la nacionalidad norteamericana. Vivir en México, en el norte del estado de Sonora, fue, sin duda, una decisión feliz, pues al poco tiempo abrió una segunda tienda en Santa Teresa, en donde su cartera de clientes no cesaba de crecer, y otra en Tijuana que no parecía ir mal (…)".

que, en cierta medida, expresan un cierto grado de generalización o de ambigüedad que entorpecen su aplicación al análisis literario; a modo de ejemplo, si tomamos las siguientes observaciones de Sarah Fallert (2015:60-61), nos percataremos de que en ellas constan algunas conclusiones imprecisas:

> (…) podemos concluir que la verdad pierde su estatus de dispositivo lógico de explicación y su carácter de saber para convertirse en un acto de fe o creencia (…).
>
> (…) Podríamos concluir (…) que Bolaño se nos presenta como lector de novelas policíacas y que puede ser leído *desde* el género sin por eso incluirse en él, ya que no cumple sus premisas más básicas (…).
> En Bolaño, (…) además de las estrategias narrativas, también las categorías que están en la base del género policial sufren de un trastorno fundamental. Estas categorías como "crimen", "verdad", "bien" y "mal" actúan fuera del sistema literario y marcan los ejes morales sobre los que se desarrollan los procesos de investigación, condena y sanción. La sociedad que Bolaño esboza y las formas de violencia que ésta genera impiden el funcionamiento tradicional del género porque donde el homicidio se convierte en un acto gratuito sin motivación ni intención *y* ya no suscita compasión sino indiferencia, la noción misma del crimen se aniquila, y por lo tanto tampoco hay un caso por investigar ni un enigma por resolver (…).
> (…) La inutilidad de encontrar una isla del "bien" en un mundo en el que sólo existen el aburrimiento y el horror no puede y no debe, por lo tanto, impedir la tarea del escritor, quien por su propia escritura se sumerge en los abismos del horror para volver, tal vez no con el antídoto, pero sí con algo nuevo, en este caso una nueva forma de narrar el crimen.

En efecto, la primera dificultad que plantea el abandono de la concepción de la *verdad* como un "dispositivo lógico de explicación y su carácter de saber" se basa en que, si ésta se ha convertido en un simple "acto de fe", ello no explica la aplicación exitosa del *modo gnoseológico mimético* y de su *verdad-adecuación* que conduce a la resolución satisfactoria de múltiples casos, siguiendo en cierto modo las pautas del género policial establecidas por Poe; en segundo lugar, esta "creencia" que supuestamente sustituye a *la verdad* —aunque sólo parece referirse a la variante de la *veritas*— no aclara, por ejemplo, la función de las visiones de *Florita Almada* ni las predicciones o profecías del "gigante" de *Klaus Haas* que, si bien pueden considerarse como el *des-velamiento* (*alétheia*) de los elementos mundanales no racionales o sometidos a una relación de causalidad, configuran, sobre todo, una red de conexiones rizomáticas que, precisamente, refuerzan la cohesión y el *marco de sentido* de todas las partes de *2666* y, en especial, de "La parte de los crímenes", por lo que su papel funcional "desborda" e, incluso, invalida la posibilidad de considerarlas únicamente como un "acto de fe".

Paralelamente, los motivos que expone Fallert para no considerar *2666* como una obra constituyente del género policial de pleno derecho remiten a parámetros más

bien morales que formales; de este modo, la modificación que realiza en su escritura el autor chileno de tales conceptos como "crimen", "verdad", "bien" y "mal" que sí que puede ejercer un cambio en el *sistema moral* de finales del siglo XX y principios del siglo XXI o entenderse como una expresión estética de dicho *sistema* no tiene porqué conllevar necesariamente una incompatibilidad con el género policial y, en concreto, con la *novela detectivesca* (Alewyn), según se ha mostrado en el presente apartado, aunque sí que favorece una reformulación de este género, sin dejar de emplear por ello algunas de sus estructuras habituales más tradicionales; se trata, en definitiva, y tal y como formula la propia Fallert, de "una nueva forma de narrar el crimen".

6.2. El marqués de Sade y *2666* de Roberto Bolaño: ¿inicio y fin de la *estética de la crueldad* contemporánea?

En el siguiente apartado se propondrá una comparación de algunos de los elementos formales más destacables de la *estética de la crueldad* que aparecen en las novelas más representativas del marqués de Sade y que desempeñan una función relevante en las diferentes partes de *2666* de Roberto Bolaño. En este sentido, es necesario hacer hincapié en que la comparación de ambos autores no es una novedad en la ingente bibliografía y estudios realizados sobre la obra del autor hispanoamericano. A modo de ejemplo, baste mencionar el artículo de Arturo García Ramos (2017:307)[352], que reivindica la obra del escritor chileno como una producción literaria "digna" de formar parte del "canon" de la "literatura del mal" propuesta por Georges Bataille, al lado de autores como el mismo Sade, Kafka, Genet, Blake, etc.; o el de Alexis Candia Cáceres (2010), en el que no sólo se afirma que la obra de Bolaño únicamente puede ser aprehensible desde la óptica del marqués, ya que es éste quien introduce un mal

[352] En palabras de Arturo García Ramos (2017:307): "A la lista de esos exploradores del mal, que Bataille considera ya incompleta por faltar el nombre de Lautréamont, y en la que reúne a Emily Brontë, Baudelaire, Sade, Blake, Michelet, Proust, Kafka, Genet, a esta lista, habría que incorporar al chileno Roberto Bolaño con igual propiedad que al Conrad de *El corazón de las tinieblas*, a Céline autor de *Viaje al fin de la noche* o al Corman McCarthy de *Meridiano de sangre*.

La literatura de Roberto Bolaño emparenta con estos autores y con sus obras. Según Bataille toda literatura auténtica ambiciona la expresión de la parte maldita de la experiencia de vivir. Es una forma de entenderla y también de combatirla (…)."

radical secularizado dirigido por la "razón moderna" (2010:47)[353], sino que, además, establece una comparación entre algunas cuestiones de "La parte de los crímenes" y *Les 120 journées de Sodome, ou l'École du libertinage* (2010:51-53)[354]. Por otro lado, no deben olvidarse las múltiples referencias que el mismo Bolaño hace a la obra del escritor galo, ya sea en entrevistas o reportajes, como el realizado por Carmen Boullosa (2002)[355], ya sea en *2666*, en que, en "La parte de Fate", *el periodista*

[353] Según Alexis Candia Cáceres (2010:47): "(…) sus novelas [de Bolaño] sólo se pueden entender a la luz del trabajo de Sade, debido a que los textos sadianos son los que marcan la irrupción de un mal radical entendido como lo impensado de la razón moderna y, en consecuencia, establecen el fin de la influencia de la divinidad (…) en la concepción de la perversión en Occidente (…)".

[354] En términos de Candia Cáceres (2010:51-53): "(…) Pese a que *2666* no muestra la brutalidad de *Las 120 jornadas de Sodoma*, hay una serie de elementos similares a la forma de operar de Sade. *2666* enumera múltiples formas de aniquilar el cuerpo femenino. En primer término, las mujeres no sólo son asesinadas a través del estrangulamiento, ultimadas por armas blancas o de fuego sino que, al menos la tercera parte de ellas, padecen múltiples vejaciones sexuales que aun incluyen la tortura (…).

(…)

Ahora bien, el trabajo de Sade apunta (…) a la negación en el más amplio y profundo sentido. (…) La naturaleza secundaria está limitada por sus propias reglas y leyes. La negación se extiende por este tipo de naturaleza, pero es incapaz de alcanzar su totalidad. Así, la destrucción no es nada más que el reverso de la creación y el cambio. La negación es penetrante, sin embargo, su acción es parcial. De ahí el desacuerdo del sádico ante una naturaleza que parece negar la posibilidad del crimen perfecto. Aunque el pensamiento del dolor de los otros le produce placer no se siente cómodo, puesto que el sádico desea nada menos que la negación que puede ser considerada como el reverso de lo positivo, es decir, una idea absoluta.

En oposición a lo anterior encontramos la naturaleza primaria y la negación pura que anula todos los reinos y todas las leyes, libre para la necesidad de crear, preservar o individualizar. La negación pura no necesita una fundación y está más allá de toda fundación (…). Desde luego, el sádico es incapaz de alcanzar esa negación pura. De ahí su rabia y desesperación cuando se da cuenta de la insignificancia de sus crímenes en relación con la idea que él sólo puede alcanzar a través del pensamiento (…).

Sade se cuestiona bajo qué condiciones un dolor producido en la naturaleza secundaria puede proyectarse hacia la naturaleza primaria. Esta es la pista del significado de las repeticiones en los textos de Sade. Así, el libertino no puede hacer más que acelerar y condensar el movimiento de su violencia, consiguiendo la aceleración mediante la multiplicación de sus víctimas. La condensación implica que la violencia no debe disiparse bajo la influencia de la inspiración, del impulso o del placer. La ferocidad sádica debe ejercitarse a sangre fría y concentrarse a través de la razón demostrativa.

Los asesinos de *2666* tienen en común con los sádicos el deseo de acelerar y multiplicar la violencia. Por eso hay un intento constante por elevar el número de víctimas, el que, en definitiva, se empina hasta las 109 mujeres asesinadas. (…) hay una constante que se repite en la novela. La fórmula es la siguiente: violación + tortura + estrangulamiento. La reiteración del procedimiento evidencia la crueldad de los perpetradores (…)."

[355] En efecto, en una entrevista con la escritora mexicana, Roberto Bolaño insiste en la vinculación de su producción novelística con la tradición literaria occidental y no únicamente con la literatura

estadounidense escucha el argumento de una película en que una prostituta bondadosa, *Justina* —nombre y actividad profesional que pueden aludir a la novela sadiana de *Justine ou les Malheurs de la vertu*—, se relaciona con *vampiros* de la Ciudad de México (2015:356-357)[356], o bien en "La parte de los críticos", en el que se establece una analogía entre un artículo académico en que se demuestra la existencia real e histórica de Sade con otro artículo en que se estudia la existencia real y los múltiples viajes de *Benno von Archimboldi* (2015:78-79)[357] a partir de billetes de avión y de otros posibles "rastros" documentables.

Por ende, tal y como puede observarse, hay una variedad de investigaciones que apuntan a incluir a las novelas de Bolaño en una tradición literaria conocida como la "literatura del mal" —que, en términos de la *estética de la crueldad*, corresponde a

---

hispanófona. Según declara el propio autor chilenos (2006:110): "(…) Por supuesto, no soy de esos monstruos nacionalistas que sólo leen lo que produce el terruño. Me interesa la literatura francesa, la lucha de Pascal, que siempre intuyó su muerte, contra la melancolía, me parece, ahora más que nunca, admirable. (…) O toda esa prosa, generalmente anónima, de autores galantes, mitad costumbristas y mitad anatomistas y que, de algún modo, desemboca en la caverna interminable que es el marqués de Sade (…). Cuando era adolescente hubo una época en que sólo leía a Poe. En fin, me interesa y creo que conozco un poco toda la literatura occidental."

[356] Tal y como expresa la voz narrativa (2015:356-357): "A Fate no le interesaba Robert Rodríguez ni la historia de su primera película, o de su última película, lo mismo le daba, (…) pero igual tuvo que oír retazos del argumento, una historia de putas sabias o tal vez sólo de putas buenas, entre las que sobresalía una tal Justina, la cual, por motivos que se le escapaban pero que no resultaba complicado adivinar, conocía a unos vampiros del DF que vagaban por la noche disfrazados de policías. Al resto de la historia no le prestó atención (…)."

[357] "Por aquella época un crítico serbio hasta entonces insignificante, profesor de alemán en la Universidad de Belgrado, publicó en la revista que animaba Pelletier un curioso artículo que recordaba en cierta manera los hallazgos minúsculos que, muchos años atrás, había dado a la imprenta un crítico francés sobre el marqués de Sade y que consistían en un muestrario facsimilar de papeles sueltos que vagamente atestiguaban el paso del divino marqués por una lavandería, los *aide-mémoire* de su relación con cierto hombre de teatro (…), la compra de un jubón (…), todo ello provisto de un gran aparato de notas de las cuales sólo podía extraerse una conclusión: Sade había existido, Sade había lavado sus ropas y había comprado ropas nuevas (…).

El texto del serbio se le parecía mucho. El personaje rastreado, en este caso, no era Sade sino Archimboldi, y su artículo consistía en una minuciosa y a menudo frustrante indagación que partía de Alemania, seguía por Francia, Suiza, Italia, Grecia, otra vez Italia, y terminaba en una agencia de viajes en Palermo, en donde Archimboldi al parecer había comprado un billete de avión con destino a Marruecos (…).

A Pelletier le pareció un texto curioso. Antes de publicarlo les envió una copia a Espinoza, Morini y Norton. Espinoza dijo que aquello podía llevar a algo, y aunque investigar y escribir de esa manera le parecía un trabajo de ratón de biblioteca, de subalterno de un subordinado, creía, y así lo dijo, que era bueno que la ola archimboldiana contara también con esa clase de fanáticos sin ideas (…)" (Bolaño 2015:78-80).

la *estética negativa*[358]—, en que el autor francés desempeña un papel protagonista, y otros trabajos en los que se compara a Sade con algún aspecto de *2666* que, habitualmente, suele limitarse a "La parte de los crímenes". Ahora bien, según se ha evidenciado, dichos estudios no acostumbran a partir de un análisis formal de los textos literarios, sino que, más bien, emplean premisas "teóricas" —como las teorías de Gilles Deleuze sobre el lenguaje *masoquista* y el lenguaje *sádico*— que les llevan a adoptar unas lecturas más "culturales" de las obras literarias de ambos autores, método que facilita su vinculación con otras disciplinas pero que dificulta, cuando no imposibilita, su estudio respecto a una estética concreta, en este caso, en referencia a la *estética de la crueldad*, carencia que, por su lado, facilita el fortalecimiento de ciertos prejuicios de percepción que afectan, incluso, a estas mismas interpretaciones "culturales". En otras palabras, en las próximas páginas se toma como punto de partida la hipótesis de que sólo mediante unos parámetros más "literales" y "formales" de análisis puede responderse a la cuestión de, si del mismo modo que la obra sadiana supuso el inicio de la *estética de la crueldad* contemporánea[359] en relación con la *estética de la crueldad* moderna —recuérdese la comparación con la novela picaresca hispana[360]—, la obra de Roberto Bolaño de *2666* puede implicar lo que podría designarse como una culminación y, al mismo tiempo, un determinado "fin" de esta "fase estética" —correspondiente a la Posmodernidad— o que conllevara el planteamiento progresivo de nuevas manifestaciones de la *estética de la crueldad* en la narrativa de ficción —correspondiente a alguno de los movimientos culturales posteriores a dicha Posmodernidad, como, por ejemplo, la Transmodernidad, comentada anteriormente—.

Con este objetivo, en el siguiente apartado se procederá a estudiar y a comparar la manifestación de algunos *elementos de primer grado* en tres novelas del marqués de Sade y en *2666*, como la presencia o la ausencia de determinadas categorías de *agentes* y de *víctimas crueles*, así como la función de determinados fenómenos que, de acuerdo con lo observado en capítulos anteriores, suelen mantener una vinculación

[358] Para un estudio de las múltiples variantes de la *estética negativa* —como la *estética de lo demoníaco, de lo grotesco* y *de la crueldad*— así como para una definición de la misma, véase el apartado "5.2. La relación de la *estética de la crueldad* con otras estéticas afines. Una aproximación a la *estética negativa* y a sus posibles expresiones".

[359] Véase el apartado "2.1.2. El marqués de Sade como precursor de la *estética de la crueldad* contemporánea".

[360] Véase el apartado "2.1.1. La novela picaresca como muestra de la *estética de la crueldad* presadiana".

estrecha con la *estética de la crueldad*, como, por ejemplo, la *locura* o la *perversidad* —*diegética* o *lectora*— o la relación de dicha estética con otras manifestaciones de la *estética negativa* —como la *estética de lo grotesco* y *de lo demoníaco*—; y, en el último apartado, se prestará especial atención a la expresión estética de hechos crueles de naturaleza *sistemática* —ya sea en la variedad de *en serie* o su variación *política*—, así como a sus posibles interpretaciones.

6.2.1. El marqués de Sade y *2666*: una crueldad detallada, el "fantasma"[361] del *agente cruel* y la dialéctica entre la crueldad *política* y *privada*.

Con el fin de establecer una primera comparación entre la *estética de la crueldad* de la obra del escritor francés y la novela *2666* de Roberto Bolaño, atendamos al siguiente fragmento de *Justine ou les Malheurs de la vertu* [*Justine o los infortunios de la virtud*] (1791-1797), en el que *el conde Bressac* tortura psíquica y físicamente a *Justine* por haberle traicionado en sus planes de matar a *su propia tía* para hacerse con su fortuna (1969:88-90):

> (…) insensiblement nous arrivâmes vers les quatre arbres où j'avais été si cruellement attachée. Je tressaillis, en revoyant ces lieux; toute l'horreur de ma destinée s'offrit alors à mes regards, et jugez si ma frayeur redoubla, quand je vis les dispositions de ce lieu fatal. Des cordes pendaient à l'un des arbres; trois dogues anglais monstrueux étaient liés aux trois autres, et paraissaient n'attendre que moi pour se livrer au besoin de manger qu'annonçaient leurs gueules écumeuses et béantes; un des favoris du comte les gardait.
>
> (…)
>
> —Qu'as-tu fait par ta fausseté, indigne créature? Continua-t-il. Tu as risqué tes jours sans conserver ceux de ma tante: le coup est fait, mon retour au château m'en offrira les fruits, mais il faut que tu périsses, il faut que tu apprennes, avant d'expirer, que la route de la vertu n'est pas toujours la plus sûre, et qu'il y a des circonstances dans le monde où la complicité d'un crime est préférable à sa délation.

[361] Esta noción de *fantasma* se remite a la perspectiva de Jacques Derrida expuesta en el apartado "4.1.4.2. Una fantasía cruel desbordada: el estudio y categorización de la *víctima figurativa imaginativa*".

> Et sans me donner le temps de répondre, sans témoigner la moindre pitié pour l'état cruel où j'étais, il me traîne vers l'arbre qui m'était destiné et où attendait son favori.
>
> (…)
>
> Alors les deux scélérats s'emparent de moi, ils me mettent nue dans un instant:
>
> —Les belles fesses! Disait le comte avec le ton de la plus cruelle ironie et touchant ces objets avec brutalité, les superbes chairs!... l'excellent déjeuner pour mes dogues!
>
> Dès qu'il ne me reste plus aucun vêtement, on me lie à l'arbre par une corde qui prend le long de mes reins, me laissant les bras libres pour que je puisse me défendre de mon mieux; et par l'aisance qu'on laisse à la corde je puis avancer et reculer d'environ six pieds. Une fois là, le comte, très ému, vient observer ma contenance; il tourne et passé autour de moi; à la dure manière dont il me touche, il semble que ses mains meurtrières voudraient le disputer de rage à la dent acérée de ses chiens.
>
> (…)
>
> On les déchaîne, le comte les excite, ils s'élancent tous trois sur mon malheureux corps, on dirait qu'ils se le partagent pour qu'aucune de ses parties ne soit exempte de leurs furieux assauts; j'ai beau les repousser, ils ne me déchirent qu'avec plus de furie, et pendant cette scène horrible, Bressac, l'indigne Bressac, comme si mes tourments eussent allumé sa perfide luxure… l'infâme! Il se prêtait, en m'examinant, aux criminelles caresses de son favori.
>
> —C'en est assez, dit-il, au bout de quelques minutes, rattache les chiens et abandonnons cette malheureuse à son mauvais sort.

En esta escena, puede observarse cómo *Bressac* logra conducir a *Justine* con engaños y con amabilidad cortés al bosque, en el que le espera *su criado favorito* con *unos canes alanos* y unas cuerdas ya preparadas con las que atan a *la joven* después de desnudarla para que *los perros* la devoren, mientras *el mayordomo* masturba *al conde*, que se deleita con las mordeduras de *sus animales* a *la chica*; finalmente, *el noble* decide no ejecutar a *su antigua criada* y dejarla malherida en el bosque.

Si analizamos este fragmento desde la perspectiva de la *estética de la crueldad*, debe destacarse que se trata de un episodio "cerrado", en el sentido de que se encuentra bien delimitado y de que cada uno de los personajes que intervienen en él formaliza una instancia de forma unívoca; así pues, *el criado* corporeiza la categoría de *sujeto cruel instrumental voluntario* puesto que, de acuerdo con el texto, es *el sirviente* preferido del *conde* que actúa también movido por su propio placer e interés, si bien sigue estrictamente las indicaciones del *aristócrata*, por lo que su limitación a obedecer sus órdenes impide su realización en acto de su posible carácter *parasitario*; *el noble Bressac* personifica, por otro lado, la instancia de *agente cruel lúdico paidético didáctico*, ya que establece las "pautas" de conducta del resto de personajes durante la acción cruel mediante unas "normas" concretas —*la chica* tiene que permanecer desnuda para que *los perros* la puedan morder a discreción, pero, a su vez, debe

disponer de la suficiente libertad para poder ofrecer un mínimo de resistencia— como consecuencia de que *Justine* haya violado, precisamente, sus órdenes relativas al homicidio de *su tía*, violación que para *el conde* constituye una "traición" a su confianza que no puede permanecer impune, del mismo modo que pretende mostrar a *la joven* que su idea de *virtud* no le conlleva más que duros padecimientos y macabras torturas —lo que explica el *modo didáctico*—, aunque, finalmente, decide espontáneamente perdonarle la vida —lo que justifica el carácter *paidético*—; por último, *Justine*, en virtud del *principio dialógico* y del *espejo reflejo*, encarna la instancia de *víctima lúdica paidética didáctica*.

En este punto, es importante destacar que esta estructura "cerrada" y "delimitada" de los hechos crueles, que muestra un *marco de sentido* en gran medida muy similar al que se ha comentado anteriormente de la obra de Giovanni Boccaccio, no es una anomalía en la obra sadiana, sino que, por el contrario, se repite a lo largo de toda su novelística. Fijémonos, a modo de ejemplo, en la siguiente escena de la novela del escritor francés *L'Histoire de Juliette, ou les Prospérités du Vice* [*Juliette o las prosperidades del vicio*] (1797), en la que *Juliette*, que trabaja como sirvienta de perversidades para el *ministro Saint-Fond*, le presenta a *una familia* que ha sido objeto de su acción cruel y, posteriormente, se dirigen a un jardín donde se hallan sepultadas los cadáveres de las *víctimas* de sus actos macabros y donde matarán a *dos hermanas pequeñas* sin concretar el proceso exacto para evitar explícitamente la "monotonía" del relato (1998:61-63):

> [...] O Herr, wer Sie auch sein mögen, kennen Sie Herrn de Saint-Fond?« — »Ja«, entgegnete der Minister. — »Nun, das hier ist sein Werk, er hat meinen Mann einkerkern lassen, er hat uns unser bißchen Hab und Gut genommen, in diesen traurigen Zustand hat er uns seit mehr als einem Jahr versetzt .. .« Und nun, meine Freunde, sollt ihr das große Verdienst erfahren, das mir durch die Vorführung dieser Szene gebührte: all das war buchstäblich richtig [...] »Ja! Bettlerin«, schrie der Minister, indem er die Frau mit seinen Blicken durchbohrte, »ja, ich kenne ihn und du sollst auch mich kennenlernen . . . Ach, Juliette, Sie versetzen mich durch diese geschickt veranstaltete Szene in einen Zustand! ... Nun wohl, was für einen Vorwurf können Sie mir machen? Ich habe Ihren Gatten unschuldig einkerkern lassen, das ist wahr, ja, ich habe noch besser gehandelt, denn er lebt nicht mehr ... [...]
> »Welches Verbrechen haben wir denn begangen?« — »Sie wollten ein in meinem Bereiche gelegenes Stück Land mir nicht verkaufen, indem ich Euch niederschmetterte, erhielt ich es. Sie sterben Hungers, was liegt mir daran?« — »Aber diese unglücklichen Kinder?« - »Frankreich hat ihrer zehn Millionen zuviel, man erweist der Gesellschaft einen Dienst, wenn man mit all diesem Gelichter aufräumt.« Damit stieß er sie mit den Füßen und rief: »Nette Pflanzen, das!« Hierauf packt der Frevler, den die ganze Szene in die wütendste Erregung versetzt hat, den Knaben und bearbeitet ihn von hinten, dann tut er mit dem Mädchen desgleichen. — »Alte Hure«, ruft er dann, »weise mir deinen runzligen Hintern, ich muß ihn sehen, um mich zu entladen.« Die Alte weint und weigert sich, doch helfe ich Saint-Fond bei seinem Vorhaben. Nachdem der Wüstling dem unglücklichen Hintern alles Erdenkliche angetan hatte, entleert er, die beiden Kinder zu

> Tode tretend, seinen Samen in den Hintern ihrer Mutter, der er im Augenblicke der höchsten Erregung eine Kugel in den Kopf jagt. Dann verlassen wir den unseligen Ort, still in Begleitung des vierzehnjährigen Opfers, deren Hintern er während der obigen Handlung geküßt hatte.
> [...]
> [...] Doch wo sind wir denn? Dein Garten ist von einer außerordentlichen Ausdehnung.« — »Wir sind jetzt am Rande eines für die Opfer vorbereiteten Grabes.« — »Ha«, rief Saint-Fond aus, mit den Händen herumtastend, »der Alte dürfte eines seiner Opfer getötet haben; ich fühle einen Leichnam.« — »Holen wir ihn hervor«, sagte ich, »wir wollen sehen, wer es ist ... Sie ist nicht tot; es ist die jüngste; sie scheint erstickt worden zu sein, aber der Ruchlose hat sie noch lebend begraben; wir müssen sie wieder beleben, dann kannst du das Vergnügen genießen, beide zu morden.« Tatsächlich kam die Unglückliche durch einige Hilfe zu sich, aber sie vermochte uns nicht zu sagen, was ihr der Alte angetan hatte, als sie ihr Bewußtsein verlor. Die beiden Schwestern umarmen sich weinend, doch der erbarmungslose Saint-Fond erklärt ihnen, er werde sie beide töten; wirklich schreitet er zur Ausführung; doch da ich euch noch viele Abenteuer gleicher Art vorführen kann, will ich über dieses lieber einen Schleier werfen, um nicht in Monotonie zu verfallen. Das Ungeheuer vollführte den Mord. Wir warfen dann Erde auf das Grab und schritten weiter. — »Oh! Welche Wollust liegt in der Zerstörung«, sagte zu mir der scheußliche Wüstling; »nichts regt die Geilheit mehr an; kein Entzücken gleicht dem, das solche Ruchlosigkeit empfinden läßt [...].

Tal y como se infiere de la lectura, el presente fragmento se constituye de dos escenas diferentes unidas por el trayecto que recorren el *ministro* y su criada *Juliette* que ejerce, a su vez, de narradora. En la primera, *la joven* organiza un encuentro con *una mujer* y *su progenie*, quienes se dedican a pedir limosna como consecuencia de que *Saint-Fond* encerrara en prisión a *su marido* y lo ejecutara por no quererle vender unas tierras; después de revelar su identidad, *el ministro* golpea con los pies a *los niños* y, secundado por *Juliette*, los viola analmente y eyacula en el trasero de *la madre anciana*, para, a continuación, asesinar a *ambos niños* a patadas y disparar en la frente a *la mujer*. En la segunda, ambas figuras llegan a un jardín junto con *dos hermanas* que llevan con ellos para matarlas de algún modo que *Juliette* no llega a especificar y donde se halla una fosa en que estos y otros personajes entierran las *víctimas* de sus actos crueles; esta vez y para su grata sorpresa, encuentran el cuerpo medio enterrado y asfixiado de *una joven* pero que logran reanimar con el fin de matarla de la misma manera que otro *agente* lo había intentado inicialmente, aunque, para su desagrado, *la chica* vuelve a perder el conocimiento; finalmente, *el ministro* informa a *las dos niñas* de que las va a matar con el objetivo de excitarse, contemplando cómo éstas se deshacen en lamentos y en súplicas y enterrándolas en la fosa del jardín después de haberlas asesinado de una forma que *Juliette* elide en su narración.

De estas palabras pueden deducirse, por consiguiente, dos observaciones: por un lado, todos los personajes de este fragmento que configuran la instancia de *víctima cruel* adoptan la variante de *víctima sistémica en serie hedonistas*, a pesar de que

comparten pocos rasgos que les confieran una idea de *conjunto* o de *sistema* —son de distintos sexos, edades, de diferente procedencia social, etc[362].— a no ser que hablemos del principal, a saber: todos ellos tienen en común el poseer una condición social que los subordina al arbitrio del *ministro Saint-Fond*, de manera que éste sólo necesita hacer uso de su correspondiente potestad en la aplicación del *principio de soberanía agentiva* para poder actuar según su capricho y sin temer represalias, a no ser que fuera por parte de una figura que ocupara una posición social o política superior a él.

Por el otro, en estas escenas empieza a vislumbrarse la evolución personal que va a llevar a cabo el personaje de *Juliette* a lo largo de toda la novela, en la medida en que, aunque inicie su trayectoria como un *sujeto cruel instrumental voluntario*, gradualmente encarnará la categoría de *sujeto cruel parasitario* para llegar, por fin, a establecer e idear sus propios planes para la ejecución de actos crueles por iniciativa propia y de forma independiente, personificando una cierta variedad de tipos de *agentes crueles*. Dicho de otro modo, uno de las propiedades fundamentales de esta obra del marqués de Sade como novela de formación (*Bildungsroman*) es el papel imprescindible que desempeña la *transferencia de funciones categoriales diacrónica* que posibilita a la figura de *Juliette* personificar múltiples instancias de la *estética de la crueldad* que van aumentando progresivamente el grado de *responsabilidad* en los sucesos crueles, de manera que, si en un comienzo, ésta cuenta con una *responsabilidad subjetiva* y la correspondiente *responsabilidad conjuntiva* —por ejemplo, en el caso de este fragmento, compartida con *el ministro Saint-Fond*—, al final de la novela, *la joven* muestra una gran *responsabilidad agentiva* como consecuencia de la asunción plena de la categoría de *agente cruel*, con una voluntad autónoma del resto de figuras ficcionales.

Teniendo en cuenta, por lo tanto, que una de las características principales de la expresión de la *estética de la crueldad* en las obras de Sade es ofrecer al *lector implícito* episodios y escenas de la crueldad bien definidos y delimitados, en que todos los personajes dan forma a un *elemento de primer grado* concreto y en que se relata la ejecución de la acción cruel con una gran profusión de detalles, hasta el punto de que se justifican las elisiones de información escabrosa o macabra, como en este último

[362] En este sentido, podría pensarse que los personajes-*víctima* de la primera escena corresponderían más bien a *víctimas personales* o a *víctimas instrumentales*, ya que, de acuerdo con las explicaciones del *ministro*, éstas corporeizan la instancia de *víctima* por causa de la negativa del *padre* —ya ejecutado— a vender una propiedad; sin embargo, según se expone en el relato de *Juliette*, *Saint-Fond* no requiere de ningún motivo o "excusa" para llevar a cabo una acción cruel de la forma más arbitraria, con el único fin de obtener un placer sexual.

caso, en que *Juliette* explica que prescinde de los pormenores del asesinatos de *las hermanas* por no aburrir al *lector* con repeticiones monótonas, cabe preguntarse si estas estructuras y si el propio estilo narrativo responden a unas intenciones concretas por parte del autor que puedan enmarcarse, a su vez, en un contexto "cultural" o de pensamiento más amplio.

A este respecto, hay que constatar que el mismo autor parece ofrecernos una respuesta en sus propias obras. Y es que, por un lado, en *Les 120 journées de Sodome*, la voz narrativa (2014:41-42)[363] expresa con claridad las intenciones del *aristócrata,* del *sacerdote,* del *juez* y del *banquero* de querer excitarse y alcanzar la culminación del placer sexual mediante los relatos de *cuatro mujeres* seleccionadas para este cometido que tengan la facultad de narrar sus propias experiencias personales o de *conocidos* con todo lujo de detalles para favorecer y producir en *sus oyentes* el éxtasis anhelado, vivencias que, tal y como es lógico de suponer, no sólo tendrían que ver con orgías y un desenfreno sexual exacerbado, sino con el cometimiento de delitos en los que la crueldad y la tortura adoptaran una forma original y, en algunos casos, "exquisita"; de hecho, de acuerdo con el programa de *los cuatro organizadores de estas jornadas* en el Château de Silling, en el turno de *la cuarta narradora* deben enumerarse ciento cincuenta torturas diferentes, exigencia que implica una repetición sin duda morbosa de una gran multitud de acciones crueles que

[363] Según expresa la voz narrativa (2014:41-42): "Il est reçu, parmi les véritables libertins, que les sensations communiquées par l'organe de l'ouïe sont celles qui flattent davantage et dont les impressions sont les plus vives. En conséquence, nos quatre scélérats, qui voulaient que la volupté s'imprégnât dans leur coeur aussi avant et aussi avant et aussi profondément qu'elle y pouvait pénétrer, avaient à ce dessein imaginé une chose assez singulière. Il s'agissait, après s'être entouré de tout ce qui pouvait le mieux satisfaire les autres sens par la lubricité, de se faire en cette situation raconter avec les plus grands détails, et par ordre, tous les différents écarts de cette débauche, toutes ses branches, toutes ses attenances, ce qu'on appelle en un mot, en langue de libertinage, toutes les passions. On n'imagine point à quel degré l'homme les varie, quand son imagination s'enflamme. (...) Après des recherché et des informations sans nombre, on trouva quatre femmes déjà sur le retour (...), quatre femmes, dis-je, qui, ayant passé leur vie dans la débauche la plus excessive, se trouvaient en état de rendre un compte exact de toutes ces recherches. Et, comme on s'était appliqué à les choisir douées d'une certain éloquence et d'une tournure d'esprit proper à ce qu'on en exigeait, après s'être entendues et recordées, toutes quatre furent en état de placer, chacune dans les aventures de leur vie, tous les écarts les plus extraordinaires de la débauche, et cela dans un tel ordre que la première, par exemple, placerait dans le récit des événements de sa vie les cent cinquante passions les plus simples et les écarts les moins recherchés ou les plus ordinaires, la seconde, dans un même cadre, un égal nombre de passions plus singulières et d'un ou plusieurs hommes avec plusieurs femmes; la troisième également, dans son histoire, devait introduire cent cinquante manies des plus criminelles et des plus outrageantes aux lois, à la nature et à la religion; et comme tous ces excès mènent au meurtre et que ces meurtres commis par libertinage se varient à l'infini et autant de fois que l'imagination enflammée du libertin adopte de différents supplices, la quatrième devait joindre aux événements de sa vie le récit détaillé de cent cinquante de ces différentes tortures (...)".

el escritor chileno parece retomar en “La parte de los crímenes”, aunque con la introducción de alguna novedad estilística que se comentará posteriormente[364]. Por el momento, baste citar, a modo de muestra, una de las primeras intervenciones de la narradora *Champville*, en la que cada día del que es responsable —recuérdese el *marco de sentido* determinado por la búsqueda de orden en el *Decamerone*— enumera un conjunto de historias sobre violaciones, incestos y asesinatos, que persiguen despertar la lujuria en *los oyentes* (2014:363-364):

> *Le premier de décembre.*
> La Champviile prend les récits, et conte les cent cinquante histoires suivantes. (Les chiffres précèdent les récits.)
> 1. Ne veut dépuceler que de trois ans jusqu’à sept, mais en con. C’est lui qui dépucelle la Champviile à l’âge de cinq ans.
> 2. Il fait attacher une fille de neuf ans en boule et la dépucelle en levrette.
> 3. Il veut violer une fille de douze à treize ans, et ne la dépucelle que le pistolet sur la gorge.
> 4. Il veut branler un homme sur le con de la pucelle ; le foutre lui sert de pommade ; il enconne, après, la pucelle tenue par l’homme.
>
> (…)
>
> *Le quatre.*
> 16. Il force un frère à foutre sa sœur devant lui, et il la fout après : il les fait chier tous les deux avant.

[364] En referencia a la reiteración constante de crímenes y de actos crueles propia del estilo sadiano, es oportuno hacer referencia al ensayo de Pierre Klossowski (1947) según el cual esta repetición constituye, precisamente, la “utopía del mal” configurada por Sade, en la medida en que tal redundancia de acciones crueles nace por un hastío sistemático que siente el personaje-*agente*, que, a modo de obsesión, actúa como detonante y motor de los sucesivos acontecimientos crueles; no obstante, esta concatenación de actos macabros y de crímenes, lejos de apaciguar el tedio originario, lo alimenta constantemente, de modo que el aburrimiento y el mal establecen unas conexiones que se refuerzan, justamente, por la reiteración que quería combatir este hastío, por lo que el resultado es una espiral de crueldad sin capacidad de extinguirse. En este sentido, las reflexiones de Klossowski explican no sólo esta faceta de la obra del marqués de Sade, sino que se pueden aplicar asimismo a la repetición de homicidios, violaciones y mutilaciones de “La parte de los crímenes” y al encadenamiento continuo de sucesos crueles en el resto de parte de la novela de Bolaño, perspectiva que explica, a su vez, el verso citado de Baudelaire con que comienza la novela: “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”.
En palabras del ensayista francés (2014:189): “[...] Im Unterschied zu den Utopien des Guten, die zu stark von den schlechten Realitäten abstrahieren, besteht die Utopie des Bösen darin, systematisch nicht nur von den Möglichkeiten des Guten zu abstrahieren, sondern auch vom wichtigen Faktor des Überdrusses. Denn, wenn Überdruß schon die häufigste Ursache des Bösen ist, so steigert er sich noch, wenn das Böse erst einmal getan ist — so wie Ekel auf ein Verbrechen folgt, das nur mit dem Ziel begangen wurde, ein Verbrechen zu begehen. Sade behält nichts als schlechte Realitäten zurück, wenn er ihren irdischen Charakter unterdrückt: allein auf diese Weise erfüllt das Böse tatsächlich jeden Augenblick des gesellschaftlichen Lebens und zerstört einen Augenblick durch den anderen. Geboren aus dem Überdruß und Ekel Sades, würde die Utopie einer Gesellschaft im Zustande permanenten Verbrechens — wenn sie wörtlich genommen würde und wenn Ideologen des Bösen sich anschicken würden, sie zu verwirklichen — unweigerlich in Ekel und Überdruß versinken: gegen den Ekel und Überdruß kann es dann kein anderes Mittel geben, als sie *ad infinitum* durch neue Verbrechen zu überbieten“.

17. Il force un père à foutre sa fille, après que lui l'a dépucelée.
18. Il mène sa fille à neuf ans au bordel, et l'y dépucelle, tenue par la maquerelle. Il a eu douze filles, et il les a ainsi dépucelées toutes.

Tal y como puede observarse, a pesar del carácter sucinto de cada uno de los puntos que nombra *Champville*, en todos ellos se manifiestan los *elementos de primer grado* de la *estética de la crueldad* correspondientes, de manera que puede clasificarse a cada personaje de acuerdo con las categorías formuladas en los capítulos anteriores. En cualquier caso, la explicitación narrativa o las series de sucesos tan detalladas pueden entenderse, en consecuencia, como un recurso de las figuras-*narradoras* para fortalecer y asegurar la configuración de los múltiples *agentes crueles figurativos imaginativos* y de sus respectivas *víctimas* y variantes —en su mayoría, pertenecientes a la variedad *metadiegética temática*— en la mente de *los receptores*, ya que todos estos acontecimientos crueles relatados no dejan de ser sucesos evocados simbólicamente, es decir, que no tienen lugar físicamente en el mencionado castillo, a excepción de los que son llevados a cabo por *los cuatro varones* y *las respectivas sirvientas*.

Por otro lado, en la obra de Sade, este mismo *marco de sentido* se ve reforzado por las habituales reflexiones filosóficas que aparecen por boca de algunos de los personajes en relación con una reivindicación positiva de la crueldad como un fenómeno propio de la idea de *Naturaleza* y, por consiguiente, como una característica perteneciente a la naturaleza humana, perspectiva que puede concebirse como un reflejo del materialismo imperante en algunas filosofías del siglo XVIII[365] —piénsese en

[365] En esta línea, Ursula Pia Jauch (2014) postula que, en realidad, todos las cuestiones filosóficas, éticas y estéticas que aparecen en las novelas del marqués pueden hallarse en obras de autores anteriores, como, por ejemplo, en el *Candide* (1759) de Voltaire, o bien, incluso, en fábulas económicas, como es el caso de *The Fable of the Bees* (1714) de Bernard Mandeville, en la que se formula la hipótesis de que los vicios privados constituyen, en realidad, uno de los motores de la prosperidad social, puesto que éstos conllevan unos gastos económicos de las clases sociales más pudientes que conduce a una mayor circulación del dinero que, al fin y al cabo, repercute en un aumento de la oferta de trabajo para las clases más humildes.

En este punto, hay que remarcar que la perspectiva de Jauch no contradice en absoluto la asunción de que el escritor francés representa el inicio de la *estética de la crueldad* contemporánea, puesto que, si bien hay indicios para afirmar con Jauch que Sade se nutre de fuentes literarias y filosóficas anteriores, ello no impide que el aristócrata galo estructure la información y los puntos de vista de sus fuentes, así como que añada algunos elementos innovadores en la ficción —como la introducción de maquinaria para las torturas o la organización *sistemática* de las los personajes-*víctima* y su consiguiente cosificación (véase el apartado "2.1.2. El marqués de Sade como precursor de la *estética de la crueldad* contemporánea")— de una forma innovadora que influirá dicha *estética* en las producciones literarias posteriores. En palabras de Ursula Pia Jauch (2014:445-446): "[...] Es gibt kein philosophisches, ethisches oder ästhetisches Thema, kein Paradoxon, keinen Sarkasmus und auch keine Wendung in die Daseinsmodalität der Grausamkeit hinein, die sich bei Sade findet

Julien Offray de La Mettrie y su *L'homme machine* (1747), o en una obra un poco posterior, el trabajo *Système de la nature* (1770) de Paul Henri Thiry d'Holbach— y el afán de racionalización absoluta de la moral, paralelo al propuesto por Kant en esas mismas décadas pero en una dirección completamente distinta[366]. Atendamos, como ejemplo ilustrativo, a un fragmento del diálogo que se establece entre *Saint-Florent* y *Thérèse* —pseudónimo de *Justine*— en la novela homónima, en el que se discute sobre el origen de la "compasión" y la esencia de la "crueldad" (1969:230-231):

> — (…) Quelle cruauté, monsieur! Les bêtes les plus féroces ne nous donnent pas d'exemples d'une barbarie semblable.
> —Tu te trompes, Thérèse, il n'y a pas de fourberies que le loup n'invente pour attirer l'agneau dans ses pièges: ces ruses sont dans la nature, et la bienfaisance n'y est pas; elle n'est qu'un caractère de la faiblesse préconisée par l'esclave pour attendrir son maître et le disposer à plus de douceur; elle ne s'annonce jamais chez l'homme que dans deux cas: ou s'il est le plus faible, ou s'il craint de le devenir. La preuve que cette prétendue vertu n'est pas dans la nature, c'est qu'elle est ignorée de l'homme le plus rapproché d'elle. Le sauvage, en la méprisant, tue sans pitié son semblable, ou par vengeance ou par avidité… (…) Mais elle n'y parut jamais, jamais elle ne se trouvera partout où les hommes seront égaux. La civilisation, en épurant les individus, en distinguant des rangs, en offrant un pauvre aux yeux du riche, en faisant craindre à celui-ci une variation d'état qui pouvait le précipiter dans le néant de l'autre, mit aussitôt dans son esprit le désir de soulager l'infortuné pour être soulagé à son tour, s'il perdait ses richesses. Alors naquit la bienfaisance, fruit de la civilisation et de la crainte: elle n'est donc qu'une vertu de circonstances, mais nullement un sentiment de la nature qui ne plaça jamais dans nous d'autre désir que celui de nous satisfaire, à quelque prix que ce pût être.C'est en confondant ainsi tous les sentiments, c'est en n'analysant jamais rien, qu'on s'aveugle sur tout et qu'on se prive de toutes les jouissances.

En efecto, de acuerdo con el personaje de *Saint-Florent* y avanzándose casi un siglo a los razonamientos que posteriormente se conviertirían en un *topos* filosófico en la obra nietzscheana, como en *Zur Genealogie der Moral* (1887), la crueldad, al contrario de la

---

und die nicht zuvor schon von Voltaire im *Candide* in aller Deutlichkeit schraffiert worden wäre: Tugend und Laster sind von »panglossierend«-allesglänzenden Priestern und Philosophen geschaffene Werte, deren trompetengüldene Fassade sich im menschlichen Leben allenfalls als invertierte Zuchtrutenmoral erweist, welche die in der Theorie hochgehaltenen Werte durch züchtigendes Tun in der Praxis als Tätlichkeiten invertiert. Und es ist ganz bezeichnend, daß es die Kunigunden, die Theresen, die Justinen und Julietten (und natürlich auch alle Pamelas) sind, aus deren Mündern die Öffentlichkeit erfährt, daß es in der Praxis, im gewöhnlichen (weiblichen) Leben ganz anders ist, eben: daß die (weibliche) Tugend nicht belohnt wird und sich das Laster und die vielen (mehrheitlich von Männern begangenen) Verbrechen durchaus lohnen. Und zwar sowohl in der avantgardistischen Ökonomie der Lust (wie sie das 18. Jahrhundert allmählich zu entdecken beginnt), wie auch im ganz normalen Wirtschaftsleben, in der Ökonomie, in Handel und Wandel. Schon ganz zu Beginn des 18. Jahrhunderts hatte der geniale Bernard Mandeville in seiner *Bienenfabel* von 1714 daraufhingewiesen, daß jede von einem Dieb zerbrochene Scheibe ein Geschäftsmodell für den Glaser darstellt, oder genereller: daß sich Verbrechen lohnt".

[366] Para una comparación entre el filósofo de Königsberg y el escritor francés, véase el apartado "2.1.2. El marqués de Sade como precursor de la *estética de la crueldad* contemporánea".

opinión de *Justine*, es un fenómeno que puede observarse en los animales y, por ende, en los mismos seres humanos, según puede verse en aquellas culturas más en contacto con la naturaleza, por lo que conviene entender otras reacciones como la "compasión" como el recurso de los débiles o de los esclavos para protegerse de los más fuertes o de los que se encuentran en la situación de disponer de ellos para su placer, de lo que se deduce que, en aquellas sociedades que no están integradas por clases sociales u otras diferencias, la compasión es inexistente, y que ésta surge tanto por un deseo de protección por parte de los "débiles" como por el miedo de los "dominantes" de que un día su suerte pueda cambiar; la crueldad, en consecuencia, es tan propio del género humano como el deseo del hombre de satisfacer sus pasiones y sus impulsos más instintivos independientemente de la voluntad de los otros, por lo que, según *Saint-Florent*, privarse de los placeres responde, simplemente, a una confusión de los sentimientos.

Ante este tipo de argumentaciones, nos hallamos ante un indicio de lo que, en otro de sus textos, Pierre Klossowski (1966) asocia con una preocupación intelectual de los personajes-*agente* de las obras del marqués (1981:51-52)[367], en la medida en que éstos aseguran, incluso a sus propias *víctimas*, que actúan por motivos exclusivamente racionales, basados principalmente en el argumento de que es razonable que quieran saciar sus instintos y sus anhelos de placer, ya que sólo siguen las leyes naturales que han sido ofuscadas por la moral y las costumbres tradicionales; en este sentido, Klossowski sostiene la hipótesis de que este afán racionalizador de las acciones crueles llega a tal extremo que si *los libertinos* sadianos tuvieran el convencimiento de que sus actos carecen de una justificación racional, éstos no llegarían a realizarlos, de modo que la idea de *razón* constituye, para estas figuras-*agente*, un motivo fundamental para el cometimiento de estas acciones macabras, no sólo como legitimación, sino asimismo como causa, por lo que la capacidad de

[367] Según expresa Pierre Klossowski (1981:51-52): "[...] Ob sie nun sprechen will, bevor sie ihren Trieben nachgibt, oder sich im Diskurs wieder faßt, nachdem sie ihnen stattgegeben hat [...] das beweist, daß die Sorge der Personen Sades keine moralische, sondern eine intellektuelle ist, daß ihr Wort noch glaubt, frei gedachte Akte der Sklaverei der Leidenschaften zu entreißen. Sogar der Perverse will und glaubt sich „vernünftig", er könnte niemals seine intrinsische Monstrosität zugeben —obschon er sie sehr wohl benutzt, um die Wächter der Normen zu erschrecken—; er sucht im Gegenteil die Normen, die mit seiner unverständlichen Organisation korrespondieren, denen er mit genauso viel „Vernunft" gehorcht, auf widersprüchliche Art jedoch, solange er sie wie die traditionellen Normen formuliert. Tatsächlich scheint es, daß er sich soweit nicht verirren würde, wenn diese Akte in seinen Augen keinen Sinn hätten, und sei es der Sinn des Unsinns. [...] Es wird also der Idee gegenüber eine Verpflichtung eingegangen, obschon es zu Beginn nur das Bedürfnis nach Befriedigung eines dunklen Triebes gab. Aber je vernünftiger ihm diese Idee im Licht seiner eigenen Syllogismen erscheint, desto unerläßlicher erscheint ihm die Verirrung, desto mehr wird ihm seine Verirrung als die würdige und gerechte Erfüllung seiner Anomalie erscheinen. Aber es reicht nicht, sie wirklich zu erfüllen, da die Anomalie niemals die von ihr projizierte Idee erschöpfen kann".

raciocinio de dichos personajes se traduce en la complejidad y el refinamiento que adopta la ejecución de estos hechos macabros.

Si tenemos presentes estas propiedades de la *estética de la crueldad* de la obra del marqués, hay que destacar que en *2666* aparecen múltiples escenas que comparten características notables con las novelas del escritor galo; atendamos, por ejemplo, al siguiente fragmento de "La parte de los crímenes", en el que se relata la castración y la violación anal de *unos presos pertenecientes a la banda de los Caciques* y asesinos de la joven *Linda Vázquez* por parte de *otros reclusos* ante la pasividad de *los guardianes* (2015:651-653):

> En octubre, asimismo, Jesús Chimal, de la banda de los Caciques, el autor de la muerte de Linda Vázquez, ingresó en el penal de Santa Teresa. (…) A Chimal lo *esperaban*. Sabían que iba hacia allí. Sabían qué celda iba a ocupar y sabían que se había cargado a la hija de una persona de dinero. (…) Chimal, por su parte, no llegó solo. Lo acompañaban los otros tres detenidos por el asesinato de Linda Vázquez y ninguno de ellos se separaba del otro ni para ir a hacer sus necesidades. (…) Al octavo día de estar en la cárcel los atraparon a los cuatro en la lavandería. De golpe, desaparecieron los carceleros. Cuatro reclusos controlaban la puerta. (…) Chimal y sus tres carnales estaban inmovilizados en el centro de la lavandería. A los cuatro los habían amordazado con esparadrapo. Dos de los Caciques ya estaban desnudos. Uno de ellos temblaba. Desde la quinta fila, apoyado en una columna, Haas observó los ojos de Chimal. Le pareció evidente que quería decir algo. (…) Desde una ventana unos carceleros observaban la escena que se producía en la lavandería. (…) Los carceleros, notó Haas, se habían quitado las gorras. Uno de ellos llevaba una cámara fotográfica. Un tipo llamado Ayala se acercó a los Caciques desnudos y les realizó un corte en el escroto. Los que los mantenían inmovilizados se tensaron. Electricidad, pensó Haas, pura vida. Ayala pareció ordeñarlos hasta que los huevos cayeron envueltos en grasa, sangre y algo cristalino que no supo (ni le importaba saber) qué era. (…) Uno de los Caciques a los que acababan de castrar se desmayó. El otro tenía los ojos cerrados y las venas del cuello parecía que iban a explotarle. Junto a Ayala estaba ahora Farfán y ambos ejercían como jefes de ceremonia. Deshágase de esto, dijo Farfán. Gómez levantó los huevos del suelo y comentó que parecían huevos de caguama. Tiernecitos, dijo. Algunos de los espectadores asintieron y nadie se rió. Después Ayala y Farfán, cada uno con un palo de escoba de unos setenta centímetros de longitud, se dirigieron hacia Chimal y el otro Cacique.

Tal y como puede leerse, en la presente escena se muestran cuatro grupos distintos de personajes que, en términos de la *estética de la crueldad*, formalizan cuatro instancias diferentes. En primer lugar, encontramos a las figuras de *Farfán* y *Ayala* que formalizan la categoría de *agentes crueles sacrificiales terapéuticos*, ya que, según puede inferirse del relato, éstos organizan todo el proceso de inmovilización, castración y violación anal con palos de escoba de *los miembros de la banda de los Caciques* para "castigarlos", "impartir justicia" o, si se prefiere, asegurar el cumplimiento de unos ciertos valores morales, ya que *Jesús Chimal* y *su cuadrilla* se hallan en prisión por el homicidio "brutal" de *una joven*, por lo que, en opinión de

dichos *agentes*, éstos tienen que recibir una pena mayor que la propia condena, puesto que, de lo contrario, está en juego el orden del sistema penitenciario y de la propia sociedad; se trata, por ende, de una "justicia" *sui generis*, legitimada por un mal uso de la *responsabilidad espectadora* de *los guardias*, quienes no sólo proporcionan el tiempo, el sitio y la oportunidad para que tenga lugar este episodio, sino que, además, se descubren la cabeza como si estuvieran ante una "ceremonia" de impartición de justicia y uno de ellos toma fotografías para dejar constancia del hecho. En segundo lugar, se distinguen las figuras de *los presos* que, siguiendo las instrucciones de *Farfán* y de *Ayala*, participan de estos actos como *sujetos crueles sacrificiales terapéuticos* que dotan asimismo de una cierta "solemnidad" al acto cruel punitivo, según puede observarse en el silencio que mantienen durante todo el suceso y el evitar burlarse de los castrados, a pesar de la comparación de sus testículos con unos huevos de tortuga. En tercer lugar, en virtud del *principio de espejo reflejo*, tanto *Jesús Chimal* como el resto de *su grupo* personifican la instancia de *víctimas sacrificiales terapéuticas*, si bien, como se acaba de mencionar, adquieren este carácter *sacrificial* por haber asesinado a *una chica*, es decir, que en el presente fragmento ha sucedido una *transferencia de funciones categoriales diacrónica* por la que dichos personajes, que corporeizaban originariamente la categoría de *agentes crueles*, devienen este tipo de *víctimas*. Por último, hallamos la instancia de *los espectadores*, que toma forma en las figuras de *Klaus Haas* y de *los guardias y policías*, aunque, en este último caso, su *responsabilidad espectadora* es mucho mayor al disponer de los medios y de la autoridad para impedir la acción cruel, a pesar de lo cual deciden no hacerlo.

Por consiguiente, en esta escena pueden estudiarse varias características que se corresponden con algunos de los rasgos propios de la narrativa sadiana, según se ha comprobado en las páginas anteriores. Concretamente, pueden destacarse las siguientes propiedades:

a) se trata de una escena "cerrada", bien "delimitada" y con los *elementos de primer* y *de segundo grado* de la *estética de la crueldad* y de los correspondientes *principios* bien definidos, de manera que, del mismo modo que en las novelas de Sade, todos los personajes que intervienen en ella son clasificables sin ninguna sombra de ambivalencia;
b) es posible discernir una cierta explicación o, mejor dicho, una cierta justificación racional de lo acaecido de una forma similar a las reflexiones o postulaciones de algunos de los personajes de las obras del marqués, en tanto que se aprehende un matiz *sacrificial* y *terapéutico* en los personajes-

agente y en las figuras-*víctima* que se remite a la perspectiva de que la ejecución de actos crueles no tiene porqué ser incompatible con una determinada visión de la "justicia" e, incluso, pueden entenderse como un medio para su impartición;

c) en el fragmento, la voz narrativa opta por ofrecer una descripción detallada del proceso de castración desde la perspectiva de *Klaus Haas*, del mismo modo que la narradora *Justine*, *Juliette* o *las sirvientas del Château de Silling* procuran ofrecer al *lector implícito* o a *sus oyentes* todos los detalles escabrosos posibles de los sucesos crueles que relatan, a excepción de algunas ocasiones en las que, como explicita *Juliette* según se ha visto anteriormente, se evita detallar algún episodio por mor de evitar una supuesta letanía que pudiera causar un cierto aburrimiento en *los receptores* de las historias.

No obstante, a pesar de estas similitudes relevantes respecto al estilo sadiano, a lo largo de la novela de Roberto Bolaño aparecen unos elementos que no son propios de la narrativa del escritor francés y que conviene concebirlos como el fruto de la interacción con otros géneros novelescos que, a finales del siglo XVIII y a principios del XIX, se encontraban aún en ciernes, como es el caso de la *novela detectivesca* o la *novela gótica,* en que la *locura* desempeña habitualmente una función primordial.

En esta línea, hay que hacer hincapié en un aspecto diferencial fundamental en relación con las novelas del escritor galo y que, según se ha visto anteriormente, puede interpretarse también como una "novedad" en el género policíaco; nos referimos a la presencia habitual de las categorías de *agentes crueles indefinidos* y de *agentes crueles elididos* en *2666* que, sin embargo, no aparecen en ninguna de las obras de Sade analizadas en este estudio.

Con el fin de aclarar algunos matices de esta cuestión, fijémonos en los siguientes dos fragmentos de la novela del autor chileno, ambos extraídos de "La parte de los crímenes":

a) "(…) Pero en julio aparecieron dos muertas y las primeras protestas de una asociación feminista (…). La primera muerta apareció en el patio de un taller dedicado a la reparación de coches (…). La mujer tenía diecinueve años y había sido violada y estrangulada. Su cadáver se encontró en el interior de un coche listo para el desguace. Iba vestida con pantalones de mezclilla, blusa blanca algo escotada, y llevaba botas rancheras. Tres días después se supo que se trataba de Paula García Zapatero, vecina de la colonia Lomas del Toro, operaría en la maquiladora TECNOSA, y natural del estado de Querétaro. (…) Mientras aún se investigaba el caso de Paula García Zapatero apareció la segunda muerta de julio. Su cuerpo fue hallado detrás de unos depósitos de Pémex, en la carretera a Casas Negras. Tenía diecinueve años, era delgada, de tez morena y pelo negro largo. Había sido violada anal y vaginalmente, repetidas veces, según el forense, y el cuerpo presentaba hematomas múltiples que revelaban que se había ejercido con ella una violencia

desmesurada. El cuerpo, sin embargo, fue hallado completamente vestido, pantalones de mezclilla, bragas negras, pantimedias de color marrón claro, sostén blanco, blusa blanca, prendas que no exhibían ni el más mínimo desgarro, de lo que se deducía que el asesino o los asesinos, tras desnudarla y vejarla y matarla, habían procedido luego a vestirla antes de abandonar su cuerpo detrás de los depósitos de Pémex. El caso de Paula García Zapatero lo llevó el policía de la judicial del estado Efraín Bustelo y el caso de Rosaura López Santana le fue encomendado al judicial Ernesto Ortiz Rebolledo y ambos casos entraron rápidamente en un callejón sin salida, pues no había testigos ni nada que ayudara a la policía" (2015:568-569);

b) "Cuando ya finalizaba marzo, el mismo día, fueron encontradas las dos últimas víctimas. La primera se llamaba Beverly Beltrán Hoyos. Tenía dieciséis años y trabajaba en una maquiladora del Parque Industrial General Sepúlveda (…).
Beverly, al contrario que las anteriores víctimas de marzo, tenía el pelo castaño. En lo demás había algunas similitudes: de complexión delgada, un metro sesentaidós de estatura, el pelo largo. (…) El cadáver presentaba diversas heridas de arma en zona torácica y abdominal. Había sido violada vaginal y analmente y luego vestida por sus asesinos, pues la ropa, la misma que llevaba cuando desapareció, no mostraba ni un solo desgarrón ni agujero o quemadura de bala (…).

La segunda víctima de aquel día y la última del mes de marzo fue hallada en un lote baldío (…). Según el judicial José Márquez, a quien le fue encargado el caso, era muy atractiva. Tenía las piernas largas y el cuerpo delgado aunque no flaco, el pecho abundante, la cabellera por debajo de los hombros. Tanto la vagina como el ano mostraban señales de abrasiones. Después de ser violada la acuchillaron hasta matarla. Según el forense, la mujer debía de tener entre dieciocho y veinte años. No tenía papeles que facilitaran su identificación y nadie acudió a reclamar el cadáver, por lo que su cuerpo fue enterrado, tras una espera prudencial, en la fosa común" (2015:630-631).

De los cuatro cadáveres de *chicas jóvenes* que se citan en ambos fragmentos de una edad comprendida entre los dieciséis y los veinte años, puede formularse la hipótesis de que encarnan la categoría de *víctimas sistémicas en serie hedonistas*, ya que todas ellas presentan indicios unívocos de violación anal y vaginal y todas ellas se describen como mujeres de una cierta belleza y, en algún caso, evidente. Ahora bien, aunque hay indicios razonables para considerar que tales crímenes son cometidos por los mismos personajes-*agente*, puesto que se repiten algunas pautas —la edad, el hecho de vestir los cuerpos después del homicidio, la violencia extrema, el abandonar los cuerpos en los sitios más aislados y degradados, etc.—, lo cierto es que los cuerpos presentan algunas variaciones en el *modus operandi* de los respectivos *agentes* que ponen en duda en cierta medida de que se trate en todos los casos de los mismos homicidas y violadores y, por lo tanto, que haya realmente un *sistema* en la elección y realización de los actos crueles. Así pues, se conoce la identidad de las *dos mujeres* del fragmento a) y la primera del fragmento b) y, además, los homicidas las visten después de las acciones crueles, mientras que de la última de este último fragmento, se ignora su nombre y biografía, siendo el caso que, precisamente, muestra signos de

abrasiones anales y vaginales y no se especifica si lleva ropa o está desnuda, lo que indica aún una mayor brutalidad que en los casos anteriores que conduce a pensar que el intentar ocultar su identidad por parte del o de *los agentes* no responde a una casualidad; por añadidura, los cadáveres manifiestan que *las chicas* han sido asesinadas con métodos distintos, ya sea por estrangulación —fragmento a)—, ya sea por arma blanca —fragmento b)—.

Estas preguntas sin respuesta, generadas por un vacío de información, impiden una aplicación con seguridad de éxito del *principio dialógico* y del *principio de espejo reflejo* o, en otras palabras, imposibilita la formulación de una relación de causalidad clara que permita identificar el personaje que corporeiza la instancia del *agente*, por lo que éste adopta la forma de un *agente cruel indefinido* o de *agente cruel elidido*, dependiendo del caso concreto. Sea como fuere, tal abundancia de estas dos últimas categorías y el fracaso de las relaciones de causalidad pueden interpretarse, por un lado, como un debilitamiento de la confianza en la razón ilustrada que se halla en las novelas de Sade y que permite explicar "racionalmente" cualquier acto cruel, hecho que, paralelamente, y tal y como se ha visto en el apartado anterior, afecta la configuración del *marco de sentido* y de sus dos *modos gnoseológicos* —el *mimético* y el *constructivista*— y a la lectura habitual de la *novela detectivesca*.

Por el otro lado, la naturaleza de este tipo de *agente* y el detalle con el que se describe el estado de los cuerpos encontrados llevan a pensar que su frecuente aparición en *2666* se debe a que, a diferencia de lo que sucede en la obra del marqués, la voz narrativa da prioridad al "producto" resultante de la acción cruel y no al propio desarrollo de los actos crueles correspondientes; dicho de otro modo, toda la novela de Bolaño, y, especialmente, "La parte de los crímenes", puede concebirse como si unos *flaneurs* —que, según postula Walter Benjamin, constituyen precisamente los predecesores de la figura del *detective*[368]— o figuras con un papel

[368] En efecto, Benjamin instaura y postula la imagen del *flaneur* como una de las más representativas de la Modernidad. Concretamente, el filósofo berlinés identifica esta categoría con una cierta forma de vida de los habitantes de las grandes ciudades, que se halla siempre en el umbral entre la gran metrópolis y la burguesía, de modo que se siente constantemente como un "paria", con la incapacidad de echar raíces en ningún ámbito y que no se siente "en casa" en ningún lugar, por lo que intenta buscar refugio en la "multitud", que actúa como "velo" a través del cual "la ciudad saluda al *flaneur* como una fantasmagoría". En palabras de Benjamin (1983:54): "Baudelaires Ingenium, das sich aus der Melancholie nährt, ist ein allegorisches. [...] Es ist der Blick des Flaneurs, dessen Lebensform die kommende trostlose des Großstadtmenschen noch mit einem versöhnenden Schimmer umspielt. Der Flaneur steht noch auf der Schwelle, der Großstadt sowohl wie der Bürgerklasse. Keine von beiden hat ihn noch überwältigt. In keiner von beiden ist er zu Hause. Er

afín "dieran con" los cuerpos de las *víctimas* que hubieran podido ser objeto de las violaciones, torturas y asesinatos de los mismos *agentes sistémicos en serie hedonistas* de las novelas de Sade, puesto que las marcas, heridas y huellas de los cadáveres concuerdan perfectamente con el tipo de escenas que hemos analizado en el presente estudio, con la salvedad de que, en la novela del escritor chileno, se elide el relato de la producción de estos "residuos" de la crueldad, mientras que en los textos del noble francés, la narración detallada de estos procesos crueles y la generación concreta de estos "despojos" desempeñan un papel principal como objetos productores de placer para la figura del *libertino violador* y *homicida*.

Tal interpretación de la novela de Bolaño, especialmente de "La parte de los crímenes" —aunque no limitada a ella—, ofrece una opción de lectura alternativa a la utilización planeada de los *lugares de indeterminación* (*Unbestimmtheitsstellen*) ingardianos[369] por parte del autor chileno de las que habitualmente pueden encontrarse en la bibliografía sobre la obra del escritor de Santiago. Una muestra de estas interpretaciones es la ofrecida por José González-Palomares (2014), quien arguye que estos "silencios" que aparecen en relación a los crímenes más atroces constituyen una expresión del mal al que Bolaño y la voz narrativa quieren aproximarse (2014:68-71)[370]. En esta línea, González-Palomares, basándose en

---

sucht sich sein Asyl in der Menge. Frühe Beiträge zur Physiognomik der Menge finden sich bei Engels und Poe. Die Menge ist der Schleier, durch den hindurch dem Flaneur die gewohnte Stadt als Phantasmagorie winkt. In ihr ist sie bald Landschaft, bald Stube [...]".

En esta línea, partiendo de la relación del *flaneur* con su capacidad de observación del mundo urbano que lo rodea y conjugando esta facultad con la trasposición del personaje del *cazador* formulado por Cooper y Dumas en sus novelas al mundo de la gran ciudad (1983:551), con su habilidad para "rastrear" las "huellas" de los criminales, Benjamin considera al *flaneur* como la prefiguración del *detective* novelesco; en palabras del ensayista alemán (1983:554): "In der Figur des Flaneurs hat die des Detektivs sich präformiert. Dem Flaneur mußte an einer gesellschaftlichen Legitimierung seines Habitus liegen. Es paßte ihm ausgezeichnet, seine Indolenz als eine scheinbare präsentiert zu sehen, hinter der in Wirklichkeit die angespannte Aufmerksamkeit eines Beobachters sich verbirgt, der den ahnungslosen Missetäter nicht aus den Augen läßt".

[369] Para una explicación de dicho concepto y su relación con la *estética de la crueldad*, véanse los apartados "1.3. La *estética de la crueldad* como percepción simbólica" y "4.2.2. La ausencia de *relaciones de causalidad* para el *lector implícito* como *elemento* de la *estética de la crueldad*".

[370] En términos de José González-Palomares (2015:68-71): "Ahora bien, partiendo de esta focalización en el silencio y por lo tanto de esta presencia, la pregunta que nos hacemos es: ¿representa el mal o intenta el autor que lo represente? (…) Sin embargo, sabemos que, en las representaciones del mal de sus novelas anteriores, Bolaño lo muestra como una abstracción y como un elemento que ejerce un efecto diferente cuando no se muestra. Si además tenemos en cuenta que la perspectiva (o la idealización en el silencio) que estamos tratando provoca inquietud y que va unida siempre a los crímenes más atroces, parece que efectivamente el autor quiere trasladar la representación del mal a la técnica narrativa, identificándola con su idea de mal absoluto.

algunos aspectos como en los nombres de algunos de los investigadores principales —*Lalo Cura*, *Juan de Dios*— o en el nombre propio de la ciudad —*Santa Teresa*—, sostiene que cuando *estos detectives* pretenden descubrir a los personajes-*agente*, autores de estos homicidios, dichas pretensiones terminan siempre en fracaso, mientras que en otras ocasiones, estas figuras resultan exitosas en su empeño. De estos "silencios" y de estas cuestiones, González-Palomares extrae una posible concepción del *mal* de Bolaño, que sintetiza en dos aspectos distintos, a saber: por un lado, la relación del *mal* con una idea abstracta, desconocida e incognoscible, relacionada con la indefinición y el anonimato de *los homicidas*; por el otro, una contraposición al *mal absoluto* de tradición judeocristiana, puesto que, de acuerdo con el autor del estudio citado, éste se caracteriza por necesitar de una identificación concreta para poder combatirlo.

Si bien una cierta interpretación de cariz "teológica" es perfectamente compatible con el estudio realizado mediante los *elementos* y *principios* formulados a partir de un análisis más bien "formal" de un corpus literario[371], y que pueden considerarse afortunadas en muchos aspectos las observaciones acerca de los nombres propios mencionados como una enfatización de la existencia de un *marco de sentido*, en este

---

(…)

(…) Los casos se describen con una mezcla de lenguajes extraídos del ámbito policial, periodístico o forense, cambiando de uno a otro mediante un previo silencio que llega a focalizarse y a identificarse con el elemento maligno. Por otro, tenemos estas voces representadas especialmente por dos personajes cuyos nombres parecen hacer una singular alusión a la religión y al cristianismo: el ayudante Lalo Cura y el judicial Juan de Dios.

Estos dos nombres no parecen ser una casualidad dentro del marco de este capítulo y en la temática que aquí nos incumbe. Más aun cuando a ellos se le añade también el nombre que el autor le da a Ciudad de Juárez; Santa Teresa (…). De hecho, ambos personajes tienen la función de dar con el asesino de Santa Teresa, es decir, buscar y encontrar al causante del mal, al pecador. Sin embargo, estos personajes que investigan y buscan tal origen hasta la desesperación (en lo que vemos que el nombre de Lalo Cura cumple una doble función) no tendrán éxito alguno. Y por el contrario, cuando se trata de otro tipo de delitos, se resuelven sin ningún tipo de problemas para Lalo Cura y Juan de Dios. (…)

De este modo, parece que Roberto Bolaño quiere adentrarse en la concepción del mal moderno mediante la imposibilidad de acceder a él. Mostrando su presencia a través de su no presencia y su silencio, con dos sencillos pasos: el primero es que nos enseña que el mal es un concepto abstracto, de procedencia desconocida, que es incomprensible e invisible. Es el mal que representa los tiempos de la modernidad. El segundo, lo contrapone a la concepción de mal religioso judeocristiano, donde éste necesita una identificación, un culpable o un origen y fracasa al no encontrarlos, dejando que su concepto de mal absoluto se contraponga y lo sobrepase".

[371] De hecho, algunos de estos conceptos "formales" propuestos en la presente investigación, como el del *neronismo* o el de *víctima sacrificial*, parten de los estudios sobre la religión realizados por Rudolf Otto o René Girard, respectivamente.

caso, conviene señalar algunas cuestiones que tal lectura parece no tener en cuenta y que, según se ha visto anteriormente, sí que encuentran una cierta respuesta en la aplicación de estos *elementos de primer* y *de segundo grado* y en la comparación con la obra literaria del aristócrata francés. Dejando de lado el apunte sobre la premisa de que la tradición judeocristiana exige una identidad concreta del *mal*[372] y de su representación, una de las dificultades del planteamiento de José González-Palomares consiste en la supuesta conexión entre estos "silencios" y el *mal absoluto* que, teóricamente, pretende expresar estéticamente Roberto Bolaño, porque si estos "silencios" se emplean en las escenas o episodios más macabros, protagonizados por una *estética de la crueldad* en su más pura expresión, ¿cómo explicar, por ejemplo, la escena ya comentada de la castración y de la violación de *José Chimal*, en que ésta destaca por la explicitación de los hechos, sobre todo con respecto a la sustracción de los genitales? Es decir, que, si se da el caso de que se relatan algunas acciones crueles con toda profusión de detalles de manera similar a las narraciones de las novelas sadianas, cabe suponer que el empleo de tales "silencios" o *lugares de indeterminación* responde a una *intención* o *perspectiva esquematizada*[373] —punto de vista que podría permitir y ser complementario a una lectura metafísica o teológica— y, asimismo, a una cuestión estilística que posibilita considerar el texto bolañiano como una continuación de ciertos preceptos o intenciones literarios formulados ya en la obra del marqués.

Paralelamente, la ya comentada importancia que Sade otorga al raciocinio como facultad humana que permite justificar y legitimar cualquier acción cruel que busque el placer físico o mental implica, asimismo, la consecuencia lógica de que en las novelas estudiadas no se muestren casos evidentes de *locura* ni de sus consiguientes fenómenos como los de la *perversidad diegética* —si bien resulta comprensible que, de acuerdo con la sensibilidad moral del *lector*, pueda hablarse de una *perversidad lectora*—; ello conlleva que, en términos estrictos, no sea adecuado referirse a la

[372] En este punto, habría una incompatibilidad lógica entre esta hipótesis y las consideraciones estéticas sobre el mal planteadas por San Agustín o por Hegel y que, precisamente, constituyen el embrión de la concepción de la *estética negativa*. Para un estudio y una propuesta de dicha idea, así como su vinculación con la *estética de la crueldad*, véase el apartado "5.2.1. La falta de *belleza* y de *ética* como expresión estética. Una propuesta de definición de la *estética negativa* y de sus características".

[373] Para una conexión de esta noción y su relevancia con la *estética de la crueldad*, véase el apartado "4.2.2. La ausencia de *relaciones de causalidad* para el *lector implícito* como *elemento* de la *estética de la crueldad*".

estética de lo demoníaco cuando nos remitamos a la narrativa sadiana, puesto que, tal y como se ha visto anteriormente[374], la noción de *lo demoníaco* no puede concebirse en un contexto en que se pretenden formular relaciones de causalidad unívocas y funcionales. En otras palabras, en la obra de Sade, la *estética de la crueldad* intenta manifestarse de la forma más "pura" posible como una variante estética propia de la *estética negativa* aunque, en algunas escenas, se incorporan algunos matices cómicos o humorísticos próximos a la *estética de lo grotesco*[375] pero que, sin embargo, normalmente no llegan a fructificar en ella por falta de aspectos deformantes o distorsionadores.

En el caso de *2666*, por el contrario, la *locura* muestra una gran relevancia en la estructura de la trama e, incluso, puede afirmarse que en "La parte de Amalfitano" representa un papel esencial, ya que ésta puede entenderse como el relato sobre el proceso por el que el profesor de filosofía *Amalfitano* padece progresivamente una enfermedad psíquica por la que llega a oír voces en su mente o a colgar un libro de geometría en el tendedero. En esta línea, tal *locura* también aparece a menudo en otros capítulos asociada a sucesos crueles; piénsese, por ejemplo, en la escena de "La parte de Fate", en que el periodista *Chucho Flores* explica a *Fate* el caso del boxeador *García* que "una noche se volvió loco y mató a su hermana" (2015:402-403)[376], *locura* que puede concebirse como una ausencia de causas que expliquen las acciones del *pugilista*, tanto desde el punto de vista de los personajes —*perversidad diegética*—, como desde la perspectiva del *lector implícito* —*perversidad lectora*—; o bien en la historia de la ejecución del general rumano *Entrescu* de "La parte de Archimboldi", que se muestra o *desvela* progresivamente a lo largo de este capítulo desde múltiples puntos de vista —hecho que, por otro parte, remite a la importancia del *marco de sentido* y de su variante *gnoseológica constructiva* o de la *verdad*-

[374] Véase el apartado "5.2.3.2. La *estética de lo demoníaco* como manifestación de la *locura* en la *estética negativa*".

[375] Para un estudio de la relación de la *estética de lo grotesco* con la *estética de la crueldad*, véase el apartado "5.2.2. El *humor* y el *horror* como *estética*. La relación entre *lo grotesco* y la *estética de la crueldad*".

[376] Según relata el narrador (2015:402-403): "—García fue un boxeador bastante conocido en Sonora –dijo Chucho Flores—. No era muy bueno, pero aguantaba como nadie.
(…)
—Una noche se volvió loco y mató a su hermana —dijo Chucho Flores—. Su abogado consiguió que lo declararan con enajenación mental transitoria y sólo pasó en la cárcel de Hermosillo ocho años. Cuando salió ya no quiso boxear. Durante un tiempo estuvo con los pentecostalistas de Arizona. Pero Dios no le dio el don de la palabra y un día dejó de predicar el verbo divino y se puso a trabajar de matón de discoteca. Hasta que llegó López, el preparador de Merolino, y lo contrató como sparring".

hallazgo (*alétheia*)—. De este modo, fijémonos en la siguiente escena, en la que se relata el momento en que *Hans Reiter* y *su pelotón de soldados de la Wehrmacht*, en una situación de retirada ante *las tropas soviéticas*, llegan a un castillo en el que ven, desnudo y crucificado, al general *Entrescu* (2015:930-933):

> (…) Vieron una especie de castillo rural rumano, desierto, con las ventanas cerradas y un patio adoquinado que se prolongaba hasta los establos. (…) Al final de la explanada había una gran cruz hecha con grandes trozos de madera barnizada en tonos oscuros (…). En la cruz, enterrada sobre tierra amarilla, había un hombre desnudo (…).
> —¿Y eso qué significa? —dijo un alemán indicando al hombre crucificado.
> —El general de nuestro cuerpo de ejército -dijeron los rumanos mientras se daban prisa en colocar sobre las carretas su botín.
> —¿Es que vais a desertar? —les preguntó un alemán.
> —Así es -respondió un rumano—, ayer por la noche el tercer cuerpo de ejército decidió desertar.
> (…)
> (…) Justo en ese momento Reiter se bajó del vehículo y haciendo caso omiso de la actitud de los rumanos y de los alemanes se puso a caminar en dirección a la cruz y al crucificado. Éste tenía sangre seca sobre el rostro, como si le hubieran roto la nariz a culatazos la noche anterior, y sus ojos estaban amoratados y los labios hinchados, pero aun así lo reconoció en el acto. Era el general Entrescu (…). Le habían arrancado la ropa a jirones, probablemente cuando aún estaba vivo, dejándolo completamente desnudo a excepción de sus botas de montar. El pene de Entrescu, una verga soberbia que en erección medía, según los cálculos que Wilke y él hicieron en su momento, unos treinta centímetros, era mecido cansinamente por el viento del atardecer. A los pies de la cruz había una caja de fuegos artificiales, con los que el general Entrescu entretenía a sus invitados. La pólvora debía de estar mojada o los artefactos caducados puesto que lo único que hacían al estallar era provocar una nubecilla de humo azul que no tardaba en subir al cielo y desaparecer. Uno de los alemanes, detrás de Reiter, hizo un comentario sobre el miembro viril del general Entrescu. Algunos rumanos se rieron y todos, unos más rápido que otros, se acercaron a la cruz como si de improviso ésta se hubiera vuelto a imantar.
> (…)
> —¿Qué tal tipo era? —dijo un alemán, a sabiendas de que daba lo mismo la respuesta.
> -No era una mala persona -dijo un rumano.
> Luego todos permanecieron en recogimiento, algunos con las cabezas gachas y otros mirando al general con ojos de alucinados. A nadie se le ocurrió preguntar cómo lo habían matado. Probablemente le dieron una paliza, luego lo tiraron al suelo y le siguieron pegando. El palo de la cruz estaba oscurecido por la sangre y la costra llegaba, oscura como una araña, hasta la tierra amarilla. A nadie se le ocurrió decir que lo descolgaran.
> (…) Reiter contempló el rostro de Entrescu: tenía los ojos cerrados pero la impresión que daba era la de tener los ojos muy abiertos. Las manos estaban fijadas a la madera con grandes clavos de color plata. Tres por cada mano. Los pies estaban remachados con gruesos clavos de herrero. A la izquierda de Reiter un rumano jovencito, de no más de quince años, a quien el uniforme le venía demasiado grande, rezaba (…). Durante dos días el general se encerró en su habitación y no quiso salir. (…) Una noche de borrachera los soldados echaron la puerta abajo. El general Entrescu estaba sentado en un sillón, rodeado de candelabros y cirios, contemplando un álbum de fotos. Entonces pasó lo que pasó. Al principio Entrescu se defendió propinándoles fuetazos con su vara de montar. Pero los soldados estaban locos de hambre *y* de miedo y lo mataron *y* luego lo clavaron a la cruz.
> —Os costaría mucho hacer esta cruz tan grande —dijo Reiter.
> —La hicimos antes de matar al general —dijo un rumano—. No sé por qué la hicimos, pero la hicimos antes incluso de emborracharnos.

En efecto, mientras que el narrador heterodiegético especifica con gran detalle la imagen del cuerpo del *general* —la cantidad y colocación de los clavos, las heridas y rastros de sangre en el rostro, el tamaño y el estado del miembro viril, etc.—, y uno de *los soldados rumanos* relata el modo en que, ebrios de alcohol y "muertos de hambre y de miedo", entraron violentamente en las estancias de *Entrescu* y lo asesinaron a golpes antes de clavarlo en la cruz, ningún personaje puede aclarar el motivo de la construcción de la ésta ni las causas por las que decidieron clavar en ella el cuerpo del *comandante*; de hecho, esta información nunca llegará a estar a disposición del *lector* ni de otras figuras ficcionales, puesto que el relato que *el capitán mutilado rumano* hace décadas después de la guerra a *Hermes Popescu*, secretario del *general,* se refiere a los "locos que superaron en número a los cuerdos" y a que "algunos suboficiales se pusieron a construir una cruz" (2015:1068)[377], pero, en ningún caso, llegará a esclarecer el origen de su construcción ni del móvil o razón que los condujo a disponer así del cadáver de *Entrescu*, es decir, que nos encontramos ante un episodio que combina la *locura diacrónica anterior —los soldados* están enajenados antes del homicido, tal y como puede inferirse de la construcción de la cruz y de su procesión por las afueras del castillo— y la *locura sincrónica* —en ambas versiones de la historia, *los militares* homicidas actúan durante el asesinato y la crucifixión bajo los efectos del alcohol y de un cierto frenesí y de enajenamiento inexplicable—. Por consiguiente, esta escena podría considerarse como una muestra estética de la *perversidad diegética* y *lectora*, motivada por unos *combatientes rumanos* que encarnarían una suerte de instancia de *agentes crueles sacrificiales terapéuticos*, en la medida en que este asesinato y su escenificación brutal actúan como un medio de

[377] Según relata *el capitán rumano* a *Hermes Propescu* (2015:1068): "Yo no lo vi. Los locos superaron en número a los cuerdos. Salieron del granero. Algunos suboficiales se pusieron a construir una cruz. (…) Yo no estaba en el palacio cuando sucedió todo. Me hallaba en los alrededores junto con algunos soldados preparando unas defensas que nunca se usaron. Recuerdo que cavamos trincheras y encontramos huesos. Son vacas infectadas, dijo uno de los soldados. Son cuerpos humanos, dijo otro. Son terneros sacrificados, dijo el primero. No, son cuerpos humanos. Sigan cavando, dije yo, olvídenlo, sigan cavando. Pero allá donde cavábamos aparecían huesos. Qué mierdas pasa, bramé. Qué tierra más extraña es ésta, comenté a gritos. Los soldados dejaron de cavar trincheras en el perímetro del palacio. Oímos una algarabía, pero estábamos sin fuerzas para ir a ver qué pasaba. Uno de los soldados dijo que tal vez nuestros compañeros habían encontrado comida y lo estaban celebrando. O vino. Era vino. La bodega había sido vaciada y había suficiente vino para todos. Luego, sentado junto a una de las trincheras, mientras examinaba una calavera, vi la cruz. Una cruz inmensa que un grupo de locos paseaba por el patio del palacio. Cuando volvimos, con la novedad de que no se podían cavar trincheras porque aquello parecía y tal vez era un camposanto, ya estaba todo consumado.

—Así que todo estaba consumado —dijo Popescu—, *¿y* vio el cuerpo del general en la cruz?

—Lo vi —dijo el capitán mutilado—, todos lo vimos, y luego todos empezaron a marcharse de allí, como si el general Entrescu fuera a resucitar de un momento a otro y a afearles su actitud (…)".

unificar una tropa que se halla en un estado de desesperación y a punto de desertar e, incluso, como un tipo de *ofrenda* a los enemigos —*las tropas del Ejército rojo*— que se encuentran a poca distancia y que pretenden matarlos o hacerlos prisioneros.

Por último, no podemos finalizar este apartado sin referirnos a una faceta que incumbe a la obra novelística de ambos autores y que afecta de una forma directa a su interpretación, especialmente a aquellas lecturas que pretenden proponer una recepción de estas obras vinculada a su contexto filosófico o cultural; dicha cuestión puede formularse del siguiente modo: ¿puede entenderse la novela de *2666* como una obra "politizada" respecto a sus predecesores estéticos como las obras del marqués de Sade? O, en otras palabras, ¿puede concebirse esta novela del escritor chileno como una manifestación de la *estética de la crueldad* contemporánea politizada?

Para intentar responder brevemente a estas preguntas desde la perspectiva formal de la *estética de la crueldad* propuesta en el presente estudio, conviene centrar la atención en la aparición de aquellos personajes que formalizan las categorías de *agentes* y, sobre todo, de *víctimas sistémicas políticas (propias* e *impropias*), así como de *víctimas sistémicas en serie* (*fetichistas* y *hedonistas*), y su relevancia en el desarrollo de las tramas de ambos autores. En este sentido, conviene recordar que uno de los aspectos fundamentales para la diferenciación de los dos *elementos de primer grado* es la distinción entre la *esfera pública* y la *esfera privada*[378], es decir, de si las figuras-*víctima* configuran un grupo de personajes a los que el *agente* considera un *enemigo público* al que éste tiene que combatir o maltratar para el bienestar de su propio colectivo, o bien son aprehendidas por la figura-*agente* como un conjunto de *enemigos privados* con unos rasgos comunes que le pueden proporcionar algún tipo de placer privado por el hecho de maltratarlos o de ejercer sobre ellos alguna acción cruel. Dicha caracterización permite no confundir la naturaleza política o privada del propio hecho cruel, con independencia de que este acto pueda tener una interpretación política *a posteriori* según la perspectiva desde la que se analice, o considerar que las *víctimas* tengan que calificarse necesariamente como *políticas* por el hecho de ser clasificadas por los *sujetos* o los *agentes crueles* respectivos, como si la propia clasificación fuera *per se* un rasgo de *lo político*. A modo de ejemplo, piénsese en el fragmento de *Les 120 journées de Sodome* en el que se obliga a *las sirvientas* y a *los jóvenes maltratados* a llevar unas cintas de colores para que cada

[378] Para un análisis de ambas categorías y de sus propiedades principales, así como para una definición de *lo político* aplicable a la *estética de la crueldad* a partir de las consideraciones de Carl Schmitt, véase el apartado "4.1.6.1. La imagen del *enemigo* en el marco de la *estética de la crueldad*: un análisis de la *víctima sistémica política*".

uno de los cuatro *agentes crueles sistémicos en serie hedonistas* pueda distinguir cuáles pertenecen a su grupo y a quienes puede torturar sin invadir "la propiedad" de otro personaje-*agente* (2014:131)[379], o bien en una escena de "La parte de los crímenes", en que *los policías* establecen una "tipología" de las violaciones de *mujeres* según el número de "conductos" que el *agente* o el *sujeto cruel* haya utilizado (2015:576-577)[380]. Tal y como es de suponer, en ambos casos se trataría de *víctimas sistémicas en serie hedonistas*, puesto que los acciones crueles de que son objeto se producen en el ámbito *privado* de los respectivos *agentes* y por motivaciones relacionadas con intereses, instintos y pulsiones individuales de las propias figuras-*agente*, y no por pertenecer tales figuras a un grupo concreto al que tengan que "servir" o al que deban "velar" de alguna manera.

En este sentido, en cuanto a la tipología de *agentes* y *víctimas sistémicas* en las obras de Sade y en *2666* se refiere, cabe constatar que la mayoría de acciones crueles de naturaleza *sistémica* que se producen en ellas corresponden a la *esfera* y a motivos *privados*, por lo que hay que concluir que, en estos casos, debería hablarse

[379] Según relata la voz narrativa (2014:131): "Les amis étant bien aises de distinguer à tout instant de la journée ceux des jeunes gens, soit en filles, soit en garçons, dont les pucelages devaient leur appartenir, décidèrent de leur faire porter, dans tous leurs divers ajustements, un ruban à leurs cheveux qui indiquât à qui ils appartenaient. En conséquence, le duc adopta le rose et le vert, et tout ce qui aurait un ruban rose par-devant lui appartiendrait pour le con, de même que tout ce qui en porterait un vert par-derrière serait à lui pour le cul. De ce moment Fanny, Zelmire Sophie et Augustine prirent un nœud rose dans un des côté, de leur coiffure, et Rosette, Hébé, Michette, Giton et Zéphire en placèrent un vert dans le derrière de leurs cheveux, pour preuve des droits que le duc avait sur leurs culs. Curval prit le noir pour le devant et le jaune pour le derrière, de façon que Michette, Hébé, Colombe et Rosette portèrent toujours à l'avenir un nœud noir en devant, et Sophie, Zelmire, Augustine, Zélamir et Adonis en placèrent un jaune au chignon. Durcet marqua le seul Hyacinthe d'un ruban lilas par- derrière, et l'évêque, qui n'avait pour lui que cinq prémices sodomites, ordonna à Cupidon, Narcisse, Céladon, Colombe et Fanny d'en porter un violet par-derrière. Jamais, quelque ajustement qu'on eût, ces rubans ne devaient se quitter, et d'un coup d'œil, en voyant une de ces jeunes personnes d'une telle couleur par-devant et d'une autre par-derrière, on distinguait tout de suite qui avait des droits sur son cul et qui en avait sur son con".

[380] De acuerdo con el narrador (2015:576-577): "Según el forense, Mónica había sido violada anal y vaginalmente, aunque también le encontraron restos de semen en la garganta, lo que contribuyó a que se hablara en los círculos policiales de una violación «por los tres conductos». Hubo un policía, sin embargo, que dijo que una violación completa era la que se hacía por los cinco conductos. Preguntado sobre cuáles eran los otros dos, contestó que las orejas. Otro policía dijo que él había oído hablar de un tipo de Sinaloa que violaba por los siete conductos. Es decir, por los cinco conocidos, más los ojos. Y otro policía dijo que él había oído hablar de un tipo del DF que violaba por los ocho conductos, que eran los siete ya mencionados, digamos los siete clásicos, más el ombligo, al que el tipo del DF practicaba una incisión no muy grande con su cuchillo y luego metía allí su verga, aunque, claro, para hacer eso había que estar muy taras bulba. Lo cierto es que la violación «por los tres conductos» se extendió, se popularizó en la policía de Santa Teresa, adquirió un prestigio semioficial que en ocasiones se vio reflejado en los informes redactados por los policías, en los interrogatorios, en las charlas off the record con la prensa. En el caso de Mónica Posadas, ésta no sólo había sido violada «por los tres conductos» sino que también había sido estrangulada (…)."

de *víctimas sistémicas en serie* —en general, de la variante *hedonista*—, por lo que *sensu stricto* no conviene referirse a una crueldad de lectura política generalizada ni en las novelas estudiadas del aristócrata francés[381] ni en la obra del autor chileno, a pesar de que en las últimas décadas haya podido observarse una inclinación a postular interpretaciones políticas a los textos literarios u obras artísticas. Así pues, si atendemos a las siguientes citas de la novela sadiana de *Juliette*, en el fragmento a) la narradora homónima explica que el ministro *Saint-Fond* encarcela a *veinte mil franceses* por su propia voluntad y por el placer que le genera llevar a cabo acciones crueles, sobre todo, si se tiene en cuenta que se asegura de que todos ellos sean inocentes de las acusaciones que constan en las órdenes de detención, mientras que en el fragmento b), dicho *ministro* le otorga a *Juliette* impunidad total para realizar cualquier latrocinio, agresión u homicidio de cualquier modo y a cualquier *súbdito* que desee en toda Francia, por lo que ésta alcanza una potestad de la crueldad casi absoluta, sólo subordinada al albedrío del mismo *Saint-fond*:

a) "Monsieur de Saint-Fond zählte ungefähr fünfzig Jahre. [...] Mit einem ungezügelten Hang zu Ausschweifungen verband er Grausamkeit und unbegrenzten Hochmut. Er verstand es vorzüglich, Frankreich zu bestehlen, und er zögerte nicht, Haftbefehle auszuschicken, wenn auch nur die geringste Regung seiner Leidenschaften es verlangte. Infolgedessen schmachteten über 20 ooo Personen jeden Geschlechtes und Alters in den verschiedenen Gefängnissen, mit denen Frankreich übersät ist. Doch unter diesen 20 000 Menschen befindet sich, das schwöre ich dir, kein einziger, der schuldig wäre, so versicherte er mir heiter [...]" (2021:37);

b) "»Mein Herr«, bemerkte ich, »da Sie mir Ihre Leidenschaften anvertraut haben, haben Sie mir damit einigermaßen das Recht eingeräumt, Ihnen die meinigen mitzuteilen. Den Trieb zum Verbrechen haben Sie an mir bereits erprobt; ich besitze aber auch den Hang zum Diebstahl und zur Rache; jenen werde ich gemeinsam mit Ihnen befriedigen; das Dekret, das Sie mir eben gaben, sichert mir Straflosigkeit zu, wenn ich stehle; nunmehr geben Sie mir Mittel an die Hand, um meine Rachsucht zu stillen.«
»Folgen Sie mir«, antwortete Saint-Fond. Wir begaben uns zu einem Beamten. - »Mein Herr«, sprach der Minister zu ihm, »betrachten Sie diese junge Dame gut; ich beauftrage Sie, ihr soviel Haftbefehle, wie sie verlangt, gleichgültig gegen wen sie sich wenden, unterschreiben und einhändigen zu wollen«. In das Kabinett, in dem wir uns früher aufgehalten hatten, zurückkehrend, sagte der Minister: »Auch dies ist Ihnen bewilligt; der andere Trieb wird Ihnen durch das Dekret ermöglicht. Schneiden Sie, stechen Sie, zerreißen Sie: ich gebe Ihnen ganz Frankreich preis; mögen die von Ihnen begangenen Verbrechen noch so groß und furchtbar sein, ich bürge dafür, daß Ihnen nie etwas geschehen wird. Ich gehe ja noch weiter und bewillige Ihnen, wie schon erwähnt, 30 000 Francs Zulage für jeden Frevel, den Sie auf eigene Rechnung begehen werden«" (2021:52-53).

[381] Una clara excepción, la constituye la parte titulada como "Français, encore un effort si vous voulez être républicains", estudiada en el apartado "5.1.1. La *estética de la crueldad* y el desvelamiento de una *verdad visceral*" y comprendida en la novela sadiana de *La Philosophie dans le boudoir ou Les Instituteurs immoraux* (1795), en la que, justamente, se defiende la legitimidad privada del individuo de cometer los asesinatos, torturas y maltratos que desee, pero niega esta potestad al Estado.

Tal y como puede observarse, los personajes-*víctima* de ambos fragmentos podrían estudiarse, en principio, con el concepto analizado anteriormente de *homo sacer* propuesto por Giorgio Agamben[382], enmarcado en el ámbito de la *biopolítica*, según el cual este término designa a aquel "que puede ser asesinado, pero al que no está permitido sacrificar" y que, en el marco de la *estética de la crueldad*, podría concebirse como una variante de la *víctima sistémica política*; sin embargo, de acuerdo con la perspectiva schmittiana adoptada en el presente estudio, estas figuras-*víctima* de los fragmentos citados deberían aprehenderse, de una forma más adecuada, como *víctimas sistémicas en serie hedonistas*, porque, a pesar de que el *agente cruel* —el ministro *Saint-Fond*— y el *sujeto cruel parasitario* —*Juliette*— emplean su posición en la estructura del Estado para cometer sus actos crueles, condición que puede entenderse como una manifestación del *principio del doble efecto*, la concepción que éstos tienen de sus *víctimas potenciales* es una idea completamente *privada*, en la medida en que las aprehenden como un conjunto de personajes de ambos sexos y de múltiples edades y de grupos socioeconómicos que existen para satisfacer sus impulsos e inclinaciones más íntimos, que *transgreden* cualquier límite moral y de las costumbres aceptadas, y a los que no pueden exterminar por completo ya que, dado el caso, ya no dispondrían de instrumentos para satisfacer sus anhelos u voluptuosidades.

Ahora bien, el predominio en las novelas sadianas y en *2666* de los personajes que encarnan la instancia de *víctimas sistémicas en serie* no conlleva la inexistencia de escenas relevantes en las que las figuras-*víctima* cuenten con una naturaleza *política*; por el contrario, justamente la presencia de estos episodios en las tramas de ambos escritores confieren a sus respectivas novelas una cierta dialéctica entre la *esfera pública* y la *esfera privada* que caracteriza la *estética de la crueldad* que se muestra en las obras de los dos autores y que, por otro lado, en el caso de la novela de Bolaño, dificulta o, al menos, problematiza su inclusión habitual en la perspectiva más extendida de la Posmodernidad como movimiento cultural y de pensamiento.

Así pues, como ejemplos de la aparición de *agentes sistémicos políticos* —en este caso, en su variante *propia*—, podemos remitirnos a la escena de *Justine ou les malheurs de la vertu,* en los que se aboga por la eliminación de *todos los niños huérfanos, malformados o enfermos —víctimas sistémicas políticas propias potenciales*— que puedan suponer para el Estado un gasto económico o de otros

[382] Véase el apartado "4.1.6.1. La imagen del *enemigo* en el marco de la *estética de la crueldad*: un análisis de la *víctima sistémica política*".

recursos y a los que denomina con el término de "parásitos" (1969:28-29)[383], o bien al siguiente fragmento de "La parte de Archimboldi", en que el antiguo funcionario del Partido *Leo Sammer* relata a *Hans Reiter* en un campo de prisioneros cómo tuvo que encargarse de la eliminación de *quinientos judíos griegos* (2015:948-959):

> (…) El lunes siguiente, en vez de salir con las brigadas de barrenderos fuera del pueblo, los policías se dedicaron a esperar la aparición de los niños futbolistas. En total, me trajeron quince niños.
> (…)
> Les dije que habría vino para todos ellos y también pan y salchichas. No reaccionaron. Les repetí lo del vino y la comida y añadí que probablemente algo habría también para que pudieran llevar a sus familias. Interpreté su silencio como una respuesta afirmativa y los envié a la hondonada a bordo de un camión, acompañados por cinco policías y un cargamento de diez fusiles y una ametralladora que, según me habían informado, se encasquillaba a las primeras de cambio. Luego ordené que el resto de la policía, acompañada por cuatro campesinos armados a quienes obligué a participar so pena de denunciar sus estafas continuadas al Estado, trasladara a la hondonada a tres brigadas completas de barrenderos (…).
> A las dos de la tarde regresaron los policías que habían conducido a los judíos a la hondonada. Comieron todos en el bar de la estación y a las tres ya iban otra vez camino a la hondonada escoltando a otros treinta judíos. A las diez de la noche volvieron todos, los escoltas y los niños borrachos y los policías que a su vez habían escoltado e instruido en el manejo de armas a los niños.
> Todo había ido bien, me contó uno de mis secretarios, los niños trabajaban a destajo, y los que querían mirar miraban y los que no querían mirar se apartaban y volvían cuando ya todo había terminado. Al día siguiente, hice correr la voz entre los judíos de que estaba trasladándolos a todos, en pequeños grupos debido a nuestra falta de medios, a un campo de trabajo habilitado para su estancia. Luego hablé con un grupo de madres polacas, a quienes no me costó mucho tranquilizar, y supervisé desde mi oficina dos nuevos envíos de judíos rumbo a la hondonada, cada grupo compuesto por veinte personas.
> (…)
> ¿Qué hacer? El trabajo nos había excedido. El hombre, me dije contemplando el horizonte mitad rosa y mitad cloaca desde la ventana de mi oficina, no soporta

[383] Tal y como puede leerse (1969:28): "—Mais croyez-vous que des enfants respectent leurs pères, quand ils en sont ainsi maltraités?
—Que fait à un père l'amour d'enfants qui le gênent?
—Il vaudrait donc mieux qu'on nous eût étouffés dès le berceau!
—Assurément, c'est l'usage dans beaucoup de pays, c'était la coutume des Grecs; c'est celle des Chinois: là les enfants malheureux s'exposent ou se mettent à mort. A quoi bon laisser vivre des créatures qui ne pouvant plus compter sur les secours de leurs parents ou parce qu'ils en sont privés ou parce qu'ils n'en sont pas reconnus, ne servent plus dès lors qu'à surcharger l'Etat d'une denrée dont il a déjà trop? Les bâtards, les orphelins, les enfants mal conformés devraient être condamnés à mort dès leur naissance; les premiers et les seconds, parce que n'ayant plus personne qui veuille ou qui puisse prendre soin d'eux, ils souillent la société d'une lie qui ne peut que lui devenir funeste un jour, et les autres parce qu'ils ne peuvent lui être d'aucune utilité; l'une et l'autre de ces clases sont à la société comme ces excroissances de chairs qui, se nourrissant du suc des membres sains, les dégradent et les affaiblissent, ou, si vous l'aimez mieux, comme ces végétaux parasites qui, se liant aux bonnes plantes, les détériorent et les rongent en s'adaptant leur semence nourricière. Abus criants que ces aumônes destinées à nourrir une telle écume, que ces maisons richement dotées qu'on a l'extravagance de leur bâtir, comme si l'espèce des hommes était tellement rare, tellement précieuse qu'il fallût en conserver jusqu'à la plus vile portion! Mais laissons une politique où tu ne dois rien comprendre, mon enfant (…)".

> demasiado tiempo algunos quehaceres. Yo, al menos, no lo soportaba. Trataba, pero no podía. Y mis policías tampoco. Quince, está bien. Treinta, también. Pero cuando uno llega a los cincuenta el estómago se revuelve y la cabeza se pone boca abajo y empiezan los insomnios y las pesadillas.
> (…)
> Fui un administrador justo. Hice cosas buenas, guiado por mi carácter, y cosas malas, obligado por el azar de la guerra. Ahora, sin embargo, los niños borrachos polacos abren la boca y dicen que yo les arruiné su infancia, le dijo Sammer a Reiter. ¿Yo? ¿Yo les arruiné su infancia? ¡El alcohol les arruinó su infancia! ¡El fútbol les arruinó su infancia! ¡Esas madres holgazanas y descriteriadas les arruinaron su infancia! No yo.
>
> —Otro en mi lugar -le dijo Sammer a Reiter— hubiera matado con sus propias manos a todos los judíos. Yo no lo hice. No está en mi carácter.

En este fragmento, si nos centramos en las instancias que toman forma en las figuras ficcionales que aparecen, podemos percatarnos de que, en esta ocasión, *lo político* se muestra en su imagen más *cruda* y de que su ficcionalización implica, en este caso, el *desvelamiento* de sus *sombras* más *descarnadas*. En efecto, el personaje de *Leo Sammer* se define como una figura que, por una *transferencia de funciones categoriales sincrónica*, encarna simultáneamente a dos categorías distintas, como son: la del *sujeto cruel instrumental involuntario consciente*, como alguien que integra un *sistema* y cuyo papel consiste únicamente en cumplir las órdenes recibidas de la manera más eficiente, con el fin de que dicho *sistema* político, legal, económico, etc. siga funcionando; y la de *agente cruel sistémico político propio*, como alguien que debe idear un mecanismo que permita eliminar del modo más efectivo posible a *quinientos judíos helenos*, ya que, por un error, no pueden ser trasladados a Auschwitz para ser exterminados. Estos mismos personajes *judíos* corporeizan, a su vez, y en virtud del *principio dialógico* y de *espejo reflejo*, la instancia de *víctimas sistémicas políticas propias*, mientras que *los niños polacos* que llevan a cabo el asesinato en masa de *los griegos* siguiendo las indicaciones de *Sammer* a cambio de alcohol y de comida para *sus familias* personifican la categoría de *sujeto cruel instrumental voluntario*, si bien, después del conflicto bélico, éstos recriminan al *funcionario alemán* haberlos hecho sufrir tales experiencias que les “arruinó la infancia”.

En este relato a *Hans Reiter s*e evidencia, en consecuencia, *una crueldad* constituida por la voluntad de eliminar a *todo un colectivo* por los rasgos que lo configuran como tal y considerado como *enemigo* por parte de un *sistema* concreto y no por la búsqueda de satisfacer un placer íntimo, como era el caso de las escenas citadas anteriormente en relación con las *víctimas sistémicas en serie*. Esta observación no significa, como es de suponer, el establecimiento de grados comparativos de intensidad o de gravedad en cuanto a la *crueldad* o a sus posibles manifestaciones estéticas, comparación que, por otro lado, estaría más vinculada con

valoraciones morales[384] que con análisis literarios; en cambio, debe entenderse, más bien, como una constatación más de las múltiples facetas y formas que puede adoptar la *estética de la crueldad* en un fragmento o episodio de cualquier obra literaria, cuyo estudio detallado y en profundidad no sólo resulta necesario para una interpretación más satisfactoria de todo relato, sino también para estudiar su posición en la tradición literaria de esta estética.

[384]Para unas observaciones acerca de la inconveniencia de realizar valoraciones estéticas de manifestaciones artísticas de sucesos crueles en forma de juicios morales, véase el apartado "3.1.2.2.2. La naturaleza dinámica de la *estética de la crueldad*. Consideraciones sobre el fenómeno de la *transferencia de funciones categoriales* y el distanciamiento de la *estética de la crueldad* del dogmatismo ético como criterio estético".

PROTEO O EL POLIFACETISMO DE LA *ESTÉTICA DE LA CRUELDAD.*

Después de haber recorrido algunas de las sendas de este *sistema lingüístico* que se ha considerado como la *estética de la crueldad* y de haber procurado desentrañar algunos de sus *principios* fundamentales, así como los *elementos de primer grado* que la configuran y algunos de sus *elementos de segundo grado* como el *neronismo*, y de haber establecido ciertas vinculaciones con otras expresiones de la *estética negativa*, como son la *estética de lo grotesco* y la *estética de lo demoníaco*, en aras de la claridad conviene sintetizar ciertos aspectos y plantear determinadas cuestiones que pueden constituir el punto de partida para futuros estudios e investigaciones. Con este fin, nos centraremos, en primer lugar, en ciertas preguntas formuladas en el último capítulo sobre el análisis de algunas facetas de la novela *2666* de Roberto Bolaño y, en segundo lugar, pondremos en valor determinados puntos de los capítulos teóricos expuestos anteriormente que pueden inferirse de ellos a modo de conclusiones y que refuerzan, a su vez, la naturaleza de *sistema* de *juegos del lenguaje* de esta estética.

Si nos remitimos a la pregunta principal del capítulo 6, a saber: "¿en qué medida puede considerarse la novela de *2666* como una muestra de la *estética de la crueldad* posmoderna, o se trata de un cambio de paradigma de dicha estética?", podemos observar que es una cuestión constituida por dos partes: una primera parte, en la que se interroga acerca de la pertenencia o no de la obra del escritor chileno a una época o fenómeno cultural determinado, como es supuestamente la *Posmodernidad*; y una segunda parte, en la que el centro de atención deja de ser su relación con un contexto cultural y se focaliza en la tradición o evolución de la propia *estética de la crueldad*.

Ahora bien, si, siguiendo la imagen propuesta por E. M. Forster[385], para este estudio se conciben a los distintos escritores de diferentes momentos

[385] Para una explicación de esta imagen y de la consideración de las obras constituyentes del corpus textual utilizado para el análisis de los múltiples *elementos* y *principios* de la *estética de la crueldad,*

históricos y de varios movimientos literarios sentados en una misma sala de biblioteca, de manera que lo más relevante para el análisis son sus propios textos, ¿no es incompatible esta visión con el intento de relacionar *2666* con un fenómeno o tendencia cultural de una época concreta?

Con respecto a esta pregunta, cabe responder que la duda no es si con los "instrumentos" de análisis desarrollados en los capítulos anteriores puede estudiarse la relación de una obra literaria con su contexto cultural, político o socioeconómico —ya que, como se ha visto en el capítulo 6 y en otros apartados, tales "herramientas" se han mostrado completamente idóneas si se parte de un análisis textual—, sino si es efectivo o fructífero plantear estas vinculaciones desde una perspectiva teórica no fundamentada principalmente en los propios textos literarios que desean estudiarse, en el caso que nos ocupa, en relación con la *Posmodernidad*, habida cuenta de la problemática que conlleva el considerar una época histórica como una unidad homogénea —piénsese, por ejemplo, en las dificultades teóricas para definir *lo barroco*, *el humanismo* o cualquier movimiento artístico o arquitectónico de lo que se entiende por "Edad Media"—.

Si, de todos modos, se decide emprender un análisis de este tipo, conviene acudir a algunos de las obras clásicas de la década de los setenta y, especialmente, de los ochenta del siglo pasado con respecto a distintas concepciones de esta *Posmodernidad*. Ahora bien, es necesario enfatizar que, dado su polifacetismo, en los siguientes párrafos no se pretende formular una propuesta teórica sobre un fenómeno histórico-cultural tan complejo como la misma idea de *Posmodernidad*, objetivo que desbordaría con creces los fines y límites tratados en este estudio, sino únicamente tratar brevemente algunos de sus textos "clásicos" que adquieren una especial relevancia desde el punto de vista de la *estética de la crueldad* y de las cuestiones relativas a *2666* a las que nos estamos refiriendo.

véase la introducción del capítulo "2. El todo por las partes. Descripción y justificación de un análisis fenomenológico de los elementos de la *estética de la crueldad"*.

Así pues, Jean-François Lyotard (1979) relaciona el declive del sentimiento de identificación de los ciudadanos con su respectivo Estado-nación moderno con la progresiva decadencia de la credibilidad de los "grandes relatos" alrededor de los cuales se gesta y se gestaba dicha identificación (1993:42)[386], ya fuera a través de la formulación de un discurso histórico, ya fuera a través del planteamiento de un discurso económico con objetivos universalistas, hecho que tiene como consecuencia la disolución de determinados lazos comunitarios que conducen a un individualismo extremo. La desaparición de dichos *grandes relatos*, prosigue el filósofo francés (1993:127)[387], ignora por consiguiente cualquier intento de la construcción de un discurso que pretenda incluir todas las perspectivas científicas, históricas, socioeconómicas o artísticas de la realidad empírica —como, por ejemplo, el discurso cristiano, la dialéctica hegeliana o la pensamiento histórico y económico marxista— o, incluso, el *principio de consenso como criterio de validación* —se entiende que se refiere a la conocida *razón comunicativa* de Habermas—, por lo que estos *grandes relatos* se sustituyen por *pequeños relatos*, centrados en ámbitos muy concretos de la realidad y que, en ningún caso, mantienen una aspiración totalizadora, al contrario que los *grandes relatos* ya mencionados. Años más tarde, en otro ensayo célebre (1986), Lyotard especifica que entiende por *metarrelatos* aquellas "narraciones que

[386] En palabras de Lyotard (1993:42): "(…) La novedad es que en ese contexto los antiguos polos de atracción constituidos por los Estados-naciones, los partidos, las profesiones, las instituciones y las tradiciones históricas pierden su atracción. Y no parece que deban ser reemplazados, al menos a la escala que les es propia. (…) Las «identificaciones» con los grandes nombres, los héroes de la historia actual, se hacen más difíciles (…).
De esta descomposición de los grandes Relatos (…) se sigue eso que algunos analizan como la disolución del lazo social y el paso de las colectividades sociales al estado de una masa compuesta de átomos individuales lanzados a un absurdo movimiento browniano".

[387] Según expone el filósofo galo (1993:127): "(…) El recurso a los grandes relatos está excluido; no se podría, pues, recurrir ni a la dialéctica del Espíritu ni tampoco a la emancipación de la humanidad para dar validez al discurso científico postmodemo. Pero, como se acaba de ver, el «pequeño relato» se mantiene como la forma por excelencia que toma la invención imaginativa, y, desde luego, la ciencia. Por otra parte, el principio del consenso como criterio de validación parece también insuficiente. O bien es el acuerdo de los hombres en tanto que inteligencias cognoscentes y voluntades libres obtenido por medio del diálogo. Es en esta forma como se encuentra elaborado por Habermas. Pero esta concepción reposa sobre la validez del relato de la emancipación. O bien es manipulado por el sistema como uno de sus componentes en vistas a mantener y mejorar sus actuaciones".

tienen una función legitimante o legitimatoria" (2012:29-31)[388] y que, en la Modernidad, se definían por su defensa de la idea del *progreso* en todas sus vertientes y que encontraron su culminación en la filosofía y el sistema hegeliano, noción cuya validez se ha puesto gradualmente en cuestión y ha llegado a ser aniquilada por los acontecimientos trágicos y traumáticos del siglo XX, que han destruido tanto los fundamentos de este supuesto *progreso*, como también, como es lógico, estos *metarrelatos* legitimadores.

Por otro lado, Gilles Lipovetsky (1983)[389], partiendo de la pintura hiperrealista de los años sesenta, postula que la ausencia de mensaje, de sentido y de significado que expresan estos cuadros, así como la consiguiente frialdad que se desprende de ellos, que sólo responden al placer por el juego y por el mero espectáculo (2018:37-38)[390], pueden extrapolarse a todos los

[388] En términos de Lyotard (2012:29-31): "Los "metarrelatos" a que se refiere *La condición posmoderna* son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista (…). La filosofía de Hegel totaliza todos estos relatos y, en este sentido, concentra en sí misma la modernidad especulativa.

(…) Pero, a diferencia de los mitos, estos relatos no buscan la referida legitimidad en un acto originario fundacional, sino en un futuro que se ha de producir, es decir, en una Idea a realizar. Esta Idea (de libertad, de "luz", de socialismo, etc.) posee un valor legitimante porque es universal. Como tal, orienta todas las realidades humanas, da a la modernidad su modo característico (…).

Mi argumento es que el proyecto moderno (de realización de la universalidad) no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, "liquidado". Hay muchos modos de destrucción, y muchos nombres le sirven como símbolos de ello. "Auschwitz" puede ser tomado como un nombre paradigmático para la "no realización" trágica de la modernidad.

(…)

Esto no quiere decir que no haya relato que no pueda ser ya creíble. Por metarrelato o gran relato, entiendo precisamente las narraciones que tienen función legitimante o legitimatoria. Su decadencia no impide que existan millares de historias, pequeñas o no tan pequeñas, que continúen tramando el tejido de la vida cotidiana".

[389] Tal y como se verá en unos párrafos, el propio Lipovetsky arguye, unas décadas más tarde, que la *Posmodernidad* ha quedado atrás debido, entre otros factores, a su indefinición, hecho que añade todavía más confusión en el intento de determinar los rasgos principales de este estado cultural.

[390] En términos del sociólogo francés (2018:37-38): "(…) Los cuadros hiperrealistas no llevan ningún mensaje, no quieren decir nada, aunque su vacío está en las antípodas del déficit de sentido trágico a los ojos de las obras anteriores. No hay nada que decir, qué más da, en consecuencia todo puede pintarse con el mismo esmero, la misma objetividad fría, carrocerías brillantes, reflejos de vitrinas, retratos gigantes, pliegues de telas, caballos y vacas, motores niquelados, casas panorámicas, sin inquietud ni denuncia. Gracias a su indiferencia por el tema, el sentido, el fantasma singular, el hiperrealismo se convierte en *juego puro* ofrecido al único placer de la apariencia y del espectáculo. Sólo queda el trabajo pictórico, el juego de la representación vaciado de su contenido clásico, ya que lo real se encuentra fuera de circuito por el uso de modelos representativos de por sí, esencialmente fotográficos (…).

campos de la sociedad que habita una realidad que carece de la necesidad de objetivo y de sentido, por lo que las tradicionales "antinomias duras" —como las dicotomías de *verdadero-falso*, *bello-feo*, *sentido-sinsentido*, etc.— quedan absolutamente difuminadas por esta indiferencia general que se extiende a todos aquellos aspectos que no tengan que ver con facetas de la *esfera privada* del individuo, por lo que los intereses filosóficos, económicos, políticos, y cualquier enraizamiento con las tradiciones y el pasado pierden su relevancia para la existencia, de modo que se enfatiza la sensación de vivir en un presente constante determinado por un narcicismo exacerbado (2018:51-52)[391] que, incluso, afecta a la percepción del *crimen* y de cualquier acto cruel (2018:210)[392], que Lipovetsky designa como "crimen para nada" y que se

---

Lo que es cierto para la pintura lo es también para la vida cotidiana. La oposición del sentido y del sin sentido ya no es desgarradora y pierde parte de su radicalismo ante la frivolidad o la utilidad de la moda, del ocio, de la publicidad. En la era de lo espectacular, las antinomias duras, las de lo verdadero y lo falso, lo bello y lo feo, lo real y la ilusión, el sentido y el sinsentido se esfuman, los antagonismos se vuelven «flotantes», se empieza a comprender, mal que les pese a nuestros metafísicos y antimetafísicos, que ya es posible vivir sin objetivo ni sentido, en secuencia-flash, y esto es nuevo. «Es mejor cualquier sentido que ninguno», decía Nietzsche, hasta esto ya no es verdad hoy. La propia necesidad de sentido ha sido barrida y la existencia indiferente al sentido puede desplegarse sin patetismo ni abismo, sin aspiración a nuevas tablas de valores (…)".

[391] Según expresa Lipovetsky (2018:51-52): "(…) La *res publica* está desvitalizada, las grandes cuestiones «filosóficas», económicas, políticas o militares despiertan poco a poco la misma curiosidad desenfadada que cualquier suceso, todas las «alturas» se van hundiendo, arrastradas por la vasta operación de neutralización y banalización sociales. Únicamente la esfera privada parece salir victoriosa de ese maremoto apático; cuidar la salud, preservar la situación material, desprenderse de los «complejos», esperar las vacaciones: vivir sin ideal, sin objetivo trascendente resulta posible. (…) Fin del *homo politicus* y nacimiento del *homo psicologicus,* al acecho de su ser y de su bienestar.

Vivir en el presente, sólo en el presente y no en función del pasado y del futuro, es esa «pérdida de sentido de la continuidad histórica», esa erosión del sentimiento de pertenencia a una «sucesión de generaciones enraizadas en el pasado y que se prolonga en el futuro» es la que, según Chr. Lasch, caracteriza y engendra la sociedad narcisista. Hoy vivimos para nosotros mismos, sin preocuparnos por nuestras tradiciones y nuestra posteridad: el sentido histórico ha sido olvidado de la misma manera que los valores y las instituciones sociales. (…) Cuando el futuro se presenta amenazador e incierto, queda la retirada sobre el presente, al que no cesamos de proteger, arreglar y reciclar en una juventud infinita. A la vez que pone el futuro entre paréntesis, el sistema procede a la «devaluación del pasado», por su avidez de abandonar las tradiciones y territorialidades arcaicas e instituir una sociedad sin anclajes ni opacidades; con esa indiferencia hacia el tiempo histórico emerge el «narcisismo colectivo», síntoma social de la crisis generalizada de las sociedades burguesas, incapaces de afrontar el futuro si no es en la desesperación".

[392] En palabras del filósofo francés (2018:2010): "El crimen para nada: seguramente esto no es nuevo, también las épocas pasadas tuvieron crímenes crapulosos con miserables ganancias. A finales del siglo XIX existe aún una criminalidad llamada de las vallas: se ataca a un burgués extraviado, un pasante atraído hacia las zanjas de las fortificaciones. Pero esas violencias tenían en común que reconducían la inmemorial connivencia del crimen y de la noche, de lo ilegal y lo secreto. Hoy esa relación está a punto de desaparecer: el crimen hard se realiza a la luz del día, en medio de la ciudad, indiferente al anonimato, indiferente a los lugares y a las horas, como si el crimen se esforzase en participar de la pornografía de nuestro tiempo, la de la visibilidad total. Siguiendo la

define como una acción completamente banal y cotidiana sin ninguna pretensión de ocultarse ya que la apatía de la población asegura y facilita su realización.

Por último, el mismo año de la publicación de la obra de Lipovetsky, Gianni Vattimo (1983) persigue la intención de formular una cierta ontología del *pensamiento débil* que le permita proponer un concepto de *verdad* acorde con el contexto *posmoderno* contemporáneo y reflejado por las obras de los teóricos acabados de mencionar. Con este objetivo, Vattimo (1988:28-29)[393] parte de una interpretación de *Sein und Zeit* (1927) de Heidegger, según la cual la noción de *estabilidad* y *permanencia* debe vincularse con los entes, pero no con el ser, ya que, *stricto sensu*, éste "acontece", no "es". En otras palabras, de acuerdo con la lectura del pensador italiano de la obra heideggeriana, el ser "se transmite", "se envía" a un mundo determinado por unos "horizontes" constituidos por los "ecos de mensajes del pasado", de lo que se deduce que el ser no cuenta con una "estructura" o "esencia" constante e inmutable y, además, que el ser y su acontecer disponen de una naturaleza lingüística, por

---

desestabilización general, la violencia se separa de su principio de realidad, los criterios del peligro y la prudencia desaparecen, así se instaura una banalización del crimen incrementada por un aumento incontrolado en los medios de la violencia".

[393] Según expone el propio Vattimo (1988:28-29): "(…) ni tampoco una totalidad dialéctica como la de Hegel y Marx, que determinarían el sentido de los entes, sino la inconsistencia (antes en la «cosa misma» que en nuestra teoría) de uno de los rasgos que la tradición metafísica ha atribuido al ser: es decir, la estabilidad en la presencia, la eternidad, la «entidad» o *ousia* (…).

Decidirse a reflexionar sobre la diferencia entre el ser y los entes, lo que se ha llamado diferencia ontológica, conduce en último término mucho más lejos de cuanto el propio Heidegger se esperaba. Antes que nada, esta diferencia significa que el ser *no es;* «que son», es algo que puede predicarse de los entes; el ser, más bien acontece. Al decir «ser», lo distinguimos de los entes sólo cuando lo concebimos como el acaecer histórico-cultural, como el establecerse y el transformarse de aquellos horizontes en los que, sucesivamente, los entes se tornan accesibles al hombre y el hombre a sí mismo. (…) El análisis del Ser-ahí, de su índole de arrojado, de ese carácter que lo torna, en cada momento concreto, emotivamente «situado» y cualificado, conduce a Heidegger a temporalizar radicalmente el *a priori.* A estas alturas, del ser podemos decir tan sólo que es transmisión, envío (hacia el futuro): *Ueber-lieferung* y *Ge-schick.* El mundo se experimenta dentro de unos horizontes constituidos por una serie de ecos, de resonancias de lenguaje, de mensajes provenientes del pasado, de otros individuos (…). El *a priori* que hace posible nuestra experiencia del mundo es *Ge-schick,* destino-envío, o *Ueberlieferung,* transmisión. El verdadero ser no es, sino que se envía (se pone en camino y se manda), se transmite. La diferencia entre ser y entes es también, y quizá de forma prioritaria, ese peculiar rasgo de aplazamiento que caracteriza al ser (y su misma problemática *mismidad:* (…)*).* Alrededor de este aplazamiento se entretejen también la relación entre ser y lenguaje (…). Lo más radical en Heidegger es que el descubrimiento del carácter lingüístico del acaecer del ser se refleja en la concepción del propio ser, que, de este modo, se ve despojado de los rasgos robustos que le atribuyera la tradición metafísica (…)".

lo que corre el riesgo constante de "disolverse en retórica". En esta línea, no debe sorprender que el filósofo italiano proponga una nueva concepción de la *verdad* que se adecúe a esta concepción del ser "que sucede" o "acontece", dado que, tradicionalmente, tal idea de *verdad* se sustentaba en unos fundamentos ontológicos que aseguraban su estabilidad y permanencia. De este modo, Vattimo propone las siguientes propiedades de la noción de *verdad*, característica de una "ontología débil" (1988:38-39):

> Si se quisiera resumir lo que piensa una ontología débil de la noción de verdad, podría comenzarse diciendo que:
>
> a) Lo verdadero no es objeto de una aprehensión noética del tipo de la evidencia. Es más bien resultado de un proceso de verificación, que lo produce cuando respeta ciertos procedimientos dados una y otra vez, de acuerdo con las circunstancias (es decir, con el proyecto de mundo que nos configura en cuanto ser-ahí). Con otras palabras: lo verdadero no posee una naturaleza metafísica o lógica, sino retórica.
> b) Las verificaciones y los acuerdos se llevan a cabo dentro de un determinado horizonte (…), constituido por el espacio de la libertad de las relaciones interpersonales, de las relaciones entre las culturas y las generaciones. En este espacio nadie parte de cero, sino que se encuentra ya ligado por ciertos lazos de fidelidad, de pertenencia, por determinados vínculos. El horizonte *retórico* de la verdad —que también podría llamarse hermenéutico— se establece de esta manera libre, pero «impura». (…).
> c) La verdad no es fruto de interpretación porque a través del proceso interpretativo se logre aprehender directamente lo verdadero, como ocurre cuando la interpretación se concibe como desciframiento, desenmascaramiento, etc., sino porque sólo en el proceso interpretativo —entendido principalmente en relación al sentido aristotélico de *hermeneia,* expresión, *formulación*— se constituye la verdad.
> d) A través de todo lo anterior, en virtud de la concepción «retórica» de la verdad, el ser —de acuerdo con la visión heideggeriana del Occidente como la tierra del ocaso del ser— experimenta profundamente su declive, vive hasta el final el sentimiento de su debilidad. Igual que en la ontología hermenéutica de Heidegger, el ser se torna ahora simple *Ueber-lieferung,* trans-misión, y se disuelve en los procedimientos, en la «retórica».

Si intentamos discernir en *2666* las cualidades que, de acuerdo con los autores que acabamos de exponer, constituyen algunos de los posibles rasgos de lo que se suele denominar *Posmodernidad*, hay que constatar que, a pesar de que la novela de Bolaño emplea técnicas narrativas apreciadas y habitualmente utilizadas en las obras literarias consideradas como "canónicas" de este fenómeno cultural —de hecho, anteriormente se ha identificado esta obra del escritor chileno como una suerte de *hipernovela*, descrita por Italo Calvino[394]—, lo cierto es que, tal y como se ha analizado en el capítulo 6, en la novela del autor latinoamericano se muestran un

[394] Véase el apartado "6.1.1. El *sentido proteico* y la multiplicidad del *marco de sentido* en *2666*".

conjunto de aspectos que no concuerdan con las supuestas propiedades *posmodernas* mencionadas y a los que nos referimos a continuación.

En primer lugar, según se ha señalado en el capítulo anterior, en toda la obra de *2666* se manifiesta un *marco de sentido* que toma forma de diferentes maneras, por ejemplo, tanto en las conexiones temporales que permiten a la vidente *Florita Almada* relatar sus visiones de los homicidios en Santa Teresa, como en la relaciones rizomáticas entre personajes que aparecen en todas las partes que configuran la novela, sin perjuicio de que la conjugación de la *narración* con la *información* —que imita el origen periodístico— genere unos vacíos de información[395] que, a su vez, pueden interpretarse como la expresión de un mundo incognoscible desde un punto de vista global o total. Esta perspectiva, que podría encuadrarse en la percepción de Jean-François Lyotard de la muerte de los *metarrelatos*, resulta insoluble en la postura formulada por Lipovetsky de la ausencia de *sentido*, puesto que, de acuerdo con esta carencia, no podríamos, ni siquiera, postular la posibilidad de la presencia de un *marco de sentido* que dotara de *significado* a las múltiples partes de *2666*.

En segundo lugar, si nos remitimos a las observaciones de Gilles Lipovetsky acerca de la banalidad de la crueldad, es evidente que su idea del *crimen para nada* puede explicar en cierto modo los asesinatos de *mujeres* relatados en "La parte de los crímenes", o la agresión a un *taxista* por parte de los profesores *Jean-Claude Pelletier* y de *Manuel Espinoza* debido a los insultos de éste a su amante, la profesora universitaria *Liz Norton* en "La parte de los críticos" (2015:102-103)[396]. Ahora bien, el

[395] Para un estudio concreto de este aspecto, véanse los apartados "4.2.1. El *lector implícito* y el *conocimiento previo* del *lector* como elementos de la *estética de la crueldad*" y "4.2.2. La ausencia de *relaciones de causalidad* para el *lector implícito* como *elemento* de la *estética de la crueldad*".

[396] "(…) Cosa que, por lo visto, el taxista no estaba dispuesto a tolerar, pues acto seguido dijo que él, un paquistaní, podía no conocer a ese mentado Borges, y que también podía no haber leído nunca a esos mentados señores Dickens y Stevenson, y que incluso tal vez aún no conocía lo suficientemente bien Londres y sus calles y que por esa razón la había comparado con un laberinto, pero que, por contra, sabía muy bien lo que era la decencia y la dignidad y que, por lo que había escuchado, la mujer aquí presente, es decir Norton, carecía de decencia y de dignidad, y que en su país eso tenía un nombre, (…) y que ese nombre era el de puta, aunque también era lícito utilizar el nombre de perra o zorra o cerda, y que los señores aquí presentes, señores que no eran ingleses a juzgar por su acento, también tenían un nombre en su país y ese nombre era el de chulos o macarras o macrós o cafiches.

(…) Y las palabras que pudieron articular fueron: detenga de inmediato el taxi que nos bajamos. (…) rebalsó, y con creces, el vaso de la paciencia de Espinoza, el cual, al tiempo que bajaba, abrió la puerta delantera del taxi y extrajo violentamente de éste a su conductor (…). Menos aún esperaba la lluvia de patadas ibéricas que empezó a caerle encima, patadas que primero sólo le daba Espinoza, pero que luego, tras cansarse éste, le propinó Pelletier, pese a los gritos de Norton que intentaba disuadirlos (…), al tiempo que pateaban el cuerpo del paquistaní, lo insultaban en *inglés*, sin importarles en lo más mínimo que el asiático estuviera caído, hecho un ovillo en el suelo, patada va y

sinsentido, la *banalidad* y la consiguiente *frialdad* que, según Lipovetsky, favorecen el surgimiento del *homo psicologicus* en detrimento del *homo politicus* no explican, por ejemplo, el enamoramiento de la profesora *Norton* de *Piero Morini*[397], que resulta ser el docente universitario que muestra una personalidad que podría calificarse de "bondadosa" y que implica una capacidad de ambas figuras por transcenderse a ellos mismos, ni la postura ética de *Hans Reiter*, quien, en "La parte de Archimboldi", únicamente comete el asesinato de *Leo Sammer* (*Zeller*), después de que éste le haya hablado de su *responsabilidad subjetiva* y *conjuntiva* del asesinato sistemático de *quinientos judíos griegos* y quien, además, manifiesta una actitud que recuerda, en gran medida, la postura del *anarco* (*der Anarch*) postulada por Ernst Jünger en *Der Waldgang* [*La emboscadura*] (1951) y matizada por éste en un libro de entrevistas posterior (1997) que implica, necesariamente, una toma de posición comprometida con la propia existencia desde una postura de reivindicación absoluta de la libertad individual[398].

---

patada viene, métete el islam por el culo, allí es donde debe estar, esta patada es por Salman Rushdie (…), esta patada es de parte de las feministas de París (parad de una puta vez, les gritaba Norton), esta patada es de parte de las feministas de Nueva York (lo vais a matar, les gritaba Norton), esta patada es de parte del fantasma de Valerie Solanas, hijo de mala madre, y así, hasta dejarlo inconsciente y sangrando por todos los orificios de la cabeza, menos por los ojos.

Cuando cesaron de patearlo permanecieron unos segundos sumidos en la quietud más extraña de sus vidas. Era como si, por fin, hubieran hecho el *ménage à trois* con el que tanto habían fantaseado" (2015:102-103).

[397] "—¿Cómo pude tardar tanto en darme cuenta de que me querías? —le dije más tarde—. ¿Cómo pude tardar tanto en darme cuenta de que yo te quería?

—La culpa es mía —dijo Morini en la oscuridad—, soy muy torpe.

(…)

No sé cuánto tiempo vamos a durar juntos, decía Norton en su carta. Ni a Morini (creo) ni a mí nos importa. Nos queremos y somos felices. Sé que vosotros lo comprenderéis" (2015:204-207).

[398] En efecto, además de las menciones explícitas al escritor alemán que aparecen en "La parte de los críticos" (2015:23-24), en relación con futuros estudios, cabe subrayar la posibilidad y el interés de analizar la figura de *Hans Reiter* (*Benno von Archimboldi*) mediante la noción del *anarco* propuesta por Jünger. Y es que, según el literato de Heidelberg, el *anarco* (2002:59-60) es aquel individuo que tiene la capacidad de percibir el mundo en su complejidad y, sin embargo, en un acto de libertad y voluntad propias, alejarse de su ruido si le parece oportuno; esta pulsión de aislamiento y de desconfiar de cualquier estructura de poder impuesta yace, según Jünger, en el fondo de cualquier persona desde su nacimiento, si bien la educación y la presión familiar, social y estatal llevan a ésta a reprimirla, aunque, en cualquier momento, puede producir una "erupción", conduciendo al individuo a su liberación o, por el contrario, a su destrucción. En cualquier caso, de acuerdo con el novelista y ensayista alemán, la postura del *anarco*, caracterizada por su indiferencia hacia la sociedad —y, al mismo tiempo, por la reivindicación de la libertad de los individuos que la constituyen—, se contrapone a la del *anarquista*, quien establece una relación negativa con la sociedad al estar dispuesto a ejercer el terror para alcanzar sus fines. Por otro lado, en varias

En tercer lugar, tanto de las reflexiones de Lyotard como de las de Lipovetsky, puede inferirse un determinado menosprecio por cualquier cuestión política, fomentado por la abundancia de los *microrrelatos* que dificultan una visión global de las circunstancias empíricas, o bien por una actitud de indiferencia y de focalización en la *esfera privada*. En este sentido, aunque en el capítulo 6 se ha insistido en la preponderancia del *espacio privado* respecto al *espacio público*, se ha hecho hincapié asimismo en la relevancia de la dialéctica entre *lo político* y *lo privado* que aparece no sólo en *2666*, sino en uno de sus referentes estéticos como puede ser el marqués de Sade[399]; es decir, este hipotético desinterés por *lo político* o *lo público*, postulado por ambos teóricos franceses, resulta inadecuado para esclarecer la presencia de dicha dialéctica o dicotomía, que resulta ser, a su vez, uno de los ejes principales alrededor del cual se configura la *estética de la crueldad* de la novela de Bolaño, sin olvidar, paralelamente, la posibilidad de entender algunas cuestiones de ciertos fragmentos de la novela del escritor chileno como una crítica social, crítica que no debería manifestarse de acuerdo con este supuesto menosprecio de *lo público*.

---

ocasiones, Jünger emplea, para explicar dicho concepto, metáforas e imágenes relacionadas con el "agua" y el "mar", de modo que habla, por ejemplo, de la "existencia insular" del *anarco* o de la conveniencia de que mantenga una posición de "frialdad" respecto a los mecanismos de *poder*, puesto que "por un pantano que esté congelado, se pasa más seguro y rápido" (2002:116). Por todo ello, es posible concebir la figura de *Hans Reiter* como una expresión ficcional de este *anarco*, ya que este personaje no sólo se muestra distante respecto a todos los acontecimientos históricos que se desarrollan a su alrededor, sino que, además, experimenta una suerte de obsesión por el mundo marino y por evitar cualquier tipo de factor que coarte su libertad de movimiento, de viajar o de establecerse por un período de tiempo en el lugar que desee.

Tal y como explica Ernst Jünger (2002:59-60): "[...] Der Anarch dagegen kennt und beurteilt die Welt, in der er lebt, er ist fähig, sich aus ihr zurückzuziehen, wenn es ihm gut erscheint. In jedem von uns gibt es einen anarchischen Fonds, einen ursprünglichen Drang zur Anarchie. Aber bereits nach der Geburt wird er durch Vater und Mutter, durch die Gesellschaft und den Staat eingegrenzt. Es sind dies die unvermeidbaren Aderlässe, welchen die ursprüngliche Energie des Individuums unterworfen ist und denen niemand entkommt. Jedenfalls bleibt der anarchische Rest latent und kann wie die Lava zur Eruption übergehen: Er kann das Individuum befreien, aber auch zerstören. Der Anarch weiß, daß die Freiheit einen Preis hat, und er weiß, daß derjenige, der sie gratis genießen will, beweist, daß er sie nicht verdient. Deshalb darf man ihn auch nicht mit dem Anarchisten verwechseln: Letzterer tritt in ein Verhältnis zur Gesellschaft, er unterhält mit ihr eine negative Beziehung, die sich in turbulenter Weise manifestiert, in seiner Bereitschaft, Terror zur Erreichung seiner Ziele auszuüben. Der Anarch dagegen ist gegenüber der Gesellschaft indifferent. Der Anarch hat keine Gesellschaft. Seine Existenz ist insular [...].
[...]
Ein Autor, der auf sich hält, lebt außerhalb der Gesellschaft. Es ist, als ob er deren Charaktere flüchtig streifte, um ihre Essenz besser zu begreifen. Seine Aufgabe ist im Unterschied zu jener des Politikers oder des Ökonomen nicht sozialer Natur. Meiner Meinung nach ist es für ihn wichtig, seine außergewöhnliche Lage zu verstehen, [...] in zweitrangigen Fragen zu verzetteln".

[399] Para un estudio de esta dialéctica en la obra de Sade y en *2666*, véase el apartado "6.2.1. El marqués de Sade y *2666*: una crueldad detallada, el "fantasma" del *agente cruel* y la dialéctica entre la crueldad *política* y *privada*".

Por último, si nos remitimos a la propuesta de Gianni Vattimo de un concepto de *verdad* que sea apropiado a una "ontología débil" y que se adecúe al contexto cultural de la *Posmodernidad*, cabe decir que éste, a pesar de que en algunos aspectos se acerca a la noción de *verdad-hallazgo* (*alétheia*), en ningún caso llega a corresponderse completamente con ella ni, mucho menos, con la *verdad-adecuación* (*veritas*), ideas que determinan los dos *modos gnoseológicos* principales de la *estética de la crueldad* —el *constructivista* y el *mimético*— que configuran, precisamente, el *marco de sentido* de *2666*, ya que, si la *verdad*, según el filósofo italiano, tiene una naturaleza eminentemente retórica y se basa en un proceso o acto hermenéutico, ¿cómo puede entenderse aquella *verdad*, manifestada en la *novela detectivesca*, que se basa en la correspondencia entre una hipótesis y un hecho concreto que pretende explicar (*veritas*) y que, lógicamente, es anterior y externa a la propia hipótesis verbal? O bien, desde el punto de vista de la *verdad* del *pensamiento débil*, ¿cómo puede aclararse aquella *verdad* que se basa en *des-velar* o *des-cubrir* algunos aspectos de la realidad de las figuras ficcionales o de los propios *lectores* (*alétheia*) mediante el establecimiento de relaciones semánticas y de sentido entre sus distintos *elementos*, si estos aspectos "empíricos" están sujetos a una naturaleza verbal y, por tanto, sólo existen si son objeto de una interpretación lingüística?

Tal y como puede observarse, aunque sí que pueden discernirse algunas facetas de las características "canónicas" de lo que se conoce por *Posmodernidad* en *2666*, debe enfatizarse que en esta obra se muestran un gran número de aspectos relevantes que no pueden explicarse mediante los rasgos principales de este fenómeno cultural.

Este problema, además, no desaparece si se intentan aplicar conceptos que reflejen unas circunstancias culturales, políticas y socioeconómicas actualizadas respecto a la década de los años setenta y ochenta del siglo pasado y que, precisamente, se propusieron en los años cercanos a la publicación de *2666*. A modo de ejemplos, baste mencionar, brevemente, el concepto de *Hipermodernism*, formulado, entre otros, por el mismo Gilles Lipovetsky (2004), quien afirma que el término de *Posmodernidad* ha perdido su utilidad debido a sus múltiples significados y su consiguiente ambigüedad (2015 (3):156-157)[400] y propone, por ello, esta nueva

[400] Según expone el filósofo francés (2015 (3):156-157): "The neologism 'postmodern" had one merit: that of bringing out a change of course, a profound reorganization in the way that advanced democratic societies worked, both socially and culturally. The dramatic rise in consumption and mass communication, the waning of authoritarian and disciplinary norms, the rising tide of individualism, the primary role now accorded to hedonism and psychologism, the loss of faith in a revolutionary future, the disaffection with political passions and militant positions: some name had indeed to be

noción, que podría definirse como una nueva realidad, fruto de las tendencias existentes anteriormente pero que se han desarrollado exponencialmente —de hecho, se refiere al "hipercapitalismo", "hiperterrorismo", "hiperindividualismo", etc—. Ello conlleva, a su vez, la evolución a una velocidad vertiginosa de ciertas inclinaciones (2015 (3):159-160)[401], como una disminución del sentimiento de comunidad y de los

found for the formidable transformation that was being played out on the stage of opulent societies disburdened of the great futuristic utopias of modernity at its inception.

But at the same time, the expression 'postmodern' was ambiguous, clumsy, not to say loose. It was, of course, a modernity of a new kind that was taking shape, not any surpassing of modernity. Hence the legitimate hesitation that people showed with regard to the prefix 'post' (...).

(...) That era is now ended. Hypercapitalism, hyperclass, hyperpower, hyperterrorism, hyperindividualism, hypermarket, hypertext — is there anything that isn't 'hyper'? Is there anything now that does not reveal a modernity raised to the power? The climate of epilogue is being followed by the awareness of a headlong rush forwards, of unbridled modernization comprised of galloping commercialization, economic deregulation, and technical and scientific developments being unleashed with effects that are heavy with threats as well as promises (...)".

[401] En términos de Lipovetsky (2015 (3):159-160): "(...) On the one hand, more than ever, individuals are taking care of their bodies, are obsessed by health and hygiene, and obey medical guide-lines. On the other hand, individual pathologies are proliferating, together with the consumption characteristic of *anomie,* and anarchic behaviour. Hypercapitalism is accompanied by its double: a detached hyperindividualism, legislating for itself but sometimes prudent and calculating, sometimes unrestrained, unbalanced and chaotic. In the functional universe of technology, dysfunctional behaviour is on the increase. Hyperindividualism does not coincide merely with the interiorization of the model of *homo oeconomicus,* pursuing the maximization of his own interests in most spheres of life (education, sexuality, procreation, religion, politics, trades union activities), but also with the destructuring of the old social forms by which behaviour was regulated, with a rising tide of pathological problems, psychological disturbances and excessive behaviour. Through its operations of technocratic normalization and the loosening of social bonds, the hypermodern age simultaneously manufactures order and disorder, subjective independence and dependence, moderation and excess.

(...)

It is just as if we had moved from the post' era to the 'hyper era. A new society of modernity is coming into being. It is no longer a matter of emerging from the world of tradition to reach the stage of modern rationality, but of modernizing modernity itself and rationalizing rationalization: in other words, destroying 'archaic survivals' and bureaucratic routines, putting an end to institutional rigidities and protectionist shackles, privatizing everything and freeing it from dependency on local conditions, while sharpening competition. The heroic will to create a 'radiant future has been replaced by managerial activism: a vast enthusiasm for change, reform and adaptation that is deprived of any confident horizon or grand historical vision. Everywhere the emphasis has been placed on the need to keep moving, on hyperchange unburdened of any utopian aims, dictated by the demands of efficiency and the need to survive. In hypermodernity, there is no longer any choice or alternative other than that of constantly developing, accelerating the movement so as not to be overtaken by evolution: the cult of technocratic modernization has won out over the glorification of ends and ideals. The less foreseeable the future, the more we need to be mobile, flexible, ready to react, permanently prepared to change, supermodern, more modern than the moderns of the heroic period. The mythology of a radical break with the past has been replaced by the culture of the fastest and the 'ever more': more profitability, more performance, more flexibility, more innovation. It remains to be seen whether this really means blind modernization, technocratic commodity nihilism, a process spinning round and round in a vacuum without aim or meaning".

ideales y fines transcendentales, así como un aumento exacerbado del consumismo y de la necesidad imperiosa de las innovaciones técnicas y artísticas, a lo que se añade una reformulación del pasado y de sus lecturas en términos de mercado. O bien, si se prefiere, los conceptos de *Renewalism* o de *Altermodernism*, propuestos, entre otros, por Josh Toth (2010) y Nicolas Bourriaud (2009), respectivamente, que postulan la posibilidad de un referente "global" —es decir, una suerte de *metarrelato*— con carácter "espectral" pero que, a su vez, implique el abandono de cualquier "imperativo estético" y el de cualquier búsqueda de hegemonía política o cultural (2015 (3):221)[402], mientras que Bourriaud define el *Altermodernism* como la producción artística desde la "heterocronía" (2015 (3):257-259)[403], o, dicho de otro modo, desde la perspectiva de la

(...) The modernity from which we are emerging negated its other: supermodernity integrates it. No longer the destruction of the past but its reintegration, its reformulation in the framework of the modern logic of the market, of consumption and individuality (...)".

[402]Tal y como explica Toth (2015 (3):221): "In brief, neo-realism seemingly escapes the dogmatism of postmodernism by explicitly embracing *and* deferring the possibility of the referent, of mimesis. By embracing the fact that both realist and metafictional strategies are necessarily animated by a belief, even if latent, that there can be, in principle, only one correct version of reality, neo-realism works to escape the postmodern tendency to make a grand narrative out of an 'incredulity' to grand narratives. Neo-realism seems to 'respect the specter' — it seems, that is, to respect the necessity of an animating, yet impossible, ideal — so as to avoid being dangerously compelled to *either* insist upon the possibility that the spectral ideal can become real and in the flesh *or* to emphatically and repeatedly expose such an ideal as impossible. Viewed alongside the more formalistic texts touched on above, neo-realism can thus be understood as symptomatic of an emergent epistemological reconfiguration that can be defined (...) by a desire to abandon (...) all aesthetic imperatives. What is most significant about this apparent return to realism —a realism, we need to stress, that is informed by postmodern formalism— is that it signals the end of metafiction as a privileged aesthetic style while simultaneously identifying *both* itself *and* metafiction as equally contingent and equally relevant 'language games'. More simply, neo-realism or, more broadly, *the literature of renewalism* can be defined as an attempt to *relax the rules.* By overtly acknowledging that all aesthetic imperatives are necessarily animated by (...) a certain spectrological aporia, the literature of renewalism works to avoid becoming, like its modern and postmodern predecessors, another hegemonic ideal — which is to say that it works to avoid effacing the necessarily ironic spectrality of the spectre (...)".

[403] De acuerdo con la exposición de Bourriaud (2015 (3):257-259): "Altermodernism can be defined as that moment when it became possible for us to produce something that made sense starting from an assumed heterochrony, that is, from a vision of human history as constituted of multiple temporalities, disdaining the nostalgia for the avantgarde and indeed for any era — a positive vision of chaos and complexity. It is neither a petrified kind of time advancing in loops (postmodernism) nor a linear vision of history (modernism), but a positive experience of disorientation through an art-form exploring all dimensions of the present, tracing lines in all directions of time and space. The artist turns cultural nomad: what remains of the Baudelairean model of modernism is no doubt this *flanerie,* transformed into a technique for generating creativeness and deriving knowledge.

Thus the exhibition brings together three sorts of nomadism: in space, in time and among the 'signs'. Of course, these notions are not mutually exclusive, and the same artist can simultaneously explore geographical, historical and sociocultural realities. We need to be clear that nomadism, as a way of learning about the world, here amounts to much more than a simplistic generalization: the term enshrines specific forms, processes of visualization peculiar to our own epoch. In a word, trajectories have become forms: contemporary art gives the impression of being uplifted by an immense wave of displacements, voyages, translations, migrations of objects and beings, to the point that we could

historia como temporalidades múltiples, caóticas y complejas, que el artista puede tratar a discreción y que puede relacionar entre ellas trazando líneas temporales y espaciales en múltiples direcciones, en un estado de desorientación perpetua en su condición de nómada, pero sin que ello tenga que suponer, necesariamente, una connotación negativa.

Sea como fuere, ninguno de estos conceptos, ni tampoco el de *transmodernidad* planteado por Rosa María Rodríguez Magda[404], sirven para estudiar en su totalidad las múltiples cuestiones que se muestran en la novela de Bolaño en relación con la *estética de la crueldad*, por lo que resulta más fructífero fijar la atención en la segunda parte de la pregunta del capítulo 6 formulada anteriormente y analizar dicha estética utilizando los propios *elementos* y *principios* que la constituyen para, de este modo, definir su importancia en la tradición y evolución de las múltiples líneas de la *estética de la crueldad* y valorar así sus aportaciones o, por el contrario, dado el caso, las posibles sobrevaloraciones que pueden reflejarse en el gran número de estudios sobre esta novela.

En este sentido, si se tienen en cuenta todos los capítulos del presente estudio, y a pesar de que el objetivo de éste no era llevar a cabo un análisis historicista, es posible trazar una evolución de la *estética de la crueldad* de acuerdo con las categorías y *principios* que aparecen en ellas o que introducen como novedad. Así pues, en el siglo XIV, encontramos obras como el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz o el *Decamerone* de Giovanni Boccaccio[405] en las que los relatos metadiegéticos sobre sucesos crueles se estructuran alrededor de un *marco de sentido* muy bien delimitado y definido, ya sea por sus fines pedagógicos, ya sea por el objetivo de restablecer un cierto orden social en una situación caótica —sobre todo, en el caso de la obra

---

state that the works presented in *Altermodern* unravel themselves along receding lines of perspective, the course they follow eclipsing the static forms through which they initially manifest themselves.

(...)

These differing modes of displacement indicate, more generally, a *fragmentation* of the work of art. No longer can a work be reduced to the presence of an object in the here and now; rather, it consists of a significant network whose interrelationships the artist elaborates, and whose progression in time and space he or she controls: a circuit, in fact. (...) And this personal wavelength conveys in its emanations signs that are both heterogeneous (belonging to differing registers or cultural traditions) and heterochronic (borrowed from differed periods) (...)".

[404]Véase la introducción del capítulo "6. La *estética de la crueldad* contemporánea, entre la Posmodernidad y el porvenir. Una aproximación a la novela *2666* de Roberto Bolaño como estudio de caso".

[405]Para un estudio concreto de estas obras, véase el apartado "6.1.1. El *sentido proteico* y la multiplicidad del *marco de sentido* en *2666*".

italiana—. En el siglo XVI y XVII, pertenecientes al género de la *novela picaresca* y como predecesores en algunas cuestiones de la *novela de formación* (*Bildungsroman*), hallamos *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554) y la *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños* (1626) de Francisco de Quevedo[406], en las que destaca la abundancia de *agentes* y *víctimas crueles personales* y la escasez de personajes que encarnen la categoría de *sujetos crueles* de cualquier tipo, lo que conduce a pensar que la crueldad que en ellas se manifiesta es de índole casi exclusivamente individual y por intereses y voluntades privados, que mantienen la *esfera privada* observada en gran medida en las obras del siglo XIV pero cuyo *marco de sentido* ya no viene determinado principalmente por una finalidad didáctica o social, sino por la evolución personal —y, en algunas facetas, profesional— de los protagonistas de la trama, que corporeizan alternativamente las instancias de *víctima* y *agente*, esta última, sobre todo, al final de las tramas respectivas. A continuación, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, sobresalen las obras del marqués de Sade[407], en las que se introducen algunas novedades sustanciales que hacen considerar las novelas del escritor francés como un posible inicio de la *estética de la crueldad* contemporánea, a saber: la aparición de infraestructuras organizativas para cometer actos crueles que permiten dar forma y dotar de una gran relevancia a unos *elementos de primer grado* que hasta ese momento no habían gozado de una gran importancia, como son las distintas variantes *sistémicas*, tanto las públicas o *políticas* como privadas o *en serie*, así como la utilización de maquinaria o medios químicos para lograr métodos más concretos y refinados de tortura u homicidio que favorezcan el placer sexual de las figuras-*agente*, el empleo abundante de *sujetos crueles* que posibiliten el correcto funcionamiento de tales infraestructuras, las reflexiones "racionales" para justificar la ejecución de acciones crueles como fenómenos propios de la ley natural y, especialmente, la *cosificación* de los personajes-*víctima* al considerarlos como un objeto o instrumento para obtener un goce sexual y no como unas figuras con una idiosincrasia propia, como era habitual en las obras de los siglos anteriores. En esta línea, y partiendo de la aparición de las categorías *sistémicas*, especialmente, de la

[406] Véase el apartado "2.1.1. La novela picaresca como muestra de la *estética de la crueldad* presadiana".

[407] Véanse, entre otros, los apartados "2.1.2. El marqués de Sade como precursor de la *estética de la crueldad* contemporánea" y "6.2.1. El marqués de Sade y *2666*: una crueldad detallada, el "fantasma" del *agente cruel* y la dialéctica entre la crueldad *política* y *privada*".

variedad *en serie*, en el siglo XIX se distinguen algunos relatos de E.T.A. Hoffmann —como, por ejemplo, "Das Fräulein von Scuderi" ["La señorita de Scuderi"] (1819)[408]— y de E.A. Poe —como, entre otros, "The Murders in the Rue Morgue" ["Los crímenes de la calle Morgue"] (1841)[409]— en los que se tematizan las relaciones de causalidad en la *estética de la crueldad*, dando lugar, de este modo, no sólo a lo que será la futura *novela detectivesca*, sino también a una reivindicación de la importancia de los *modos gnoseológicos* propios de esta estética, especialmente, el *modo gnoseológico mimético*, determinado por la *verdad-adecuación* (*veritas*). Posteriormente, ya en el primer tercio del siglo XX, Franz Kafka, en el relato *In der Strafkolonie* [*En la colonia penitenciaria*] (1918)[410], implementa dos innovaciones recientes con respecto a la *estética de la crueldad* que, en cierto sentido, ya se esbozaban en algunas novelas relativas a la Primera Guerra Mundial, como son, por un lado, la aplicación de infraestructuras de mecanismos técnicos que ya se habían observado en Sade pero que, en esta ocasión, el autor praguense instala en la *esfera pública* con el fin de cumplir con las penas dictadas por una "ley", aunque ésta sea completamente arbitraria; por el otro, y en relación con esta arbitrariedad, Kafka, a semejanza de los relatos de Poe y de Hoffmann, tematiza asimismo las relaciones de causalidad, aunque, en esta ocasión, son las incoherencias y los "errores" lógicos en estas relaciones que halla *el viajero* en las explicaciones del *oficial* relativas a la dinámica y funcionamiento de las ejecuciones lo que *des-vela* y *des-cubre* las *sombras* —en el sentido triasiano[411]— de todo el sistema penal, como es el hecho de que lo prioritario no es instaurar y asegurar la justicia de la isla, sino, más bien, ofrecer un espectáculo a los asistentes, por lo que, en este caso, conviene referirse no tanto a la importancia de la *verdad-adecuación* sino, más bien, a la *verdad-hallazgo* (*alétheia*) y a su respectivo *modo gnoseológico constructivista*.

Finalmente, llegamos a la novela *2666* (2004) de Roberto Bolaño en la que, a pesar de no formularse ningún *principio* ni ningún *elemento de primer* o de *segundo grado* que no se manifieste en obras anteriores de otros autores, sí que se muestran

[408] Véase el apartado "4.1.6.2. La *repetición* como un elemento de la crueldad: un estudio de la *víctima sistémica en serie*".

[409] Véase el apartado "6.1.2. El *modo gnoseológico constructivista* y la reformulación del género policial en *2666*".

[410] Véase el apartado "2.2.2. La delimitación de los elementos de la *estética de la crueldad*. Una pregunta de análisis fenomenológico del relato kafkiano *In der Strafkolonie*".

[411] Véase el apartado "5.1.2. La *estética de la crueldad* como *sombra* de *lo aparencial*".

de un modo *sui generis* que conduce a pronosticar que tal obra ocupará una posición relevante en la tradición de la *estética de la crueldad*, si bien, por el momento, no parece que alcance una eminencia similar a las obras y autores que se acaban de explicitar y que, desde luego, han condicionado en gran medida el desarrollo de esta estética; sin embargo, al considerarse esta observación, conviene no olvidar que, en el momento del presente estudio, únicamente han pasado dos décadas desde la primera publicación de *2666*, por lo que una valoración global de su obra y de su importancia con respecto a la notoriedad que pueda adquirir en el ámbito de la *estética de la crueldad* siempre tendrá, forzosamente, un cierto matiz de precipitación.

Si nos remitimos a las mencionadas "innovaciones" de la obra del escritor chileno, éstas pueden clasificarse en tres grupos. Por un lado, hay que subrayar la configuración de un *marco de sentido* mediante la conjugación de los dos tipos de *verdades* y de sus correspondientes *modos gnoseológicos*, como son la *alétheia* (*modo gnoseológico constructivista*) y la *veritas* (*modo gnoseológico mimético*), combinación que no sólo favorece y explica una gran multiplicidad de tipos de *elementos de primer grado*, sino que, además, resulta "novedosa" en la medida en que, habitualmente, las obras configuradoras de la *estética de la crueldad* acostumbran a mostrar un único tipo de *verdad*, ya sea la *verdad-adecuación* (Poe y Hoffmann), o bien la *verdad-hallazgo* (Kafka).

Por otro lado, la gran abundancia de personajes que formalizan las categorías de *agentes crueles indefinidos* y de *agentes crueles elididos* que se muestran en "La parte de los crímenes" puede interpretarse como la expresión de una variación de la *novela detectivesca*, en la que las relaciones de causalidad o del *principio de espejo reflejo* mantienen el protagonismo propio de este género pero no como un "monumento" o "elogio" de la inteligencia de unas figuras-*detectives*, sino, al contrario, como un fracaso de la utilización de la razón como consecuencia de la ininteligibilidad completa de las circunstancias de la ciudad de Santa Teresa y del resto de localidades del relato.

Por último, este tipo de *agentes*, junto con los numerosos *vacíos de información* que se manifiestan de forma llamativa en todas las partes de *2666*, puede entenderse tanto como una focalización en el "producto" resultante de las acciones crueles y no en el propio proceso de ejecución de esta crueldad —a diferencia de lo que puede leerse en las obras del marqués de Sade—, como una *perspectiva esquematizada* que conduce a la reivindicación de un papel activo del *lector implícito* ya que, como consecuencia de la carencia de datos que puedan ofrecer explicaciones y vinculaciones satisfactorias de las múltiples líneas argumentativas, así como del

cometimiento de los actos crueles, esta instancia se ve movida a actuar de una manera más activa que otras obras literarias más explícitas si quiere garantizar un cierto éxito en la comprensión de la novela de Bolaño; se trata, en definitiva, de la expresión poco habitual de la *estética de la crueldad actual reiterativa*, dado que el *lector* es la única instancia capaz de relacionar entre ellos todos los episodios crueles expuestos en los capítulos que integran *2666*, por lo que la *repetición* de tales actos crueles constituye, por sí misma, una expresión de *lo cruel*, así como de una manifestación de la *estética de la crueldad actual polifónica*, en tanto que se relatan unos mismos sucesos, como los homicidios de *mujeres* en la urbe mexicana, desde múltiples puntos de vista según la parte de la novela y de cuya diferencia de perspectiva, por consiguiente, sólo es consciente el *lector implícito*.

Llegados a este punto, si nos referimos tanto a la perspectiva de estudio adoptada en la presente investigación como a la propia naturaleza de la *estética de la crueldad* que se ha analizado en el conjunto de estas páginas, cabe concluir los siguientes aspectos:

a) la *estética de la crueldad*, a pesar de que puede manifestarse de una forma "pura", no es *per se* un *sistema lingüístico* aislado, sino que puede combinarse con otros fenómenos literarios y configurar otras expresiones de lo que hemos denominado *estética negativa*, como son, por ejemplo, la *estética de lo demoníaco* —en que, además de la crueldad, la *locura* y la falta o el error de las relaciones de causalidad desempeña una función fundamental— y la *estética de lo grotesco* —en que la crueldad se conjuga con la sátira o con la deformación de algún aspecto del relato, de alguna faceta de los personajes o de la propia voz y perspectiva narrativas—[412];
b) la consideración de la *estética de la crueldad* de la narrativa de ficción como un *sistema lingüístico* y como un *juego del lenguaje* con unos *elementos* que los configuran y unos *principios* que los determinan y los dotan de sentido, y, a la inversa, es decir, que éstos últimos reciben su significado y función de aquéllos, permite analizar las obras literarias pertenecientes a esta estética con una cierta independencia de cualquier postura o condición ética, sin perjuicio de la ética que se halla de forma intrínseca en los elementos

[412] Véase todo el apartado "5.2. La relación de la *estética de la crueldad* con otras estéticas afines. Una aproximación a la *estética negativa* y a sus posibles expresiones".

seleccionados y *combinados* que configuran *lo ficticio*[413] o de los *límites éticos* o *morales* de los que requiere la *transgresión* como *elemento de segundo grado*. Este rechazo a cualquier valoración ética absoluta puede observarse, por ejemplo, en el fenómeno de la *transferencia de funciones categoriales sincrónica* o *diacrónica*, así como en el *principio dialógico*, puesto que ambos explican los mecanismos por los que un mismo personaje puede corporeizar dos instancias de la *estética de la crueldad* antagónicas en una obra literaria —como la de *agente cruel* y la de *víctima*—, ya sea de forma simultánea o consecutiva;

c) este *juego del lenguaje* cuenta con varios *principios* que aseguran su cohesión y unidad como *sistema*, como son el *principio dialógico*, el *principio de espejo reflejo*, el *principio de soberanía agentiva*, el *principio de exceso* y el *principio de economía de la crueldad*, así como el fenómeno de *transferencia de funciones categoriales* y, sobre todo, el conjunto de las diferentes *responsabilidades*, a saber: *la agentiva, la subjetiva*, *la conjuntiva* y *la espectadora*;

d) la reivindicación de que en el concepto actual de *crueldad* se fusionan el significado latino de *cruor* y de *crudelis* y el del alto alemán medio *grüwe*[414] conlleva, por un lado, desde el punto de vista latino, la consideración del valor *gnoseológico* de la *estética de la crueldad* como una *sombra* de aquellos aspectos normalmente "visibles" en las representaciones artísticas o literarias, siendo las *sombras* aquellas facetas más desagradables, "viscerales" y más problemáticas de aprehender y, sobre todo, de aceptar por parte del receptor de la obra; por el otro, desde la perspectiva etimológica germánica, cobra protagonismo la instancia del *receptor* como un aspecto esencial de la propia idea de *crueldad* y de *lo cruel*, de modo que esta valoración del *lector* no sólo justifica la adopción de una noción de *estética* afín a algunos de los principales teóricos de la estética de la recepción, sino que, por añadidura, posibilita la concepción de una tipología de la *estética de*

[413] Para una estudio del concepto postulado por Wolfgang Iser sobre *lo ficticio,* véase el apartado "1.2. La *estética de la crueldad* como realización de lo imaginario".

[414] Véase el apartado "1.4. La *estética de la crueldad* como realidad descarnada".

la crueldad según la función que en ella desempeñe esta instancia, como, por ejemplo, las múltiples variantes de la *estética de la crueldad actual*[415];

e) la adopción de un cierto método *fenomenológico* para la elaboración de este estudio[416], en la medida en que para la formulación de las distintas categorías y *principios* se ha partido siempre de los elementos observados que *se manifiestan* en los textos literarios, implica que la *estética de la crueldad* propuesta no es un *sistema* cerrado y terminado, sino que, por el contrario, permite la admisión o la reformulación de cualquiera de sus elementos o aspectos constituyentes a medida que nuevas obras literarias *muestran* nuevos elementos configuradores de dicha estética; en otras palabras, este método adoptado se basa, en gran medida, en aceptar la literatura como una obra humana que se encuentra en constante y perpetuo desarrollo, por lo que la *estética de la crueldad* que expresa debe formularse de acuerdo con ello. Piénsese, a modo de ejemplo, en el caso de las variantes de la *víctima figurativa imaginativa* o de la *víctima figurativa onírica*, categorías que experimentaron un auge extraordinario a partir de la *novela gótica* de las primeras décadas del siglo XIX y, especialmente, desde los escritos teóricos de Freud y de Jung, ya en el siglo XX[417];

f) la utilización del método *fenomenológico* y la consiguiente atención prestada a los textos literarios posibilita formular una *estética de la crueldad* cuyo *sistema* permite traducir a sus propios términos conceptos que, a pesar de su origen literario, han adquirido con el tiempo un significado psicológico o filosófico, de manera que tal traducción puede facilitar análisis más precisos en el ámbito de los Estudios Literarios al "liberarlos" de unas connotaciones de las que carecían en su origen literario y estético. Recuérdese, verbigracia, el caso de sucesos *masoquistas* en los que es más conveniente referirse a los posibles protagonistas como figuras que corporeizan la categoría de

[415] Para un análisis de la incidencia que la instancia del *lector* ejerce sobre distintos tipos de la *estética de la crueldad,* véase el apartado "4.2.3. El *lector implícito* como única instancia conocedora de los actos crueles".

[416]Para una explicación y justificación concretas de la metodología *fenomenológica* adoptada, véase el apartado "2.2.1. Consideraciones sobre la *fenomenología* como método de análisis de la *estética de la crueldad*".

[417] Para un análisis de la importancia de las reflexiones y observaciones freudianas en la configuración de este tipo de *víctimas,* véase el apartado "4.1.4. Definición y clasificación de la *víctima figurativa* como símbolo de la *víctima* "ausente": los casos de la *víctima figurativa onírica* y la *víctima figurativa imaginativa*".

víctima homogénea con el agente cruel, puesto que tal formulación no sólo facilita diferenciarlas de la ambigüedad con el *sadismo* —ya que, a pesar de la distinción propuesta por Gilles Deleuze (1967), en la obra sadiana aparecen un gran número de escenas que supuestamente deberían ser tildadas de *masoquistas*, por lo que la univocidad del término de *masoquismo* corre el riesgo de quedar en entredicho—, sino que, además, posibilita su clasificación en múltiples variedades, como, entre otras, la *víctima homogénea simple,* la *víctima homogénea compuesta* o la *víctima homogénea finalista* y la correspondiente *víctima télica*, hecho que implica, a su vez, la capacidad de realizar un estudio con más rigurosidad y detalle;

g) a pesar de que la gran mayoría de las obras literarias que configuran el corpus a partir del cual se han formulado los conceptos que constituyen el *sistema lingüístico* de la *estética de la crueldad* corresponde a novelas y a relatos escritos y publicados a partir de 1785 —época que, comprendida hasta la actualidad, en los términos de esta estética hemos calificado de "contemporánea"—, tales conceptos y sus respectivas categorías y *principios* son aplicables a todo texto literario narrativo ficcional de cualquier época, según se ha podido comprobar a través del análisis de obras medievales y del Siglo de Oro hispano;

h) la aplicación de los conceptos y *principios* propuestos en este estudio a cualquier obra literaria conlleva *per se* la inclusión de esta obra en el ámbito y la tradición de la *estética de la crueldad*, ya que el uso de un término específico propio de esta estética implica, *de facto*, la comparación de dicha novela o relato con los fragmentos literarios a partir de los cuales se han formulado esta misma terminología. En consecuencia, puede afirmarse que la utilización de los "instrumentos" de análisis expuestos en el presente estudio tendrá siempre, de forma directa o indirecta, un cariz comparatista.

Finalmente, no podemos dejar de hacer hincapié en que, no obstante haber procurado un examen profuso y detallado de las categorías que configuran los *elementos de primer grado* y algún *elemento de segundo grado* —como el *neronismo*—, esta *sistematización* actual es únicamente una primera aproximación a posibles futuros análisis sobre la *estética de la crueldad* que deberán tener en cuenta otros factores que, por las condiciones del presente estudio, sólo se han podido mencionar o tratar de forma indirecta; este es el caso, por ejemplo, de la mayoría de los *elementos de*

segundo grado que, como el *poder,* la *violencia* o la *transgresión*, y que, a diferencia del *neronismo*, no son instancias exclusivas de la *estética de la crueldad*, tendrán que ser analizadas detalladamente en el ámbito de esta estética como componentes integradores de pleno derecho; o bien, de los *elementos de tercer grado*, cuyas propiedades requieren la utilización de conceptos y de metodologías relacionadas con la poética cognitiva y cuya complejidad exige otra investigación para la que este estudio puede ser un primer paso.

Y es que, tal y como se anunciaba en el primer capítulo, los *elementos* y los *principios* que se formulan como integrantes de la *estética de la crueldad* deben concebirse como "pautas" no normativas y sí descriptivas, como "marcas" que nos señalan el camino ante el laberinto de los múltiples *sistemas lingüísticos* que la integran y de la gran variedad de formas en que puede manifestarse tal estética. Es, si se quiere, la escena contenida en la *Odisea*, en la que el dios *Proteo*, servidor de *Poseidón*, después de intentar huir de la trampa trazada por su propia hija *Idotea* y por *Menelao* al regreso de la guerra de Troya, y después de adoptar distintas apariencias para intentar regresar al mar, se ve forzado a *revelar* al *rey de Esparta* los sacrificios que debe realizar en Egipto para poder regresar al hogar con garantías[418]; sin embargo, entre las indicaciones del modo de actuar y del camino a tomar, por insistencia del mismo *Menelao*, el *dios de las múltiples formas* le relata cómo *Poseidón*

[418] "En tanto, la diosa, que se había sumergido en el vasto seno del mar, sacó cuatro pieles de focas recientemente desolladas (…). No bien llegamos, hizo que nos tendiéramos por orden dentro de los hoyos y nos echó encima sendas pieles de foca. (…) Era mediodía cuando vino del mar el anciano: halló las obesas focas, paseóse por entre ellas y contó su número. La cuenta de los cetáceos la comenzó por nosotros, sin que en su corazón sospechase el engaño; y, luego, acostóse también. Entonces acometímosle con inmensa gritería y todos le echamos mano. No olvidó el viejo sus dolosos artificios; transfiguróse sucesivamente en melenudo león, en dragón, en pantera y en corpulento jabalí; después se nos convirtió en agua líquida y hasta en árbol de excelsa copa. Mas, como lo teníamos reciamente asido, con ánimo firme, aburrióse al cabo aquel astuto viejo y díjome de esta suerte:

(…)

Menelao. —(…) Sabes que, detenido en la isla desde largo tiempo, no hallo medio de poner fin a tal situación y ya mi ánimo desfallece. Mas revélame (…) cuál de los inmortales me detiene y me cierra el camino, y cómo podré llegar a la patria atravesando el mar en peces abundoso.

(…)

Proteo. —Debieras haber ofrecido, antes de embarcarte, hermosos sacrificios a Zeus y a los demás dioses para llegar sin dilación a tu patria, navegando por el vinoso ponto. El hado ha dispuesto que no veas a tus amigos, ni vuelvas a tu casa bien construida y a la patria tierra, hasta que tornes a las aguas de Egipto, río que las lluvias celestiales alimentan, y sacrifiques sacras hecatombes a los inmortales dioses que poseen el anchuroso cielo: entonces te permitirán las deidades hacer el camino que apeteces" (Homero, *La Odisea*, Canto IV, vv. 452-500, 1970:51-52).

termina con la vida de *Ayante*, arrojándole con su nave a las rocas por su soberbia, y el homicidio de su hermano *Agamenón* y de *sus soldados* en una emboscada a manos de *Egisto*, el amante de *su esposa*, una vez éste ya había regresado a su tierra[419]. Cuentan otras fuentes[420] que, tan pronto hubo consolado a *Menelao* con la posibilidad de vengar a *su hermano* matando a *Egisto*, *Proteo* volvió a transformarse en agua para desaparecer en el mar y dejar, como único rastro de los sucesos crueles relatados, sus palabras.

[419] "*Proteo.* —¡Átrida! ¿Por qué me preguntas tales cosas? No te cumple a ti conocerlas, ni explorar mi pensamiento (…). Ayante sucumbió con sus naves de largos remos: primeramente acercóle Posidón a las grandes rocas Giras, sacándole incólume del mar; y se librara de la muerte, aunque aborrecido de Atenea, si no hubiese soltado una expresión soberbia que le ocasionó gran daño: dijo que, aun a despecho de los dioses, escaparía del gran abismo del mar. Poseidón oyó sus jactanciosas palabras, y, al instante, agarrando con las robustas manos el tridente, golpeó la roca Girea y partióla en dos: uno de los pedazos quedó allí, y el otro, en el cual hubo de sentarse Ayante anteriormente para recibir gran daño, cayó en el piélago y llevóse al héroe al inmenso y undoso ponto. Y allí murió, después de engullir la salobre agua del mar. Tu hermano huyó los hados en las cóncavas naves, pues le salvó la veneranda Hera (…). Agamenón pisó alegre el suelo de su patria, que tocaba y besaba, y de sus ojos corrían ardientes lágrimas al contemplar con júbilo aquella tierra. Pero viole desde una eminencia un atalaya, puesto allí por el doloso Egisto que le prometió como gratificación dos talentos de oro, el cual hacía un año que vigilaba (no fuera que Agamenón viniese sin ser advertido y mostrase su impetuoso valor); y en seguida se fue al palacio a dar la nueva al pastor de los hombres. Y Egisto urdió al momento una engañosa trama: escogió de entre el pueblo veinte hombres muy valientes y los puso en emboscada, mientras, por otra parte, ordenaba que se aparejase un banquete. Fuese después a invitar a Agamenón, pastor de hombres, con caballos y carros, revolviendo en su ánimo indignas tramoyas. Y se llevó al héroe, que nada sospechaba acerca de la muerte que le habían preparado, diole de comer y le quitó la vida como se mata a un buey junto al pesebre. No quedó ninguno de los compañeros del Átrida que con él llegaron, ni se escapó ninguno de los de Egisto, sino que todos fueron muertos en el palacio" (*La Odisea,* Canto IV, vv. 511-559, 1970:52-53).

[420] Para una visión global de las variaciones de este episodio del diálogo entre *Proteo* y *Agamenón* relatado en *La Odisea,* así como para referencias a otros relatos en que aparece la figura de *Proteo*, véase la entrada correspondiente (2013:547-549) en el *Diccionario de mitología clásico* (1980) de C. Falcón, E. Fernández-Galiano y R. López Melero.

GLOSARIO DE CONCEPTOS ANALÍTICOS DE LA *ESTÉTICA DE LA CRUELDAD* (ANEXO)

Con el fin de facilitar la utilización y la consulta de los conceptos propuestos en los capítulos anteriores, así como su aplicación en el estudio de la novela de la novela de Roberto Bolaño *2666* y en futuros análisis de otras obras narrativas de ficción, en las siguientes páginas se ofrece un tesauro terminológico alfabético de todos aquellos vocablos y expresiones formulados en las partes teóricas de la presente investigación.

En este sentido, conviene advertir que, en aras de las practicidad y en virtud del *principio dialógico* y del *principio del espejo reflejo*, se ha optado por mencionar únicamente aquellos términos que aparecen explícitamente en los capítulos teóricos y se ha optado por no hacer referencia a las expresiones terminológicas lógicas que se deducen de dichos términos, aunque ello no conlleve que no existan y que no se los pueda usar en cualquier análisis de la *estética de la crueldad*. Así pues, por ejemplo, en el glosario se define la instancia de *víctima figurativa imaginativa instrumental* pero no sus posibles manifestaciones de *modo propio* o *impropio* ni de de su *modalidad voluntaria e involuntaria*, conceptos que se explican en la expresión de *víctima figurativa*, ya que, en caso contrario, con sus respectivas posibilidades combinatorias, se podría hablar de cuatro conceptos más, además de sus cuatro tipos de *agentes crueles* respectivos.

Agente cruel: Categoría perteneciente al grupo de los *elementos de primer grado* de la estética de la crueldad y que se formaliza en aquellos personajes, instituciones u otras instancias ficcionales que idean, generan y motivan los sucesos crueles representados en el relato ficcional. Las figuras que encarnan esta categoría son los autores intelectuales de la acción cruel.

Agente cruel cosificador: Véase la categoría de *víctima cosificada*.

Agente cruel elidido: Variante de la instancia del *agente cruel* que se caracteriza por presentar ante el resto de figuras ficcionales y ante el *lector* una *responsabilidad agentiva* concreta, con características definidas y con una relación de causalidad determinada —se relaciona, por consiguiente, con una *crueldad causal*— que, sin embargo, no puede asignársela a ningún personaje en cuestión.

Agente cruel figurativo: Véase la categoría de *víctima figurativa*.

Agente cruel figurativo imaginativo hedonista: Véase la categoría de *víctima figurativa imaginativa hedonista*.

Agente cruel figurativo imaginativo instrumental: Véase la categoría de *víctima figurativa imaginativa instrumental*.

Agente cruel figurativo imaginativo metadiegético: Véase la categoría de *víctima figurativa imaginativa metadiegética*.

Agente cruel figurativo onírico: Véase la categoría de *víctima figurativa.*

Agente cruel heterogéneo (con el sujeto): Variante de la instancia del *agente cruel* que aparece cuando las funciones categoriales de *agente* y de *sujeto cruel* son desempeñadas por distintos personajes.

Agente cruel homogéneo (con el sujeto): Variante de la instancia del *agente cruel* que aparece cuando un mismo personaje desempeña las funciones categoriales de *agente* y de *sujeto cruel*.

Agente cruel homogéneo con la víctima: Véase *víctima homogénea*.

Agente cruel indefinido: Variante de la instancia del *agente cruel* que aparece explícitamente en el relato de ficción y que es percibido por los personajes en calidad de la categoría de *agente* pero cuyas características y propiedades no pueden ser determinadas con certeza y precisión —se relaciona, en consecuencia, con una *crueldad no-causal*—, de modo que, precisamente, su propia indeterminación es uno de los rasgos principales que configura su cualidad de *cruel*.

Agente cruel lúdico: Variante de la instancia del *agente* que idea un hecho cruel en forma de *juego*.

Para una explicación detallada, véase la expresión *juego cruel*.

Agente cruel lúdico agonista: Véase el *juego cruel agónico*.

Agente cruel lúdico aleático: Véase el *juego cruel aleático*.

Agente cruel lúdico distorsionado:

Variante de la instancia del *agente* que idea una acción cruel en forma de un *juego* en el que se altera la percepción del personaje-*víctima* o del personaje-*agente* de forma deliberada, como, por ejemplo, mediante la injerencia de sustancias alucinógenas, drogas o a través de la práctica de algún ejercicio concreto, con el fin de que los participantes entren en un estado de "tránsito" o de "éxtasis" que los separe de su cotidianidad.
Al igual que todo *agente cruel lúdico*, esta instancia puede presentarse de un *modo paidético*, *ludificado* y *didáctico*, dependiendo de la existencia o no de normas o reglas que rijan la actividad lúdica en cuestión o bien de una finalidad *gnoseológica* para el *agente*.

Agente cruel (lúdico) ludificado:

Véase el *modo ludificado*.

Agente cruel lúdico mimético:

Véase el *juego cruel mimético*.

Agente cruel lúdico mimético figurativo:

Variante de la instancia del *agente cruel* que se formaliza en aquellos personajes que, a modo de un *juego*, llevan a cabo una acción cruel en su mente de manera voluntaria y no en sus circunstancias diegéticas "empíricas", de manera que tienen bajo control todo el desarrollo del suceso cruel imaginado. Tal representación mental es una representación completamente consciente, es decir, que implica un reflejo del estado psíquico y de la capacidad de pensamiento lógico del personaje que corporeiza este *elemento de primer grado*.

En este sentido, hay que recalcar que, en algunas obras, las imágenes de hechos crueles acuden *aparentemente* a la mente de los *agentes crueles figurativos* sin motivación previa alguna, aunque pueden, después de recrearse y gozar de ellas, abandonarlas a placer. En tales casos, hay que decir que este suceso, cuya arbitrariedad sería atribuible a un estado de sueño y del inconsciente y, por tanto, al *agente cruel onírico*, es sólo gratuito *en apariencia*, puesto que acostumbra a ser un recurso de la voz narrativa para mostrar un estado mental a menudo cercano a la *locura* o al *delirio*.

Agente cruel lúdico paidético:

Véase el *modo paidético.*

Agente cruel mimético:

Véase la categoría de *víctima mimética*.

Agente cruel onírico:

Variante de la instancia del *agente cruel* que se formaliza en aquellos personajes que llevan a cabo una acción cruel en su mente de manera involuntaria y no en sus circunstancias diegéticas "empíricas", por lo que, a diferencia del *agente cruel mimético figurativo*, no ejercen ningún control sobre el desarrollo de este acto, hecho que impide considerar este suceso imaginado o soñado como un "juego".

Agente cruel personal: Véase la categoría de *víctima personal*.

Agente cruel sacrificial fundacional: Véase la categoría de *víctima sacrificial fundacional*.

Agente cruel sacrificial terapéutico: Véase la categoría de *víctima sacrificial terapéutica*.

Agente cruel sistémico: Véase la categoría de *víctima sistémica*.

Agente cruel sistémico en serie: Véase la categoría de *víctima sistémica en serie*.

Agente cruel sistémico en serie fetichista: Véase la categoría de *víctima en serie fetichista*.

Agente cruel sistémico en serie hedonista: Véase la categoría de *víctima en serie hedonista*.

Crueldad causal-implícita: Una de las posibles expresiones de la estética de la crueldad que se distingue de la *crueldad no causal-explícita* en tanto que los propios personajes ficcionales de la obra o el *lector* de ésta reconocen las categorías que formaliza cada personaje —especialmente, las de *agente* y *sujeto crueles*—, así como los motivos que los conducen a realizar las acciones crueles.

Crueldad no causal-explícita: Una de las posibles expresiones de la estética de la crueldad consistente en una tematización de la problemática de no poder asignar una acción cruel generadora de *víctimas* a un *agente* o *sujeto cruel* determinado ni qué motivación ha llevado a producir el hecho cruel, característica que define la crueldad constituida en algunas escenas concretas o en la totalidad del relato. Este tipo de crueldad exige la aparición de unas instancias concretas, como, por ejemplo, la del *agente cruel indefinido*.

Crueldad no causal-implícita: Una de las posibles expresiones de la estética de la crueldad que se caracteriza por la imposibilidad de distinguir los motivos concretos que mueven a los *agentes* y/o a los *sujetos crueles* a llevar a cabo acciones crueles. Sin embargo, a diferencia de la *crueldad no causal-explícita*, sí que es posible identificar la formalización de dichas categorías en determinados personajes.

Crueldad tecnificada: Tipo de estética de la crueldad que se inicia en el siglo XVIII a raíz del inicio de la Revolución Industrial y que tiene algunas de sus primeras expresiones en las múltiples obras del

marqués de Sade.

Se caracteriza por dos aspectos. Por un lado, los actos crueles se llevan a cabo mediante una maquinaria que, tecnológicamente, puede gozar de una cierta autonomía respecto a los propios *agentes* o *sujetos crueles*. Por el otro, la utilización de esta tecnología implica, *de facto*, la cosificación de los personajes que formalizan la categoría de *víctima*, ya sea porque se las concibe como una pieza más que permite el funcionamiento correcto de la maquinaria, ya sea porque, al carecer de importancia cualquier rasgo individual de estas figuras, pueden ser fácilmente intercambiables por otras, en la medida en que sólo corporeizan la instancia de *víctimas* en virtud a su pertenencia a un colectivo que comparte un conjunto de características particulares (edad, sexo, clase social, etc.)

Elementos de primer grado:

Grupo constituido por aquellas categorías de la estética de la crueldad que pueden concebirse por ellas mismas, sin la necesidad imperativa de acudir a otras instancias. Formarían parte de este conjunto el *agente* y el *sujeto cruel*, así como la categoría de *víctima* y la instancia del *lector*.

Elementos de segundo grado:

Grupo constituido por aquellas categorías de la estética de la crueldad cuya naturaleza implica obligatoriamente la colaboración de dos *elementos de primer grado*. Éste sería el caso del *neronismo*, de la *violencia* y del *poder*, así como de la *transgresión*.

Elementos de tercer grado:

Grupo constituido por aquellas categorías integradas por tres *elementos de primer grado* y que conllevan la combinación de distintos niveles narrativos, en la medida en que, a diferencia de los dos conjuntos anteriores, se producen en la instancia extradiegética del *lector*, por lo que deben considerarse desde un punto de vista *psicológico* o *cognitivo* en relación con éste último. A modo de ejemplo, constituirían este grupo el concepto de *espanto* y de *asco* que un texto constituyente de la estética de la crueldad puede generar en *el lector*. En este conjunto se encontraría, asimismo, el *neronismo* del *lector* o del *espectador* y su inclinación a leer o a visualizar obras pertenecientes a la estética de la crueldad, pero, en ningún caso, el *neronismo* (formal diegético) de los personajes.

Estética de la crueldad actual:

Manifestación de la estética de la crueldad en la que el *lector implícito* es la única categoría que puede dar testimonio de una acción cruel, hecho que responde a tres condiciones: a) que una misma figura personifique las categorías de *agente* y de *sujeto cruel*; b) que en el instante y en el espacio en que tengan lugar los actos crueles, únicamente se hallen presentes la figura que corporeice el *agente cruel*, así como el personaje que formalice la instancia de *víctima*, y que ninguna de ellas comunique el hecho cruel acaecido a ninguna otra figura; c)

que el *lector* cuente con la información suficiente para disponer de los elementos necesarios como para ser consciente de las características de la *estética de la crueldad* concreta que se muestra en la escena determinada.
Esta manifestación de la estética de la crueldad puede mostrarse de tres modos distintos:

1) como una *estética de la crueldad actual simple:* se relatan una sola vez unos sucesos crueles en los que el *lector implícito* es la única instancia que puede dar testimonio de estas acciones;
2) como una *estética de la crueldad actual reiterativa*: consiste en la aparición de diferentes actos crueles independientes entre ellos que quizás otros personajes-*testigo* presencian, pero únicamente la instancia del *lector implícito* es conocedora de que existe una pauta de los sucesos crueles o, al menos, una repetición de hechos de este tipo, así como una posible conexión entre ellos. De ello se infiere que, en esta clase de *crueldad*, la reiteración es una cualidad más de la manifestación de *lo cruel*, atributo que la relaciona estrechamente con la aparición de la categoría del *agente cruel sistémico en serie*;
3) como una *estética de la crueldad actual polifónica*: aquella expresión de la estética de la crueldad constituida por las obras literarias en las que se relata un mismo acto cruel desde distintas perspectivas narrativas, pero de cuyas variaciones de puntos de vista del relato únicamente es conocedor la instancia del *lector implícito*.

Estética de la crueldad actual polifónica: Véase *estética de la crueldad actual*.

Estética de la crueldad actual reiterativa: Véase *estética de la crueldad actual*.

Estética de la crueldad actual simple: Véase *estética de la crueldad actual*.

Estética de la crueldad diegética polifónica: Manifestación de la estética de la crueldad que tiene lugar en el relato de una misma acción cruel desde distintos puntos de vista pero de la que tienen constancia no únicamente el *lector*, sino también otros personajes.

Estética negativa: Hiperónimo que incluye los diferentes tipos de *estéticas* —la *estética de la crueldad*, la *estética de lo grotesco*, la *estética de lo demoníaco*, etc.— que se basan en mostrar una estrecha relación entre la *estética* y la *ética* en la que el *Mal* y cualquiera de sus variantes desempeña en la trama ficcional una función preponderante; no obstante, dicho *Mal* no debe entenderse como una *idea* en sí que se expresa estéticamente, sino más bien como un valor *relativo* respecto a otros conceptos *positivos*, cuya *relatividad* consiste, justamente, en la *negación* de dichos conceptos o *ideas*, *negación* que recibe el nombre de *negatividad positiva* y que puede producirse por *contradicción* —es decir, mediante la simple *negación* de un enunciado—, o por *contraste* —la focalización del aspecto contrario de un atributo que es inmanente a él—. Toda *estética negativa* conlleva, además, el establecimiento de un *marco de sentido* que posibilita la interpretación de cualquier expresión

literaria constituyente de esta *estética*, entre los cuales pueden citarse, a modo de ejemplo, aquellos *marcos* que conciben el *Mal* como *lo dogmático* de un *sistema de valores* al intentar imponerse a otro *sistema*, o bien aquellos *marcos* que consideran la manifestación estética del *Mal* como un aspecto social y, por consiguiente, como una cuestión *gnoseológica* relevante de la obra literaria en particular o del arte en general.

Gnoseología constructivista de la estética de la crueldad: Una de las manifestaciones posibles de la *gnoseología* de la estética de la crueldad. Se concibe como el "des-cubrimiento" de los aspectos sórdidos y macabros de la realidad mediante la propia estructura textual de los relatos de sucesos crueles y, sobre todo, a través de las relaciones semánticas entre los múltiples *elementos de primer* y *de segundo grado*. Mantiene una estrecha relación con el concepto de *verdad-hallazgo* (*alétheia*).

Gnoseología mimética de la estética de la crueldad: Una de las manifestaciones posibles de la *gnoseología* de la estética de la crueldad. Puede entenderse como la "des-ocultación" de los aspectos más macabros, "oscuros", moralmente "inasumibles" de la realidad empírica del *lector* a través del relato de hechos crueles ficcionales pero que muestran una relación aprehensible con las circunstancias empíricas en las que puede tener lugar la lectura. Mantiene una estrecha relación con el concepto de *verdad-adecuación* (*veritas*).

Juego cruel: Fenómeno de la *estética de la crueldad* en el que el movimiento repetitivo se tiene a sí mismo como único objetivo, hecho que le confiere el carácter de una acción libre y no necesaria para la supervivencia de sus participantes y, además, crea un espacio y un tiempo en el que se suspenden las acciones, el comportamiento y las "pautas" de lo cotidiano, para adquirir una realidad con unos principios propios. Paralelamente, tal *realidad propia* es producto de una dinámica del mismo *juego* que se apropia de la voluntad de los *jugadores*, de modo que no sólo puede decirse que el *juego* ejerce un *poder* propio sobre ellos, sino que, además, produce una gran atracción y fascinación tanto a los jugadores como a los *espectadores*, testigos que, por otro lado, resultan imprescindibles para la constitución del *juego*, ya que le proporcionan sentido y significado y, por añadidura, el límite y el carácter de *cierre* respecto al resto de las actividades humanas. Además, en estos *juegos*, únicamente algunos de los personajes tienen la capacidad y el *poder* de forzar a otras figuras a tomar parte de éstos y, paralelamente, de estipular las "pautas" que ellos deseen, sin significar por ello que ellos mismos no puedan modificarlas a voluntad cuando quieran; en otras palabras, en todo juego *cruel*, una parte de los participantes formalizan la categoría de *víctimas*, al participar en él por imposición de los *agentes crueles lúdicos* y al no tener ninguna potestad para tomar ninguna decisión relevante una vez se ha iniciado el *juego*.

Juego cruel agónico: Tipo de *juego cruel* que se basa en una "lucha", en una "competición" entre dos individuos o equipos que, en principio, siguen unas determinadas reglas —lo que significa habitualmente un carácter de *ludus* predominante— para establecer claramente una definición de *ganador* y de *perdedor*, aunque hay que decir que, en el marco de la *estética de la crueldad*, no todo *juego cruel agónico* tiene la obligación de manifestar un cariz *ludificado*.

Juego cruel aleático: Tipo de *juego cruel* en el que el "azar", o bien el "destino", determina el desarrollo de todo el proceso después de que el *agente* ha tomado una decisión inicial, por lo que el resultado final no depende en absoluto de la habilidad de éste, sino de su propia suerte. En este punto, todo *juego aleático* debería ser, en términos lógicos, un *juego ludificado*, es decir, un *juego* sujeto a unas reglas concretas que determinararn el resultado de una buena o, por el contrario, de una mala fortuna. Ahora bien, desde el punto de vista de la *estética de la crueldad*, no todos los *juegos crueles aleáticos* tienen la necesidad de formularse en el modo de *ludus*, sino que, en algunas ocasiones, pueden manifestar un carácter evidentemente *paidético*.

Juego cruel distorsionador: Véase la categoría de *agente cruel lúdico distorsionado*.

Juego cruel mimético: Tipo de *juego cruel* en el que los participantes se crean la *ilusión* de ser otros individuos por lo que imitan sus modos de actuar, su carácter o, si se trata de emular actos regulados u oficiales, su proceder estipulado por las leyes o por las costumbres sociales.

Juego cruel (mimético) figurativo: Tipo de *juego cruel mimético paidético* que consiste en aquellas ilusiones que se configuran en la imaginación de un *agente cruel* en las que éste experimenta placer al representarse él mismo realizando un acto cruel con el único objetivo de recrearse figurándose en la ejecución de tal acto.

Legitimidad mimética: Consiste en la adquisición del *poder* perteneciente originalmente al primer *agente cruel* mediante la imitación de la manera de actuar del *agente* y un contacto directo con éste por parte de un personaje que, en un primer momento de la trama, formaliza otra instancia.

Locura: En el marco de la *estética de la crueldad* y, en general, de la *estética negativa*, este fenómeno se caracteriza por la ausencia, la distorsión o el error en la aplicación del parámetro de causa-efecto en la percepción de las condiciones empíricas de los personajes, de modo que los motivos de la realización de acciones crueles o bien no pueden explicarse racionalmente, o bien se diagnostican como actos "enajenados".

Por otro lado, la *locura* o la *enajenación mental* que se atribuye a los personajes que formalizan la instancia de *agente* o de *sujeto cruel* cumplen una función explicativa de las acciones crueles y de sus respectivas consecuencias morales,

legales, políticas o socioeconómicas por parte del resto de los personajes-*víctima*, de personajes-*espectadores* (*explicación diegética*), o bien de *los lectores* (*explicación lectora*) con el fin de facilitar la asunción de la existencia de unos actos crueles que no pueden analizarse con el parámetro de causa-efecto; en otras palabras, la *locura literaria* constituyente de la *estética de la crueldad* y de la *estética negativa* puede considerarse como un recurso propio de dichas estéticas para explicar racionalmente la *responsabilidad agentiva*, *subjetiva* o *conjuntiva* cuando éstas no se ajustan a la relación de causa-efecto evidente, por lo que se requiere de la formulación de un "detonante" (la *locura*) que contribuya a explicar y a "digerir" el relato de un suceso cruel.

Según un criterio de simultaneidad, es decir, según si se muestra *después*, *antes* o *durante* la ejecución de una acción cruel, pueden diferenciarse tres tipos de *locura:*

a) *locura diacrónica anterior*: el proceso o el momento de enajenación tiene lugar antes de la acción cruel y puede entenderse como un posible motivo de la realización de tal acto; habitualmente, va asociada al personaje que corporeiza la categoría de *agente cruel* y conlleva un factor agravante del *principio de soberanía agentiva*, una distorsión del *principio de exceso*, una difuminación del *principio de economía* y un enfatización del *principio de espejo reflejo*;

b) *locura diacrónica posterior*: el proceso o el momento de enajenación se produce después de la realización del acto cruel y puede entenderse como la consecuencia de dicho suceso; normalmente, este tipo de *locura* es propio de los personajes que personifican la instancia de *víctima cruel*;

c) *locura sincrónica*: el proceso o el momento de enajenación se da durante la ejecución de la acción cruel, por lo que normalmente afecta al personaje que encarna la instancia de *agente cruel*; dicha *locura* origina una distorsión en todos los *principios* que configuran la *estética de la crueldad*, aunque no les sustrae su vigencia, y, además, puede producirse de forma consecutiva a la *locura diacrónica anterior*.

Locura diacrónica anterior: Véase la *locura*.

Locura diacrónica posterior: Véase la *locura*.

Locura sincrónica: Véase la *locura*.

Modo didáctico: Una de las formas en que puede manifestarse un *juego cruel* y que designa aquellas actividades lúdicas mediante las cuales los respectivos *agentes* pretenden aprender o descubrir algún aspecto de su realidad circundante —como puede ser un supuesto elemento "perverso" u "oscuro" de la naturaleza

humana—, o bien adquirir determinadas habilidades para sobrevivir y medrar en un medio hostil.

Como cualquier *modo*, esta variedad de manifestación puede darse en cualquier tipo de personaje que corporeice la instancia del *agente* o de la *víctima* en un *juego cruel*, de manera que, por ejemplo, puede hablarse de un *agente cruel lúdico didáctico mimético*.

Modo ludificado: Una de las formas en que puede manifestarse un *juego cruel* y que designa aquellas actividades lúdicas que siguen ciertas "convenciones" del *juego*, es decir, que cumplen con unas normas concretas y con la regulación de una manera determinada y estipulada de los *obstáculos*, cuya superación constituye el objetivo final del mismo.

Como cualquier *modo*, esta variedad de manifestación puede darse en cualquier tipo de personaje que corporeice la instancia del *agente* o de la *víctima* en un *juego cruel*, de manera que, por ejemplo, puede hablarse de un *agente cruel (lúdico) ludificado mimético*.

Modo paidético: Una de las formas en que puede manifestarse un *juego cruel* y que designa aquellas actividades lúdicas que se basan en la improvisación, especialmente, del *agente cruel lúdico*, en la ausencia de reglas y en un consiguiente ánimo descontrolado.

Como cualquier *modo*, esta variedad de manifestación puede darse en cualquier tipo de personaje que corporeice la instancia del *agente* o de la *víctima* en un *juego cruel*, de manera que, por ejemplo, puede hablarse de un *agente cruel lúdico paidético mimético*.

Neronismo: Categoría perteneciente al grupo de los *elementos de segundo grado* de la estética de la crueldad consistente en la atracción, la fascinación y el placer que despierta en personajes ficcionales la contemplación o vivencia de una escena cruel de la que ellos no son partícipes directos más allá de la *responsabilidad espectadora* que, por otro lado, puede causar que dichas figuras sean, como público o audiencia de la acción cruel, la motivación principal del *agente cruel* para llevar a cabo sus actos.

Neronismo final: Instancia variante del *neronismo* que, a diferencia de otras modalidades, se caracteriza por buscar el placer y el goce en la contemplación y experimentación de unos sucesos crueles como un objetivo en sí mismo, sin pretender, con ello, alcanzar otros fines secundarios.

Neronismo instrumental: Instancia variante del *neronismo* que, a diferencia de otras modalidades, se caracteriza no sólo por buscar el placer en la

contemplación y experimentación de unos sucesos crueles, sino por alcanzar también mediante dicho goce otros objetivos no relacionados directamente con tal experimentación; puede tratarse, por ejemplo, de una finalidad didáctica, de una advertencia ejemplificante, de una actividad lucrativa, etc.

Perversidad diegética: Fenómeno de la estética de la crueldad, identificable con la *crueldad no-causal implícita*, que consiste en la incapacidad de las figuras del relato de establecer una relación de causa-efecto para entender la realización de una acción cruel, por lo que, con frecuencia, los propios personajes aprehenden el suceso cruel como un acto de locura; no obstante, cabe decir que esta percepción no tiene que ser compartida necesariamente por el *lector implícito*, es decir, que puede darse el caso de que éste, a diferencia de los personajes participantes de la trama narrativa, sí que disponga de la información indispensable para establecer una relación clara de causalidad.

Perversidad lectora: Fenómeno de la estética de la crueldad que consiste en la incapacidad del *lector implícito* de atribuir una escena cruel a unas causas concretas y racionales debido a la falta de información o a informaciones y perspectivas contradictorias, sin perjuicio de que los personajes ficcionales sí que lo hagan y actúen en consecuencia.

Poder: La facultad de un *agente* y *sujeto cruel* de disponer de la vida y de la muerte de otro personaje o, en otras palabras, de la capacidad performativa de dicho *agente* o *sujeto* de convertir a un personaje en *víctima*; en otras palabras, es un *elemento de segundo grado* de la estética de la crueldad que se manifiesta de forma diáfana en el *principio de soberanía agentiva*.

Principio de doble efecto: Propiedad de algunos *elementos de primer grado* de la *estética de la crueldad* por la cual los personajes que los formalizan actúan de modo cruel por su propio deseo a pesar de emplear instituciones, objetos u otros medios que, por su naturaleza, están pensados para satisfacer *positivamente* las necesidades individuales o comunales de una sociedad. Aunque dicho *principio* puede encontrarse habitualmente en la aparición del *sujeto cruel parasitario*, su ámbito de actuación no se reduce *per se* a esta categoría, sino que puede observarse, por ejemplo, en algunos *sujetos crueles instrumentales voluntarios*.

Principio de economía de la crueldad: Condición intrínseca de la *crueldad* por la que todo acto cruel constituyente de la estética de la crueldad tiende a realizarse de la forma más efectiva posible desde una perspectiva lógica para alcanzar sus propios fines crueles, ya sean éstos descritos como *racionales* o no.
Concretamente, se realiza en tres fases: una primera fase de *valoración* de la *víctima* y del futuro acto cruel, en la que el *agente* o *sujeto cruel* otorgan performativamente unos *rasgos cualitativos* —y su consiguiente *valor*— al personaje que formaliza la instancia de *víctima* y en la que se idea el tipo de

sufrimiento o de tortura cuya realización y visualización produzcan más placer en dicho *agente* o *sujeto*; una segunda fase de *planificación*, en la que el *agente* o el *sujeto cruel* establecen el *método* o el *sistema*, condicionado por sus circunstancias particulares, mediante el cual llevará a cabo el acto cruel del modo más *eficiente*, entendiendo en este contexto como *eficiencia* la capacidad del acto cruel de generar el mayor goce posible en el *agente* dadas unas condiciones de ejecución concretas; por último, una tercera fase, en la que se materializan los planes elaborados en las dos fases anteriores y que, aunque no siempre se desarrollan exactamente tal y como el *agente* o el *sujeto* habían estipulado, siempre intenta alcanzar el mayor grado de fidelidad posible respecto a la *valorización* y a la *planificación* llevadas a cabo anteriormente. En otras palabras, este cálculo implica necesariamente que cualquier acto cruel cuenta con elementos *racionales* que hacen posible su ejecución, a pesar de que, en algunas ocasiones, su motivación no responda a la lógica ni al raciocinio y se aproxime o se sumerja plenamente en la locura.

Junto con el *principio de exceso* y el *principio de soberanía agentiva*, constituye uno de los principios definitorios e imprescindibles de cualquier *estética de la crueldad* en la narrativa de ficción. Además, con el *principio de exceso* y el *principio del espejo reflejo*, configura la esencia de cualquier personaje-*víctima*.

Principio del espejo reflejo:

Condición intrínseca de la *crueldad* por la que todos los personajes que corporeizan la instancia de *víctima* manifiestan, una vez ya se han constituido como tales en la obra narrativa, algunas cualidades físicas o psíquicas del *agente* o del *sujeto cruel* que les ha obligado a formalizar dicha instancia. Hay que tener presente que este *principio* complementa el *principio dialógico* y es el principal nexo de conexión entre el género literario de la novela negra y la estética de la crueldad, así como el sustento fundamental de este género desde la perspectiva de dicha estética, ya que es el que posibilita que el personaje *detective* o *investigador* averigüe la figura que personifica la categoría de *agente* o de *sujeto cruel* a partir de las declaraciones de la *víctima* o de las *huellas* que aquella haya dejado en su cuerpo, y el que permite plantearse investigar lo sucedido.

Juntamente con el *principio de exceso* y el *principio de economía de la crueldad*, configura la esencia de cualquier personaje-*víctima*.

Principio de exceso:

Condición por la que los actos crueles de la *estética de la crueldad* se producen fuera de los límites de toda norma moral, social o legal de una comunidad de individuos —lo que constituye *per se* un acto de *transgresión* de dichas "pautas de conducta"— y, al mismo tiempo, como la cualidad de cualquier hecho cruel de ser *contingente*, es decir, de no tratarse de una acción *necesaria* e *imprescindible* para la supervivencia de ninguno de los personajes.

En este punto, un tercer elemento del *principio de exceso* que atribuye a todo personaje que corporeiza la instancia de *víctima* una propiedad indispensable para la propia configuración de dicha instancia, constituye su carácter de constituir un *excedente* en el mundo diegético o ser concebido

como tal por el *agente cruel* y que, por lo tanto, éste puede utilizarlo con el único fin de obtener un placer mediante su tortura, violación, maltrato físico o psicológico u homicidio, puesto que dicho uso no conlleva ningún riesgo para el bienestar del *agente*, ya que, precisamente, el hecho de considerar a la *víctima* como un *excedente* hace que su eliminación en los casos de crueldad más extremos no suponga un perjuicio para éste.
Junto con el *principio de economía de la crueldad* y el *principio de soberanía agentiva*, constituye uno de los principios definitorios e imprescindibles de cualquier *estética de la crueldad* en la narrativa de ficción. Además, con el *principio de espejo reflejo* y el *principio de economía de la crueldad*, configura la esencia de cualquier personaje-*víctima*.

Principio de soberanía agentiva:

Condición propia de la *estética de la crueldad* que se refiere a la capacidad de un personaje ficticio de imponerse en un espacio diegético al resto de personajes por la mera tenencia de unas cualidades otorgadas por un autor que le confieren una *autoridad* indiscutible por parte de las otras figuras que le permite, a su vez, concebirse a él mismo como el punto de referencia a partir del cual puede *decidir* qué personajes ocupan qué categoría de los posibles *elementos de primer grado*. Este *principio* es, en consecuencia, la propiedad esencial de cualquier *agente cruel* sin la cual esta categoría no podría definirse.

Principio dialógico:

Condición propia de la *estética de la crueldad* que responde a las siguientes características:

a) aunque los *elementos de primer grado* se definen precisamente por el hecho de no estar constituidos por otros elementos de la estética de la crueldad, dichos elementos sólo adquieren su plenitud semántica en relación con los otros *elementos de primer grado*, es decir, que es esta relación la que permite a un personaje ocupar una categoría u otra;
b) las categorías propias constituyentes de los *elementos de primer grado* pueden modificarse a lo largo de un relato o novela en función de las circunstancias enunciativas; es decir, que, por ejemplo, un personaje que en un momento formaliza la categoría de *víctima* puede convertirse en *sujeto* e incluso *agente cruel* en escenas posteriores de la obra. Esta característica posibilita el fenómeno de la *transferencia de funciones categoriales*;
c) derivado del *dialogismo* buberiano, si tomamos el *agente* como punto de referencia —o sea, como el *yo*—, puede considerarse la instancia del *tú* como la categoría del *sujeto cruel* —a no ser que se trate de un *sujeto homogéneo*— y la del *ello* como la *víctima*. En ambos casos, las dos categorías son vistas por parte del *agente* como *objetos*, como entes con rasgos de *coseidad* que, en consecuencia, pueden ser empleados a placer como *cosas* o *instrumentos* según los criterios del personaje-*agente*;

d) la atribución al *yo* de la cualidad de ser el punto de referencia de la relación *yo-tú* y de la *yo-ello*, nos permite identificar, en relación con la teoría buberiana, el *yo* con las características del *agente cruel*, en cuanto que ésta establece perfomativamente la clasificación de los otros personajes en la categoría de *sujeto cruel* (*tú)* y en la de *víctima* (*ello*). Dicho de otro modo, el personaje-*agente* dispone y hace uso de un *poder implícito* o *explícito* que le permite, precisamente, no sólo realizar esta distinción, si no, además, aplicarla y actuar en consecuencia.

Responsabilidad agentiva: Aquellas causas y las posibles consecuencias unidas a éstas que conducen a un *agente* a motivar, idear o planificar un acto cruel, aunque no necesariamente a realizarlo ni a materializarlo, ya que esto sería la función del *sujeto cruel*. En este aspecto constituirían una excepción aquellos casos en los que se tratara de un *agente* o *sujeto cruel homogéneo*, es decir, aquellos personajes que formalicen simultáneamente la categorías de *agente* y de *sujeto crueles*, quienes no sólo idearían, planificarían y motivarían un hecho cruel, sino que, además, lo llevarían a cabo.

Responsabilidad conjuntiva: La motivación para realizar un acto cruel, sus causas y las correspondientes consecuencias que un personaje con la categoría de *agente cruel* transfiere a otro personaje que formalice la instancia de *sujeto cruel*, sea por imposición por parte del *agente*, por tolerancia a la crueldad por parte del *sujeto* o, incluso, por voluntad propia del mismo *sujeto* a satisfacer los planes y las intenciones del *agente cruel*.

En caso de tratarse de *agentes* y *sujetos homogéneos*, tendría las mismas características que la *responsabilidad agentiva*.

Responsabilidad espectadora: Las causas y consecuencias que llevan a actuar o no a personajes terceros que, sin ser *agentes* o *sujetos crueles* ni *víctimas,* aparecen en una escena en que se produce o se ha producido un hecho cruel, ya sea como oyente, como testigo o como espectador. En este sentido, a diferencia de los otros tres tipos de *responsabilidad*, la *responsabilidad espectadora* no tiene una relación directa con la distinción entre *agente* y *sujeto cruel*. Sin embargo, sí que establece una diferenciación entre estos *elementos de primer grado* y los *personajes-testigo*, lo que no sólo refuerza la definición de los primeros, sino que introduce un nuevo tipo de crueldad relacionada exclusivamente con el *neronismo*.

Responsabilidad subjetiva: Las causas y las consecuencias que acompañan exclusivamente la actuación de los personajes que corporeizan la categoría de *sujeto* o *sujetos crueles*, de manera que, desde este punto de vista, la importancia del *agente cruel* pasa a un segundo plano, a no ser que se trate de un *sujeto homogéneo*, en cuyo caso no habría ninguna diferencia entre la *responsabilidad subjetiva* y la *responsabilidad agentiva*.

Sombra gnoseológica de la estética de la crueldad: Consiste en una manifestación del concepto de *lo siniestro* que *se oculta* tras la superficie de la expresión literaria y cuyo *descubrimiento* es el objetivo tanto del *modo gnoseológico mimético* como del *modo gnoseológico constructivista*, *desvelamiento* que, por otro lado, es el proceso configurador de la *verdad-adecuación* y de la *verdad-hallazgo*. En esta línea, debe pensarse *la sombra* como la *referencia negativa* de aquellas cuestiones de la realidad diegética —sin que ello signifique una disociación con las circunstancias empíricas del *lector*— que no ocupan un lugar central en la trama o que, incluso, permanecen formalmente "ausentes", pero que, sin embargo, la condicionan, de modo que llegan a definir y determinar las acciones crueles de los personajes y la formalización de los *elementos de primer* y *de segundo grado*.

Sujeto cruel: Categoría perteneciente al grupo de los *elementos de primer grado* de la estética de la crueldad y que se formaliza en aquellos personajes, instituciones u otras instancias ficcionales que materializan y que llevan a cabo los sucesos crueles representados en el relato ficcional. Las figuras que encarnan esta categoría son las ejecutoras de la acción cruel ideada por el *agente cruel*.

Sujeto cruel elidido: Véase la categoría de *agente cruel elidido*.

Sujeto cruel generado por el *agente*: Variante del *sujeto cruel* que puede concebirse como el fruto de una *causa finalis* y una *causa efficiens* externos e impuestos a él por un *agente cruel* en virtud del *principio de soberanía agentiva*.

Sujeto cruel generado por el *agente* de formalidad modificada: Variante del *sujeto cruel* que se caracteriza principalmente por una modificación exclusiva de la *causa formalis* durante el proceso de la *transferencia de funciones categoriales* por iniciativa de un *agente cruel*, de modo que la acción y voluntad del *agente* no produce ninguna alteración en la *causa materialis*. Tal *agente cruel* le impone, además, una *causa finalis* y una *causa efficiens* en virtud del *principio de soberanía agentiva*.

Sujeto cruel generado por el *agente* de materialidad modificada: Variante del *sujeto cruel* que se caracteriza principalmente por una modificación de la *causa materialis* —que no tiene porqué ir unida necesariamente a un cambio de la *causa formalis*— durante el proceso de la *transferencia de funciones categoriales* por iniciativa de un *agente cruel* quien le impone, además, una *causa finalis* y una *causa efficiens* en virtud del *principio de soberanía agentiva*.

Sujeto cruel heterogéneo: Véase la categoría de *agente cruel heterogéneo*.

Sujeto cruel homogéneo: Véase la categoría de *agente cruel homogéneo*.

Sujeto cruel indefinido: Véase la categoría de *agente cruel indefinido*.

Sujeto cruel instrumental: Variante del *sujeto cruel* que se formaliza en un o unos personajes cuya principal función en la trama narrativa viene dada por las intenciones y fines (*causa finalis*) de la figura o figuras que corporeizan la instancia del *agente cruel* (*causa efficiens*) con quien se establece una relación de subordinación causal, es decir, que los personajes que encarnan dicha categoría son empleados a modo de "herramienta" por parte de las figuras-*agente* para lograr su intención de llevar a cabo una acción cruel. Las distintas variedades en las que puede manifestarse vienen determinadas por el grado de *responsabilidad subjetiva* que muestran los personajes respectivos a lo largo de toda la trama ficcional.

Sujeto cruel instrumental involuntario inconsciente: Variedad del *sujeto cruel* generada por un o unos *agentes crueles* en la que el personaje o personajes que la encarnan ignoran por completo que su principal función en la trama narrativa viene dada por las intenciones y fines (*causa finalis*) de la figura o figuras que corporeizan la instancia del *agente cruel* (*causa efficiens*) con quien se establece una relación de subordinación causal, es decir, que los personajes que encarnan dicha categoría no saben que son empleados a modo de "herramienta" por parte de las figuras-*agente* para lograr su intención de llevar a cabo una acción cruel; por ello, es la categoría de *sujeto cruel* que muestra la menor *responsabilidad subjetiva*.

Sujeto cruel instrumental involuntario consciente: Variedad del *sujeto cruel* generada por un o unos *agentes crueles* en la que el personaje o personajes que la encarnan saben que su principal función en la trama narrativa viene dada por las intenciones y fines (*causa finalis*) de la figura o figuras que corporeizan la instancia del *agente cruel* (*causa efficiens*) con quien se establece una relación de subordinación causal, es decir, que los personajes que encarnan dicha categoría son conocedores de que son empleados a modo de "herramienta" por parte de las figuras-*agente* para lograr su intención de llevar a cabo una acción cruel; no obstante, no son libres para elegir contrariar la voluntad de la figura que corporeiza la instancia del *agente cruel*. Por el hecho de tener presente su condición de ser un mero "instrumento", es una categoría de

sujeto cruel que muestra una mayor *responsabilidad subjetiva* que la instancia del *sujeto cruel instrumental involuntario inconsciente* pero una menor *responsabilidad* que la categoría del *sujeto cruel instrumental voluntario*.

Sujeto cruel instrumental voluntario: Variedad del *sujeto cruel* generada por un o unos *agentes crueles* en la que se conjugan la voluntad y los intereses de dichos *agentes* (*causa finalis externa*) con los objetivos del propio o propios personajes que formalizan esta categoría (*causa finalis propia*). Ello implica necesariamente una mayor *responsabilidad subjetiva* que en los otros tipos de *sujeto instrumental*, ya que, a diferencia de éstos, el *sujeto instrumental voluntario* tiene siempre la opción de no realizar los actos crueles ideados por el *agente cruel*; por consiguiente, si éste los lleva a cabo, es porque persigue la satisfacción de sus propios intereses y objetivos, aunque la realización del acto cruel no le proporcione por él mismo ningún tipo de placer. Se trata, en definitiva, de una de las categorías de la estética de la crueldad —junto con la del *sujeto cruel parasitario*— en la que la *responsabilidad conjuntiva* adquiere una forma y un papel fundamental, puesto que ambas *responsabilidades* que la integran —la *agentiva* y la *subjetiva*— tienen la misma fuerza y relevancia.

Sujeto cruel lúdico: Puede considerarse a dicha instancia como una variedad del *sujeto cruel parasitario*. Para una información detallada, véanse las categorías de *agente cruel lúdico* y de *sujeto cruel parasitario*.

Sujeto cruel parasitario: Variante del *sujeto cruel* y muy similar a la categoría de *sujeto cruel instrumental voluntario*, puede concebirse como la instancia que formalizan uno o unos personajes que, aunque muestran un carácter *instrumental* en relación con el *agente cruel*, se caracterizan por llevar a cabo acciones crueles por voluntad e iniciativa propias motivadas por el placer que les produce la realización y contemplación de estos actos dentro del marco de acción creado por el *agente*.

Transferencia de funciones categoriales: Fenómeno propio de la estética de la crueldad por el que un mismo o mismos personajes formalizan dos (*transferencia de funciones categoriales simple*) o más (*transferencia de funciones categoriales compleja*) *elementos de primer grado* en una narración; por otro lado, dicha *transferencia* puede producirse de manera que un personaje represente *simultáneamente* dos categorías diferentes (*transferencia de funciones categoriales sincrónica*), o bien en dos momentos distintos del relato (*transferencia de funciones categoriales diacrónica*). Cada uno de estos dos últimos tipos de *transferencia* está determinado y producido, respectivamente, por el *principio dialógico* y el *principio de causalidad*.

Transgresión: *Elemento de segundo grado* de la estética de la crueldad que consiste en la superación por un *agente* y *sujeto cruel* de unos límites físicos, morales, legales o de todos los tipos mediante la ejecución de acciones crueles, de modo que estos *agentes* y *sujetos* —recordemos los protagonistas de las narraciones del marqués de Sade— son conscientes de la vulneración de tales límites, vulneración que, de hecho, puede constituir uno de los principales motivos y fines de dichas acciones.

Transgresión heterotópica: Variante de la categoría de la *transgresión* que consiste en la violación de algún tipo de límite moral, legal, político, económico o de cualquier clase asociado con un espacio o tiempo muy concreto y limitado situado en una trama ficcional.

Transgresión ontológica: Variante de la categoría de la *transgresión* que consiste en la violación, por parte de un *agente* o de un *sujeto cruel*, de límites morales y éticos intrínsecos de un ente que implican la valoración positiva de este ente como tal que conlleva la formalización de la instancia de *víctima* en este mismo ente o figura ficcional.

Víctima cosificada: Variante de la categoría de *víctima cruel* que se configura a partir de la anulación de todas las propiedades individuales de un personaje y que sólo se explica por un proceso de eliminación de sus características individuales u homogeneización respecto a otras figuras-*víctima* por el que ésta y otras pasan a considerarse como un mero "objeto", "instrumento" o "herramienta" por parte de los *agentes* o *sujetos crueles cosificadores*. En este sentido, hay que resaltar que la *víctima cosificada* comparte algunas cualidades con otras modalidades de *víctimas*, como, p. ej., con la *víctima en serie*, aunque muestra algunas diferencias sustanciales.

En primer lugar, la *víctima cosificada* no tiene forzosamente que aparecer junto con otros personajes-*víctima* en una concatenación de hechos crueles, sino que ésta puede constituirse de manera aislada e individual, es decir, que es posible que el *agente cruel cosificador* genere, con su proceder, una única *víctima*, aunque éste actúe de modo que la *víctima* como tal pierda las cualidades que la configuran como individuo. En segundo lugar, la *víctima en serie* es una categoría que, por definición, se formaliza en un conjunto de personajes que permite, precisamente, establecer unas características comunes de las figuras-*víctimas* que posibilitan, a su vez, proponer un *sistema* de cualidades compartidas por éstas que explican la motivación por la que han sido elegidas por los *agentes crueles en serie* para llevar a cabo su acción cruel, mientras que, en el caso de las *víctimas cosificadas*, lo relevante es la manera en cómo se ignoran o se destruyen sus rasgos particulares para reducirlas a la condición de *objeto* o *cosa*, o bien, precisamente, que los respectivos *agentes* partan

de tal consideración *a priori* para justificar su actuación.

Víctima cosificada instrumental o utilitaria: Variante de la categoría de la *víctima cruel* que se formaliza en uno o varios personajes por la voluntad de un *agente cruel cosificador* a partir de la consideración de éstos como simples "objetos" o "utensilios", cuyas únicas relaciones con el resto de elementos diegéticos se fundamentan en la *utilidad* y *empleabilidad* que el *agente* pueda encontrar en ellas con el fin de conseguir un objetivo concreto mediante una acción cruel que, *per se*, se constituye como no necesaria; por consiguiente, un personaje que corporeice esta categoría no puede ser, bajo ningún concepto, el fin último de la acción cruel.

Víctima cosificada télica: Variante de la categoría de *víctima cruel* que se formaliza en un personaje cuya esencia viene determinada únicamente por el modo en cómo *se aparece* al *agente cruel* y cuyo único fin es ser él mismo el objeto de la acción cruel, de manera que el aspecto *instrumental* juega, dado el caso, un papel secundario. Por consiguiente, en función de si este último aspecto de *utilidad* aparece o no en el relato ficcional, podremos hablar, respectivamente, de la instancia de *víctima cosificada télica impropia* o de la categoría de *víctima cosificada télica propia*.

Víctima cosificada télica impropia: Véase *víctima cosificada télica*.

Víctima cosificada télica propia: Véase *víctima cosificada télica*.

Víctima cruel: Categoría perteneciente al grupo de los *elementos de primer grado* de la estética de la crueldad y que se formaliza en aquellos personajes que, de manera pasiva y, generalmente, no voluntaria, son el objeto y el receptor directos de las acciones crueles llevadas a cabo por *agentes* y *sujetos crueles* y que sufren, directa o indirectamente, las consecuencias de tales acciones.

Víctima figurativa: Variedad de la *víctima cruel* que se caracteriza porque una de las instancias que interviene en la configuración de dicha categoría —ya sea la de la misma *víctima*, ya sea la del propio *agente cruel*— tiene una naturaleza evocada por otro personaje de forma verbal o psíquica, es decir, que está físicamente *ausente* de la escena en cuestión. Se trata, en definitiva, de la tematización de la evocación de una ausencia o, dicho de otro modo, de la enfatización de la cualidad *simbólica* de la estética de la crueldad ficcional.

Por otro lado, pueden distinguirse múltiples manifestaciones de esta instancia, como son:

a) *Víctima figurativa propia:* no tiene una presencia física en la narración y sólo se formaliza simbólicamente a partir del lenguaje de los personajes que sí que se encuentran presentes, es decir, que esta categoría se encarna en una figura *ausente* que un personaje-*agente cruel figurativo*

evoca simbólicamente;

b) *Víctima figurativa impropia*: sí que se encuentra físicamente *presente* en la escena, y es generada por un *agente cruel figurativo* que se halla *ausente* y, por ende, cuenta con una naturaleza simbólica.

Ambas pueden aparecer de un *modo voluntario* —dando lugar, por ejemplo, a una *víctima figurativa propia voluntaria*—, cuando alguno de los personajes que corporeiza la categoría de *víctima* o de *agente* controla la instancia *ausente*, o bien de un *modo involuntario*, cuando la categoría que no está físicamente *presente* escapa a cualquier tipo de control consciente.

Víctima figurativa imaginativa:

Variante de la categoría de la *víctima cruel* que se formaliza en un personaje que es objeto de un acto cruel o bien en una *imagen* evocada (*modo propio*) o bien de una forma externa a la *imagen* pero en relación con ella (*modo impropio*), ya sea en una *imagen* controlada conscientemente por el *agente cruel figurativo imaginativo* (*modalidad voluntaria*), ya sea en una *imagen* ajena a cualquier "censura", "control" o "yugo" de la consciencia del *agente* (*modalidad involuntaria*).

En consecuencia, a diferencia de la *víctima figurativa onírica,* las imágenes crueles se producen en el estado de vigilia y de plena consciencia, de modo que logran un efecto análogo al que se produciría si los sucesos crueles ocurrieran en la realidad empírica de los personajes, con la dificultad añadida —respecto a las imágenes oníricas— de que dichas imágenes tienen lugar en un estado de consciencia, por lo que las impresiones causadas deben ser capaces de suplantar —o, dependiendo del caso, engañar— los impulsos sensoriales externos que el personaje en cuestión puede estar recibiendo en ese mismo instante.

Cabe decir que cualquiera de sus variedades admite la combinación de todos los *modos* y *modalidades*, como, por ejemplo, la *víctima figurativa imaginativa hedonista (propia) (voluntaria)*, que podría entenderse como aquel personaje que encarna la instancia de *víctima* en imágenes evocadas a discreción por un personaje-*agente figurativo imaginativo hedonista* y por las que esta última figura experimenta un gran placer.

Víctima figurativa imaginativa hedonista:

Véase la categoría de *víctima figurativa imaginativa*.

Víctima figurativa imaginativa instrumental:

Variante de la categoría de la *víctima cruel* que se corporeiza en aquellos personajes que padecen *en* o *en relación con* unas imágenes figurativas configuradas por unos *agentes crueles figurativos imaginativos instrumentales* que emplean estas *imágenes* como unos *medios* para alcanzar un objetivo cruel concreto.

Víctima figurativa imaginativa metadiegética:

Variante de la categoría de la *víctima figurativa imaginativa* que se formaliza en personajes que no aparecen en la imaginación o en el sueño de otras figuras, sino en el relato o narración oral o escrito por uno de los personajes de la trama narrativa principal, de modo que dicho discurso, al encontrarse en otro

nivel ontológico y narrativo que esta trama principal, desempeña una función afín a las imágenes oníricas o figurativas, si bien se relatan de forma consciente por uno de los personajes.
En esta línea, la presente instancia puede manifestarse de dos modos diferentes según la relación que se establezca entre el relato en que aparece y la trama principal; por consiguiente, puede encontrarse una:

a) *víctima figurativa imaginativa metadiegética temática:* el relato en el que aparece esta instancia no se halla en ninguna "continuidad espacio-temporal" respecto a la historia principal, sino más bien un contraste o una analogía con la trama principal, de manera que puede llegar a ejercer una influencia en el desarrollo de ésta última;
b) *víctima figurativa imaginativa metadiegética causal:* el relato en el que aparece esta instancia tiene una función explicativa respecto a la trama principal (*analepsis*), de manera que se trata de una relación lógica *directa* con la historia principal.

Víctima figurativa imaginativa metadiegética causal: Véase la categoría de *víctima figurativa imaginativa metadiegética*.

Víctima figurativa imaginativa metadiegética temática: Véase la categoría de *víctima figurativa imaginativa metadiegética*.

Víctima figurativa imaginativa potencial: Variante de la categoría de *víctima cruel* que se formaliza en uno o varios personajes en unas imágenes figurativas evocadas por un *agente cruel figurativo imaginativo* y que representan a uno o varias figuras que podrían llegar a corporeizar en un futuro la instancia de *víctima* en las circunstancias empíricas que rodean los personajes —en cuyo caso configuran la categoría de *víctima figurativa imaginativa potencial futurible*—, o bien que lo *hubieran podido* hacer en el pasado —en cuyo caso reciben el nombre de *víctimas figurativas imaginativas potenciales reminiscentes*—; ambas variedades se caracterizan siempre por implicar la opción de constituir una *víctima* o de no hacerlo, ambigüedad que responde, precisamente, al hecho de encontrarse en un estado *en potencia* en la propia *imagen* —*modo propio*—, o bien fuera de ésta pero en relación con ella —*modo impropio*—.

Víctima figurativa impropia: Véase la categoría de *víctima figurativa*.

Víctima figurativa onírica: Variedad de la categoría de *víctima cruel* y, concretamente, de la *víctima figurativa*, que se evoca en forma de imágenes simbólicas durante el sueño de un personaje del relato (*víctima figurativa onírica propia*), o bien toma forma en un personaje como fruto de un hecho cruel sucedido a modo de imágenes simbólicas durante el sueño (*víctima figurativa onírica impropia*), pero cuya encarnación de la instancia de *víctima* tiene lugar en el estado de vigilia, en las circunstancias "empíricas" de las figuras ficcionales.

De la misma manera que todos los tipos de *víctima* figurativa, todos sus tipos pueden mostrar un *modo voluntario* e *involuntario*. Asimismo, también puede manifestarse de un *modo causal,* si el sueño es el motivo por el que el personaje corporeiza la categoría de *víctima*, ya sea de forma *propia* o *impropia*, o de un *modo instrumental*, si los *agentes crueles figurativos oníricos* hacen uso del sueño para llevar a cabo un acto cruel, ya sea de manera que el personaje de la *víctima* formalice esta categoría en el mismo sueño (*víctima figurativa onírica propia instrumental)*, ya sea de manera que tal formalización tenga lugar fuera de éste pero siempre en relación con él (*víctima figurativa onírica impropia instrumental*).

Víctima figurativa propia: Véase la categoría de *víctima figurativa*.

Víctima homogénea (con el agente cruel): Variedad de la instancia de la *víctima cruel* que encarnan aquellos personajes que, en virtud del *principio de soberanía agentiva*, desean y hacen que ellos mismos sean el objeto de una acción cruel, o bien a través de otro personaje o bien mediante su propia mano, para alcanzar su *causa finalis* que, en mayor o menor medida, debe ser la búsqueda del placer o del anhelo del dolor físico o psicológico.

Víctima homogénea compuesta: Variedad de la instancia de la *víctima cruel* que se formaliza en los personajes que, por iniciativa y voluntad propias, hacen que otra figura con la categoría de *sujeto cruel instrumental* de cualquier tipo lleve a cabo una acción cruel en la que ellos mismos son el objeto de dicho acto, con el fin de obtener placer y disfrute a través de su propio dolor, tortura, humillación o martirio.

Víctima homogénea finalista: Variedad de la instancia de la *víctima cruel* que se formaliza en aquellos personajes que, en virtud del *principio de soberanía agentiva*, desean y hacen que ellos mismos sean el objeto de una acción cruel, ya sea a través de otro personaje o mediante su propia mano, para alcanzar su *causa finalis* que, en primer lugar, debe ser el maltrato físico o psicológico de otra figura (*víctima télica*) para lograr así, en segundo lugar, un goce y placer superiores al saber que, a través de su sacrificio, generan un gran dolor y sufrimiento a este personaje.

Víctima homogénea simple: Variedad de la instancia de la *víctima cruel* que se formaliza en los personajes que, por iniciativa y voluntad propias, llevan a cabo una acción cruel para ellos mismos, sin la intervención ni la utilización de otra figura en condición de *sujeto cruel instrumental,* con el objetivo de obtener placer y disfrute a través de su propio dolor, tortura, humillación o martirio.

Víctima indirecta: Variedad de la instancia de la *víctima cruel* se formaliza en personajes que, sin constituir el objeto principal de la acción cruel ideada por un *agente cruel*, o bien sin ser un elemento pasivo previsto por el *agente* o el *sujeto cruel* durante la ejecución de un acto cruel, sufren y padecen las consecuencias de dichos sucesos, lo cual distingue a estos personajes de la instancia de *espectadores* —al ir su participación en el hecho cruel más allá de cualquier *responsabilidad espectadora*— y de una concepción exclusivamente *instrumental* por parte del *agente* o del *sujeto*

cruel.

Este tipo de *víctima* constituye una excepción en el conjunto de las múltiples manifestaciones de la *víctima cruel*, ya que, a diferencia de éstas, la *víctima indirecta* sólo es configurada por el *principio de espejo reflejo* y por el *principio de exceso*, pero, en ningún caso, por el *principio de economía de la crueldad*, ya que, en caso contrario, nos hallaríamos ante una contradicción lógica fruto de la incompatibilidad del concepto de dicha instancia con el significado de este principio.

Víctima instrumental o utilitaria: Variedad de la categoría de *víctima cruel* que se formaliza en aquellos personajes que son objeto de una acción cruel por el hecho de ser empleados como una "herramienta" o "medio" por parte de un *agente* o de *sujeto cruel* con el fin de lograr un objetivo que va más allá de la obtención del placer que genera el propio acto cruel.

Víctima mimética: Variedad de la instancia de la *víctima cruel* que se formaliza en aquellos personajes que son objeto de una acción cruel por el deseo que despiertan en dos o más figuras-*agentes miméticos* que, actuando como mediadores en sus anhelos, compiten entre ellos para hacerse con el privilegio de disponer del personaje-*víctima*.

Todos los tipos de esta categoría pueden mostrarse con una *modalidad propia*, que indica que dicha instancia se encarna en aquellos personajes que representan el papel de *mediador* y *rival*; o con una *modalidad impropia*, que significa que la instancia de *víctima mimética* es realizada por la figura que representa el ser u objeto deseado.

Esta instancia puede manifestarse de diferentes maneras:

a) *víctima mimética sustitutiva*: aquella instancia que se formaliza en personajes que actúan *simbólicamente* como *sucedáneos* de otras figuras presentes, pasadas o futuras que juegan, a su vez, el papel de *mediador* y de *rival* en el proceso de generación de un *deseo* por parte del *agente cruel mimético sustituidor* y que, como consecuencia de este hecho, son objeto de una acción cruel en manos de dicho *agente*;
b) *víctima mimética confusionaria*: aquella instancia que se formaliza en una figura que, por algún tipo de similitud con otro personaje al que se quiere convertir en *víctima* en relación con un *deseo mimético* de los *agentes crueles*, se la identifica con este mismo personaje, de manera que dicha figura pasa a ser objeto de la acción cruel, ya se la confunda con una figura que representa el papel de *rival —modalidad propia—*, ya se la confunda con el objeto del propio *deseo mimético —modalidad impropia—*;
c) *víctima mimética pedagógica*: aquella instancia que se corporeiza en los personajes que son objeto de una acción cruel por ser la figura anhelada en un *deseo mimético* entre varios rivales, (*modalidad impropia*), o bien por ser una de las figuras que compiten con el *agente cruel mimético pedagógico* por su supremacía sobre el objeto de *deseo* (*modalidad propia*); en cualquier caso, el *agente* concibe este tipo de categoría como un

instrumento que le posibilita acceder a algún tipo de conocimiento, ya sea de su propia personalidad y carácter, ya sea del funcionamiento y naturaleza de las circunstancias que le rodean.

Víctima mimética confusionaria: Véase la categoría de *víctima mimética*.

Víctima mimética pedagógica: Véase la categoría de *víctima mimética*.

Víctima mimética sustitutiva: Véase la categoría de *víctima mimética*.

Víctima personal: Variedad de la instancia de la *víctima cruel* que se refiere a aquella figura que es objeto por placer de otros personajes de violaciones, de homicidio o de maltratos físicos o psicológicos por parte de estas mismas figuras que constituyen los *agentes crueles (personales)* y con los que comparte un vínculo biográfico cercano, que, a su vez, motiva la acción cruel. Se trata, por ende, de una instancia que enfatiza los rasgos y las cualidades individuales del personaje en que se formaliza, ya que son precisamente tales características las que conducen a los *agentes* a generar esta categoría en el personaje en cuestión.

Víctima potencial: Variante de la categoría de la *víctima cruel* que se corporeiza en aquellos personajes que en algún momento de la trama pueden llegar a formalizar cualquier tipo de la instancia de *víctima* según la voluntad de un *agente* o un *sujeto cruel* pero que, en una escena concreta, no encarnan en acto dicha categoría.

Víctima sacrificial fundacional: Variedad de la categoría de la *víctima cruel* que se encarna en los personajes que representan la función de víctima propiciatoria y que suscitan entre los *agentes* y *sujetos sacrificadores fundacionales* unos sentimientos ambivalentes de odio y de admiración propios del *pharmakos* y cuyo sacrificio tiene como consecuencia la constitución de una nueva comunidad de figuras o bien la configuración de una nueva fe o moral que determina nuevas dinámicas y relaciones de *poder* intragrupales, por lo que resulta imprescindible que la totalidad o mayoría de los futuros miembros de dicha comunidad participen en la ejecución del acto cruel de un modo u otro, ya que tal participación será el eje fundamental en torno al cual se constituya y cohesione la nueva moral, creencia o grupo; es decir, que en la aparición de la *víctima sacrificial fundacional* todos o la mayor parte de los miembros de una comunidad formalizan la categoría de *agentes* o *sujetos sacrificadores fundacionales*, por lo que puede concebirse este tipo de *víctima* como la expresión en el marco de la *estética de la crueldad* de la imposición de la voluntad o del *deseo* de una mayoría de los personajes a la voluntad de una única figura.

Víctima sacrificial terapéutica: Variante de la categoría de la *víctima cruel* que se formaliza en los personajes en cierto sentido marginales que son maltratados, torturados o ejecutados por unos *agentes crueles sacrificadores* con el objetivo aparente de evitar o poner fin a un estallido de *violencia* inter o intragrupal y que, de acuerdo

con la mentalidad expiatoria que los explica, *legitiman* o pueden llegar a crear una causa por ellos mismos, más allá de terminar con la *violencia* o su amenaza, mediante el uso de una *violencia* controlada a través de su mismo sacrificio; en consecuencia, de su función antropológica ambivalente de *pharmakos* (como *remedio* y *veneno*), destaca, por su importancia, el papel *curativo*, ya que se lo considera supuestamente necesario para el bienestar del grupo en y por el que es objeto del acto cruel.

Víctima sistémica: Variante de la categoría de *víctima cruel* que se corporeiza en unos personajes como consecuencia de su pertenencia a un grupo o colectivo concreto que se define a partir de un rasgo o característica común; dicha propiedad determinada que cohesiona y estructura a un conjunto de figuras, lo hace en virtud de un *sistema* establecido por unos *agentes crueles sistémicos* y mantenido por los correspondientes *sujetos crueles*, atendiendo, precisamente, a los criterios que configuran la delimitación de un grupo de *víctimas* y que provocan que un personaje formalice forzosamente la presente instancia.

Así pues, la *víctima sistémica* se encarna en aquellos personajes que son objeto de una acción cruel por el hecho de formar parte de un conjunto ideado e implementado por unos *agentes crueles sistémicos* o por encontrarse fuera de éste y que proporciona performativamente unas cualidades y un valor ontológicos determinados en función de la posición que dichas figuras ocupan dentro o fuera del *sistema*, de manera que tales personajes se conciben como elementos heterogéneos respecto a éste, sin rasgos individuales ni personales ni con otras características más que su existencia biológica y física, de manera que se someten a actos crueles por el hecho de formar parte forzosa de una clasificación o jerarquía impuesta de forma ajena a su voluntad.

Víctima sistémica en serie: Variante de la categoría de *víctima cruel* que se formaliza en aquellos personajes que son objeto de una acción cruel en la esfera privada de estas mismas figuras o del personaje-*agente* por el hecho de compartir un conjunto de características propias o circunstanciales.

Pueden diferenciarse, principalmente, dos tipos diferentes de esta instancia:

a) *la víctima sistémica en serie fetichista*: el placer y el goce que despierta en el *agente* la realización de una acción cruel no son la causa principal que mueve a la acción al personaje-*agente*, sino que su principal motivación hay que buscarla en la utilidad que la crueldad ejercida tiene para el que lleva a cabo el acto cruel, ya sea si esta utilidad es la propia *víctima* (*modalidad propia*) o si es un elemento o fenómeno externo a ella (*modalidad impropia*);
b) *la víctima sistémica en serie hedonista*: el placer y el goce que despierta en el *agente* la realización de una acción cruel son la causa principal que mueve a la acción al personaje-*agente*, ya sea si este placer consiste en la práctica de la crueldad hacia la propia *víctima* (*modalidad propia*) o bien si dicho goce se encuentra en un elemento o fenómeno externo a ella (*modalidad impropia*).

Víctima sistémica en serie Véase la categoría de *víctima sistémica en serie*.

fetichista:

Víctima sistémica en serie hedonista: Véase la categoría de *víctima sistémica en serie*.

Víctima sistémica política: Variante de la categoría de la *víctima cruel* y de la *víctima sistémica* que se formaliza en los personajes identificados performativamente por un colectivo como *enemigos* (*públicos*), con los cuales se desarrolla una rivalidad de la que depende y que define el propio conjunto de *agentes crueles sistémicos políticos* y que son objeto de acciones crueles, precisamente, por sufrir dicha identificación. Esta categoría muestra, a su vez, dos posibles variantes: el tipo de *víctima sistémica política propia*, que se genera por parte de un o unos *agentes crueles* que, por su función o jerarquía en un *sistema*, realizan los actos crueles desde la esfera *pública*; y la variedad de *víctima sistémica política impropia*, producida por uno o unos *agentes crueles* que llevan a cabo hechos crueles desde *el ámbito privado* pero con una motivación *política*, es decir, con el fin de maltratar, torturar y, dado el caso, exterminar a los *enemigos públicos*.

Víctima sistémica política impropia: Véase la categoría de *víctima sistémica política*.

Víctima sistémica política propia: Véase la categoría de *víctima sistémica política*.

Víctima télica: Variedad de la instancia de la *víctima cruel* que se encarna en aquellos personajes que constituyen la *causa finalis* más relevante de una acción cruel realizada por una *víctima homogénea finalista*, es decir: son las figuras por cuyo dolor y padecimiento otro personaje decide voluntariamente ser objeto de un acto cruel.

Víctima voluntaria: Variedad de la instancia de la *víctima cruel* que se formaliza en aquellos personajes que, por distintos motivos —entre los cuales no hay ni el placer ni el deseo— deciden encarnar la categoría de *víctima*, aunque ello les cause dolor físico o psicológico, el ser torturados o su eliminación física.

Violencia: *Elemento de segundo grado* de la estética de la crueldad consistente en el empleo de la fuerza física o psicológica de un *agente* o *sujeto cruel* a un personaje ficcional que, por el hecho de este empleo, corporeiza la categoría de *víctima*.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de ficción

ANÓNIMO. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Edición de Francisco Rico. Cátedra. (Letras Hispánicas, 44) Madrid, 1998 [1554]. 84-376-0660-8.

ARAMBURU IRIGOYEN, Fernando. *Patria*. Tusquets. (Andanzas, 888) Barcelona, 2018 [2016]. 978-84-9066-319-6.

BATAILLE, Georges. *Histoire de l'oeil* [*Historia del ojo*] [1928] EN: Íbd. *Oeuvres complètes I: Premiers Écrits (1922-1940)*. Presentado por Michel Foucault. Gallimard. Paris, 1970, pp. 9-78. 978-20-701-8584-9.

BETTAUER, Hugo. *Die Stadt ohne Juden. Ein Roman von Übermorgen* [*La ciudad sin judíos. Una novela de pasado mañana*]. Gröls. Oberursel, 2023 [1922].

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerón* [*Decameron*]. Edición y traducción de María Hernández Esteban. Cátedra (Letras Universales, 150). Decimoséptima edición. Madrid, 2022 [1349-1353]. 978-84-376-2349-8.

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Anagrama. (Colección Compactos, 462). Decimocuarta edición. Barcelona, 2015 [2004]. 978-84-339-7318-4.

BÖLL, Heinrich. *Ansichten eines Clowns* [*Opiniones de un payaso*]. Kiepenheuer & Witsch. Colonia, 1992 [1963]. 3-462-02195-8.

BORGES, Jorge Luis. "El Evangelio según Marcos" EN: Íbd. *El informe de Brodie* [1970] EN: Íbd. *Cuentos completos.* Debolsillo. Barcelona, 2013, pp. 410-415. 978-84-9989-162-0.

----. "La intrusa" EN: Íbd. *El informe de Brodie* [1970] EN: Íbd. *Cuentos completos*. Debolsillo. Barcelona, 2013, pp. 353-357. 978-84-9989-162-0.

BRADBURY, Ray. *Crónicas marcianas* [*The Martian Chronicles*]. Prólogo de Jorge Luis Borges. Traducción de Francisco Abelenda y Miguel Antón. Minotauro. Barcelona, 2022 [1950]. 978-84-450-0878-2.

BULGÁKOV, Mijaíl. *El maestro y Margarita* [*Master i Margarita*]. Traducción de Amaya Lacasa Sancha. Segunda edición. Alianza. Madrid, 2009 [1941]. 978-84-206-6724-9.

BURDEKIN, Katharine. *Swastika Night*. Introducción de Michael Dirda. Décima edición. Orion Publishing Group. Londres, 2016 [1937]. 978-1-473-21466-8.

BURGESS, Anthony. *La naranja mecánica* [*A Clockwork Orange*]. Traducción de Aníbal Leal. Decimoquinta edición. Minotauro (Booket). Barcelona, 2021 [1962]. 978-84-450-7882-2.

CAMUS, Albert. *La peste* [*La peste*]. Traducción de Rosa Chacel. Seix Barral (Obras maestras de la Literatura Contemporánea, 7). Barcelona, 1983 [1947]. 84-322-2167-8.

CANETTI, Elias. *Die Blendung* [*Auto de fe*]. Trigésima octava edición. Fischer (696). Fráncfort del Meno, 2010 [1935]. 978-3-596-20696-4.

CAPOTE, Truman. *A sangre fría* [*In Cold Blood*]. Traducción de Fernando Rodríguez. RBA (Narrativa actual, 51). Barcelona, 1994 [1966]. 84-473-0050-1.

CELA Y TRULOCK, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. Prólogo de Darío Villanueva. Bibliotex. (Las 100 mejores novelas en castellano del siglo XX, 6). Madrid, 2001 [1942]. 84-8130-249-X.

CÉLINE, Louis Ferdinand. *Viaje al fin de la noche* [*Voyage au bout de la nuit*]. Traducción de Carmen Kurtz. Seix Barral (Obras Maestras de la Literatura Contemporánea, 23). Barcelona, 1983 [1932]. 84-322-2183-X.

COETZEE, John Maxwell. *Desgracia* [*Disgrace*]. Traducción de Miguel Martínez-Lage. Tercera edición. Penguin Random House (Debolsillo). Barcelona, 2018 [1999]. 978-84-9759-944-3.

CONRAD, Joseph. *El corazón de las tinieblas* [*Heart of Darkness*]. Traducción de Amado Diéguez Rodríguez. El País (Clásicos del siglo XX, 13). Madrid, 2002 [1902]. 84-89669-33-3.

CORTÁZAR, Julio. *El libro de Manuel*. Ediciones B (Narrativa, 85). Barcelona, 1988 [1973]. 84-7735-928-8.

----. *Rayuela*. Edición de Andrés Amorós. Cátedra. (Letras Hispánicas, 625). Madrid, 2012 [1963]. 978-84-376-2474-7.

CSÁTH, Géza. “La pequeña Emma” [1909] EN: Íbd. *Cuentos que acaban mal* [*Válogatott Elbeszélések*]. Traducción de Bernardette Borosi y Marga Valdeolmillos. Tercera edición. El Nadir. Valencia, 2015, [2007] pp. 157-172. 978-84-9289-98-9.

----. “Matricidio” [1909] EN: Íbd. *Cuentos que acaban mal* [*Válogatott Elbeszélések*]. Traducción de Bernardette Borosi y Marga Valdeolmillos. Tercera edición. El Nadir. Valencia, 2015, [2007] pp. 57-72. 978-84-9289-98-9.

CHAVES NOGALES, Manuel. “¡Masacre, masacre!” EN: Íbd. *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*. Espasa. Madrid, 2006 [1937], pp. 19-46. 84-670-2066-0.

DE L'ISLE-ADAM, Auguste Villiers. "El convidado a las últimas fiestas" EN: Íbd. *Nuevos cuentos crueles* [*Nouveaux Contes cruels*]. Edición y traducción de Ramón Gómez de la Serna. Emecé. Buenos Aires, 1943 [1888], pp. 96-128. Depósito 11.723.

----. "Isabel" EN: Íbd. *Nuevos cuentos crueles* [*Nouveaux Contes cruels*]. Emecé. Buenos Aires, 1943 [1888], pp. 76-84.

DICK, Philip Kindred. *El hombre en el castillo* [*The Man In The High Castle*]. Traducción de Manuel Figueroa. Duodécima edición. Minotauro (Booket, 8052, Biblioteca de Philip K. Dick). Barcelona, 2020 [1962]. 978-84-450-0184-4.

----. *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* [*Do Androids Dream of Electric Sheep?*]. Traducción de Miguel Antón. Minotauro. Barcelona, 2017 [1968]. 978-84-450-0772-3.

DODERER, Heimito von. "Die Peinigung der Lederbeutelchen" ["La tortura de las bolsitas de cuero"] [1931] EN: Íbd. *Die Erzählungen*. Edición de Wendelin Schmidt-Dengler. Quinta edición. C. H. Beck. Ratisbona, 2016. 978-3-406-70130-6.

DOSTOIEVSKI, Fiódor Mijáilovich. *Crimen y castigo* [*Prestupléniye i nakazániye*]. Tradución i notas de Isabel Vicente. Anaya. (Tus libros, 106) Madrid, 1991 [1866]. 84-207-4146-9.

ELLIS, Brest Easton. *American Psycho* [*American Psycho*]. Traducción de Mariano Antolín Rato. Cuarta edición. Suma de letras (Punto de lectura, 53). Barcelona, 2000 [1991]. 84-95501-47-3.

FAULKNER, William. *Sanctuary* [Santuario]. The New American Library of World Literature (Signet Books). Nueva York, 1950 [1931].

FERENCZY, Arpad. *Timotheus Thümmel und seine Ameisen* [*El barullo de Timotheus y sus hormigas*]. Hermann Klemm. Leipzig, 1923.

GOLDING, William. *El señor de los moscas* [*Lord of The Flies*] Edición de Tomás Salvador. Traducción de Carmen Vergara. Alianza (Círculo de lectores). Barcelona, 1983 [1954]. 84-226-1656-4.

GOMBROWICZ, Witold. *Ferdydurke* [*Ferdydurke*]. Traducción del mismo Witold Gombrowicz. Prólogo de Ernesto Sábato. Seix Barral. (Biblioteca Gombrowicz). Barcelona, 2012 [1937]. 978-84-322-1976-4.

----. *Pornografía* [*Pornografia*]. Traducción de Bozena Zaboklicka y Pau Freixa. Edición de Julio Patricio Rovelli. El cuenco de plata. (Biblioteca Gombrowicz). Buenos Aires, 2017 [1960]. 978-987-3743-79-5.

GRASS, Günter. *Die Blechtrommel* [*El tambor de hojalata*]. Segunda edición. Deutscher Taschenbuch Verlag. Múnich, 2011 [1959]. 978-3-423-13819-2.

HARBOU, Thea von. *Metropolis. Die glitzernde Stadt der Zukunft* [*Metrópolis. La centelleante ciudad del futuro*]. Ullstein (Ozeanische Bibliothek, 20447). Berlín, 1984 [1926]. 3-548-20447-3.

HARDY, Thomas. *Jude The Obscure* [*Jude el Oscuro*]. Edición de C. H. Sisson. Penguin Books. Décima edición. Londres, 1985 [1895]. 0-14-043131-4.

HAUPTMANN, Gerhart. "Bahnwärter Thiel" [1888] EN: Íbd. *Gesammelte Werke*. Anaconda. Praga, 2017, pp. 33-70. 978-3-7306-0462-5.

HEYM, Georg. "Der Irre" ["El loco"] [1911] EN: Íbd. *Das Werk*. Zweitausendeins. Fráncfort del Meno, 2005, pp. 18-28. 3-86150-736-6.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. "Der Magnetiseur" [1814] EN: Íbd. *Fantasie- und Nachtstücke: Fantasiestücke in Callots Manier; Nachtstücke; Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*. Winkler (Wissenschaftliche Buchgesellschaft). Darmstadt, 1978, pp. 141-178.

----. "Das Fräulein von Scuderi" ["La señorita de Scuderi"] [1819] EN: Íbd. *Der Sandmann. Das Fräulein von Scuderi*. Fischer. Fráncfort del Meno, 2008, pp. 47-120. 978-3-596-90018-3.

HOMERO. *Odisea*. Traducción y edición de Luis Segalá Estalella. Juventud (Libros de bolsillo, 60). Cuarta edición. Barcelona, 1970. Dep. Legal: 11.961-1970.

HOUELLEBECQ, Michel. *El mapa y el territorio* [*La Carte et le Territoire*]. Traducción de Jaime Zulaika. Octava edición. Anagrama (Compactos, 602). Barcelona, 2019 (2) [2010]. 978-84-339-7704-5.

----. *Sumisión* [*Soumission*]. Traducción de Joan Riambau. Novena edición. Anagrama (Panorama de narrativas, 893). Barcelona, 2019 [2015]. 978-84-339-7923-0.

HUYSMANS, Charles Marie Georges (Joris-Karl). *Allá lejos* [*Là-bas*]. Traducción de Guillermo López Gallego. Valdemar (El Club Diógenes, 323). Madrid, 2015 [1891]. 978-84-7702-807-9.

----. *A contrapelo* [*À Rebours*]. Edición y traducción de Juan Herrero. Undécima edición. Cátedra (Letras universales, 17). Madrid, 2021 [1884]. 978-84-376-0490-9.

JÜNGER, Ernst. *Auf den Marmorklippen* [*Sobre los acantilados de mármol*] [1939] EN: Íbd. *Auf den Marmorklippen. Eine gefährliche Begegnung*. Klett-Cotta. Stuttgart, 1994, pp. 7-109. 3-608-93299-2.

----. *In Stahlgewittern* [*Tempestades de acero*] [1920] EN: Íbd. *Sämtliche Werke. Tagebücher I. Der erste Weltkrieg*. *In Stahlgewittern. Das Wäldchen 125. Kriegsausbruch 1914. Feuer und Blut.* Klett-Cotta (Primer volumen). Stuttgart, 1978. 3-12-904611-9.

KADARÉ, Ismaíl. *El Palacio de los Sueños* [*Pallati i Ëndrrave*]. Traducción de Ramón Sánchez Lizarralde. Alianza. (El libro de bolsillo, 4) Madrid, 2020 [1981]. 978-84-9104-541-0.

KAFKA, Franz. *Der Prozess* [*El proceso*]. Edición de Joseph Kiermeier-Debre. Séptima edición. Deutscher Taschenbuch Verlag (Bibliothek der Erstausgaben, 2644). Múnich, 2009 [1925]. 978-3-423-02644-4.

----. "Die Gemeinschaft" ["La comunidad"] [1920] EN: Íbd. *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*. Edición de Roger Hermes. Duodécima edición. Fischer. Fráncfort del Meno, 2014, p. 373. 978-3-596-13270-6.

----. "Ein Hungerkünstler" ["Un artista del hambre"] [1922] EN: Íbd. *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*. Edición de Roger Hermes. Duodécima edición. Fischer. Fráncfort del Meno, 2014, pp. 392-402. 978-3-596-13270-6.

----. *In der Strafkolonie* [*En la colonia penitenciaria*] [1918] EN: Íbd. *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*. Edición de Roger Hermes. Duodécima edición. Fischer. Fráncfort del Meno, 2014, pp. 164-198. 978-3-596-13270-6.

KERTÉSZ, Imre. *Kaddish por el hijo no nacido [Kaddis a meg nem született gyermekért]*. Traducción de Adan Kovacsics. Acantilado. (Bolsillo, 14) Barcelona, 2015 [1990]. 978-84-96834-06-4.

----. *Sin destino [Sorstalanság]*. Traducción de Judith Xantus. Acantilado. (Bolsillo, 2). Barcelona, 2019 [1975]. 978-84-96489-2011.

KIPLING, Joseph Rudyard. "El hombre que pudo ser rey" ["The Man Who Would Be King"] (1888) EN: Íbd. *El hombre que pudo ser rey y otros relatos*. Traducción de Lorenzo F. Díaz. Alianza (El libro de bolsillo, 1). Madrid, 2010, pp. 9-60. 978-84-206-6411-8.

KLEIST, Heinrich von. *Die Verlobung in St. Domingo* [*El compromiso matrimonial en Santo Domingo*] [1811] EN: *Das Erdbeben in Chili und andere Erzählungen*. Neues Leben. Berlín, 1969, pp. 199-244.

KOESTLER, Arthur. *Sonnenfinsternis [El cero y el infinito]*. Prólogo de Michael Scammell y epílogo de Matthias Weßel. Elsinor. Segunda edición. Coesfeld, 2021 [1940]. 978-3-942788-53-3.

KRISTOF, Agota. "El hacha" ["Hache"] EN: Íbd. *Da igual. Los veinticinco cuentos despiadados de Agota Kristof* [*C'est égal*]. Traducción de Rubén Martín Giráldez. Alpha Decay (142). Salamanca, 2021 [2005], pp.7-8. 978-84-122901-4-1.

----. *La tercera mentira* [*Le Troisième mensonge*] EN: Íbd. *Claus y Lucas*. Traducción de Ana Herrera y Roser Berdagué. Cuarta edición. Libros del Asteroide. Barcelona, 2020 [1991], pp. 327-403. 978-84-17007-74-4.

----. *La prueba* [*La preuve*] EN: Íbd. Íbd. *Claus y Lucas*. Traducción de Ana Herrera y Roser Berdagué. Cuarta edición. Libros del Asteroide. Barcelona, 2020 [1991], pp. 173-326. 978-84-17007-74-4.

KUBIN, Alfred. *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman* [*La otra parte. Una novela fantástica*]. Sexta edición. Rowohlt (Taschenbuch, 25556). Leck, 2019 [1909]. 978-3-499-25556-4.

LAMBORGHINI, Osvaldo. *El fiord*. Ensayo de Ignacio Echevarría. Sin Fin. Barcelona, 2014 [1969].

LITTELL, Jonathan. *Die Wohlgesinnten* [*Les Bienveillantes*]. Traducción de Hainer Kober. Berliner Taschenbuch. Berlín, 2018 [2006]. 978-3-8333-0628-0.

----. *Una vieja historia. Nueva versión [Une vieille histoire – nouvelle version*]. Traducción de Robert Juan-Cantavella. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2018. 978-84-17355-56-2.

LONDON, Jack. *Colmillo Blanco* [*White Fang*]. Traducción de Luna Forum S.L. Segunda edición. Mestas (Clásicos universales). Madrid, 2019 [1906]. 978-84-16365-89-0.

MARTÍN-SANTOS RIBERA, Luis. *Tiempo de silencio*. Prólogo de Jesús Pardo. Bibliotex. (Las cien mejores novelas en español del siglo XX, 19) Barcelona, 2001 [1962]. 84-8130-262-7.

McCARTHY, Cormac. *Blood Meridian or the Evening Redness in the West* [*Meridiano de sangre*]. Introducción de Philipp Meyer. Picador. Londres, 2022 [1985]. 978-1-5290-7716-2.

MERCIER, Pascal/Bieri, Peter. *Nachtzug nach Lissabon [Tren nocturno a Lisboa]*. Quincuagésima quinta edición. BTB. Pößneck (Alemania), 2006 [2004]. 978-3-442-73436-8.

MIRBEAU, Octave. *El Jardín de los Suplicios* [*Le Jardin des supplices*]. Traducción de Lluís Mª Todó. Impedimenta. Salamanca, 2010 [1899]. 978-84-937601-1-3.

----. *Los 21 días de un neurasténico* [*Les Vingt et un jours d'un neurasthénique*]. Prólogo de Pierre Michel. Traducción de Javier Serrano. Libros de Itaca (Narrativa, 7). Barcelona, 2017 [1901]. 978-84-942513-6-8.

MUJICA LAINEZ, Manuel. *Bomarzo*. RBA. (Narrativa actual, 39) Barcelona, 1993 [1962]. 84-473-0038-2.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Sefarad*. Segunda edición. Seix Barral. (Biblioteca Antonio Muñoz Molina, 11) Barcelona, 2017 [2001]. 978-84-322-3232-9.

MUSIL, Robert. *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* [*Las tribulaciones del joven Törleß*]. Sexagésimo sexta edición. Rowohlt. Hamburgo, 2009 [1906]. 978-3-499-10300-1.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita* [*Lolita*]. Prólogo de Juan Bonilla. Traducción de Enrique Tejedor. Unidad Editorial (Millenium, 9). Madrid, 1999 [1955]. 84-8130-116-7.

OCAMPO, Silvina Inocencia. "Carta perdida en un cajón". Prólogo de Enrique Pezzoni EN: Íbd. *La furia y otros cuentos*. Alianza (84). Madrid, 1982 [1954], pp. 123-128. 84-206-3084-5.

----. "El vástago". Prólogo de Enrique Pezzoni EN: Íbd. *La furia y otros cuentos*. Alianza (84). Madrid, 1982 [1954], pp. 43-48. 84-206-3084-5. .

OCAMPO, Silvina Inocencia. "Isabel". Prólogo de Enrique Pezzoni. EN: Íbd. *La furia y otros cuentos*. Alianza (84). Madrid, 1982 [1954], pp. XX-XX. 84-206-3084-5.

----. "La boda". Prólogo de Enrique Pezzoni. EN: Íbd. *La furia y otros cuentos*. Alianza (84). Madrid, 1982 [1954], pp. 163-167. 84-206-3084-5.

ONETTI BORGES, Juan Carlos. "El infierno tan temido" EN: Íbd. *Cuentos completos*. Círculo de Lectores. Barcelona, 1975 [1962], pp. 142-154. 84-226-0688-7.

ORWELL, George. *Nineteen Eighty-Four* [*1984*]. Edición de Peter Davison y de Ben Pimlott. Penguin Books. Nueva York, 2000 [1949]. 0-14-118247-4.

PARDO BAZÁN, Emilia. *Los Pazos de Ulloa*. Edición de Mª. De los Ángeles Ayala. Cátedra. (Letras hispánicas, 425). Madrid, 2012 [1886]. 978-84-376-1537-0.

PIZARNIK, Flora Alejandra. *La condesa sangrienta*. Libros del zorro rojo. Barcelona, 2019 [1971]. 978-84-96509-72-6.

POE, Edgar Allan. "El demonio de la perversidad" ["The Imp of the Perverse"] [1845] EN: Íbd. *Cuentos /1*. Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar. Segunda edición. Alianza (El libro de bolsillo, 277). Madrid, 1972, pp. 185-192. Dep. legal: M. 5897-1972.

----. EN: Íbd. *Cuentos /1*. Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar. Segunda edición. Alianza (El libro de bolsillo, 277). Madrid, 1972, pp. 166-172. Dep. legal: M. 5897-1972.

----. EN: Íbd. *Cuentos /1*. Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar. Segunda edición. Alianza (El libro de bolsillo, 277). Madrid, 1972, pp. 418-457. Dep. legal: M. 5897-1972.

----. *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* [*Las aventuras de Arthur Gordon Pym*]. Edición de Harold Beaver. Penguin Books. Décima edición. Nueva York, 1986 [1838]. 0-14-043097-0.

PRADA BLANCO, Juan Manuel de. *Las máscaras del héroe*. *Volumen I*. Prólogo de Pere Gimferrer. Bibliotex. (Las mejores novelas en español del siglo XX, 113). Madrid, 2001 [1996]. 84-8130-402-6.

----. *Mirlo blanco, cisne negro*. Segunda edición. Espasa. (Booket, 2793). Barcelona, 2018 [2016]. 978-84-670-5158-2.

PUIG DELLEDONNE, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Octava edición. Seix Barral. (Booket, 2033) Barcelona, 2014 [1976]. 978-84-322-1727-2.

QUEVEDO, Francisco de. *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños.* Edición de Carlos Vaillo. Bruguera. Barcelona, 1983 [1626].84-02-07449-9.

RAABE, Wilhelm. *Else von der Tanne. Historischer Roman für die Weihnachtszeit* [*Else la del abeto. Una novela histórica navideña*]. E-Artnow. Stuttgart, 2018 [1865].

----. *Zum wilden Mann*. Introducción de Joachim Bark. Quinta edición. Ernst Klett. Stuttgart, 1984 [1885]. 3-12-353400-6.

REMARQUE, Erich Maria. *Der Funke Leben*. Edición de Tilman Westphalen. Quinta edición. Kiepenheuer & Witsch (473). Colonia, 1998 [1952]. 978-3-462-02724-2.

ROTH, Joseph. *Beichte eines Mörders, erzählt in einer Nacht* [*Confesión de un asesino, relatada en una noche*] (1936) EN: Íbd. *Romane und Erzählungen*. Dörflerverlag. Fráncfort del Meno, 2011, pp. 685-778. 978-3-89555-704-0.

----. *Die Flucht ohne Ende. Ein Bericht* [*La huida sin fin. Un informe en 1927*]. Kiepenheuer & Witsch (905). Berlín, 2010 [1927]. 978-3-462-03634-3.

RUIZ, Juan (el Arcipreste de Hita). *Libro de buen amor*. Edición de Alberto Blecua. Cátedra (Letras Hispánicas, 70). Madrid, 2023 [1330-1343]. 978-84-376-1011-5.

SABATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. Seix Barral (Austral, 723). Barcelona, 2011 [1974]. 978-84-322-4837-5.

----. *El túnel*. Quinta edición. Seix Barral (Biblioteca Ernesto Sabato, 1). Barcelona, 2009 [1948]. 978-84-322-1753-1.

----. *Sobre héroes y tumbas*. Seix Barral. (Biblioteca Ernesto Sabato, 3). Barcelona, 2008 [1961]. 978-84-322-1791-3.

SACHERI, Eduardo. *El secreto de sus ojos*. Penguin Randon House. (DeBolsillo). Miami, 2015 [2005]. 978-1-941999-60-8.

SACHER-MASOCH, Leopold Ritter von. *Venus im Pelz* [*La Venus de las pieles*] EN: Íbd. *Gesammelte Werke. Romane, Novellen, Autobiografie*. E-artnow. Berlín, 2018 [1870], pp. 277-342. 978-80-273-1804-9.

SADE, Marqués de. *Filosofía en el tocador* [*La Philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux*] [1795] EN: Íbd. *Obras selectas. Cuentos, historietas y fábulas; Los infortunios de la virtud; Filosofía en el tocador, La marquesa de Gange*. Estudio preliminar de Enrique López Castellón. Edimat. Madrid, 2013, pp. 289-438. 978-84-9794-145-7.

----. *Juliette oder die Vorteile des Lasters*. [*Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice*]. Edición de Hermann Kauß. Ullstein. Berlín, 1998 [1797]. 3-548-30221-1.

----. *Justine ou les malheurs de la vertu* [*Justine o los infortunios de la virtud*]. Prólogo de Gilbert Lely. 10/18 (444). Mulhouse, 1969 [1791-1797].

----. *Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage* [*Los 120 días de Sodoma o la escuela de libertinaje*]. Edición de Jacques Ravenne y de Gilbert Lely. 10/18 (913). París, 2014 [1785]. 978-2-264-02699-6.

SCHWEBLIN, Samanta. "Cabezas contra el asfalto" [2009] EN: Íbd. *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Octava edición. Penguin Random House. Barcelona, 2022, pp. 109-119. 978-84-397-3365-2.

----. "La pesada valija de Benavides" [2002] EN: Íbd. *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Octava edición. Penguin Random House. Barcelona, 2022, pp. 135-154. 978-84-397-3365-2.

SEBALD, Winfried Georg. Octava edición. *Austerlitz* [*Austerlitz*]. Fischer. Fráncfort del Meno, 2017 [2001]. 978-3-596-14864-6.

----. "Paul Bereyter" EN: Íbd. *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen* [*Los emigrados. Cuatro largos relatos*]. Decimosexta edición. Fischer. Fráncfort del Meno, 2017 [1992], pp. 39-94. 978-3-596-12056-7.

SEGHERS, Anna. *Das siebte Kreuz. Ein Roman aus Hitlerdeutschland* [*La séptima cruz. Una novela de la Alemania de Hitler*]. Epílogo de Sonja Hilzinger. Trigésimo segunda edición. Aufbau (Taschenbuch, 5151). Pohorelice (República Checa), 2010 [1942]. 978-3-7466-5151-4.

SEMPRÚN MAURA, Jorge. *El largo viaje* [*Le grand voyage*]. Seix Barral (Biblioteca de bolsillo). Traducción de Jacqueline y Rafael Conte. Barcelona, 1994 [1963]. 84-322-3115-0.

SOYKA, Otto. *Die Traumpeitsche. Ein phantastischer Roman* [*El látigo del sueño. Una novela fantástica*]. Epílogo de Clemens Ruthner. Suhrkamp (Phantastische Bibliothek, 326). Fráncfort del Meno, 1995 [1921]. 3-518-38986-6.

STEVENSON, Robert Louis. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* [*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*]. Traducción de Carlos Silvi. Orbis. Barcelona, 1982 [1886]. 84-7530-031-6.

STOKER, Bram. *Drácula* [*Dracula*]. Prólogo de Espido Freire. Traducción de Francisco Torres Oliver. Quinta edición. Espasa (Austral, 627). Barcelona, 2020 [1897]. 978-84-670-3602-2.

SÜSKIND, Patrick. *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* [*El perfume. Historia de un asesino*]. Diogenes. Zúrich, 1994 [1985]. 978-32-572-2800-7.

VILA-MATAS, Enrique. *Doctor Pasavento*. Segunda edición. Penguin Random House. (DeBolsillo). Barcelona, 2018 [2005]. 978-84-663-2986-6.

VOLPI ESCALANTE, Jorge. *En busca de Klingsor*. Segunda edición. Seix Barral. (Booket, 2029) Barcelona, 2001 [1999]. 84-322-1609-7.

VONNEGUT, Kurt. *Matadero cinco o La cruzada de los niños* [*Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade*]. Traducción de Margarita García de Miró. Decimoséptima edición. Anagrama (Compactos, 27). Barcelona, 2018 [1969]. 978-84-339-2031-7.

WALSER, Robert. *Jakob von Gunten. Ein Tagebuch* [*Jakob von Gunten. Un dietario*]. Decimoséptima edición. Suhrkamp. Fráncfort del Meno, 2013 [1909]. 978-3-518-37611-9.

WELLS, Herbert George. *The Island of Dr. Moreau* [*La isla del Dr. Moreau*]. Introducción de Alan Lightman. Bantam Classic. Nueva York, 2005 [1896]. 978-0-553-21432-1.

WOLF, Christa. *Medea. Stimmen* [*Medea. Voces*]. Suhrkamp (Taschenbuch, 4008). Fráncfort del Meno, 2008 [1996]. 978-3-518-46008-5.

ZWEIG, Stefan. *Schachnovelle* [*Novela de ajedrez*]. Sexagésimo cuarta edición. Fischer (Taschenbuch, 1522). Fráncfort del Meno, 2012 [1942]. 978-3-596-21522-5.

Obras teóricas

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Ästhetische Theorie* [*Teoría estética*]. Edición de Rolf Tiedemann, Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Decimosexta edición. Suhrkamp (Wissenschaft, 1707). Fráncfort del Meno, 2016 [1970]. 978-3-518-29307-2.

----. *Dialéctica negativa* [*Negative Dialektik*]. Traducción de José María Ripalda. Edición de Jesús Aguirre. Tercera edición. Taurus (Ensayistas, 133). Madrid, 1986 [1966]. 84-306-1133-9.

----; HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [*Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*]. Epílogo de Jürgen Habermas. S. Fischer. Nördlingen, 1986 [1944]. 3-10-031829-3.

----. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* [*Prismas. Crítica de la cultura y de la sociedad*]. Deutscher Taschenbuch Verlag (159). Fráncfort del Meno, 1963 [1955].

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben* [*Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita I*]. Traducción de Hubert Thüring. Decimoquinta edición. Suhrkamp (Wissenschaft, 2068). Fráncfort del Meno, 2002 [1995]. 978-3-518-12068-2.

ÁLAMOS DE BARRIENTOS, Baltasar. *Discurso político al rey Felipe III al comienzo de su reinado*. Introducción y notas de Modesto Santos. Anthropos. (Textos y documentos, 7) Barcelona, 1990 [1598]. 74-7658-243-9.

ALEWYN, Richard. „Anatomie des Detektivromans“ [“Anatomía de la novela detectivesca] EN: Íbd. *Probleme und Gestalten. Essays*. Suhrkamp (Taschenbuch, 845). Fráncfort del Meno, 1982 [1974], pp. 361-396. 978-3-518-37345-3.

----. „Ursprung des Detektivromans“ [“Origen de la novela detectivesca”] EN: Íbd. *Probleme und Gestalten. Essays*. Suhrkamp (Taschenbuch, 845). Fráncfort del Meno, 1982 (2) [1974], pp. 341-360. 978-3-518-37345-3.

ALONSO PEDRAZ, Martín. *Enciclopedia del idioma*. Aguilar. Madrid, 1958.

ALT, Peter-André. *Ästhetik des Bösen* [*Estética del Mal*]. Segunda edición. C.H. Beck. Nördlingen, 2011 [2010]. 978-3-406-60503-1.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologie und ideologische Staatsapparate. 1. Halbband: Michel Verrets Artikel über den “studentischen Mai“. Ideologie und ideologische Staatsapparate. Notiz über die ISAs.* [*À propos de l’article de Michel Verret sur „Mai étudiant“. Idéologie et appareils idéologiques d’État. Note sur les AIE*]. Traducción y edición de Frieder Otto Wolf. Tercera edición. VSA: Hamburg Verlag. Leck, 2019 [1970]. 978-3-89965-425-7.

ARENDT, Hannah. *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen* [*Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*]. Edición de Hans Mommsen. Octava edición. Piper. Múnich, 2013 [1963]. 978-3-492-26478-5.

----. *La condición humana* [*The Human Condition*]. Paidós. Introducción de Manuel Cruz. Traducción de Ramón Gil Novales. Cuarta edición. Barcelona, 2018 [1958]. 978-84-493-3163-3.

----. *Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik* [*Some Questions of Moral Philosophy*]. Edición de Jerome Kohn. Epílogo de Franziska Augstein. Traducción de Ursula Ludz. Décima edición. Piper. Múnich, 2015 [1965]. 978-3-492-25063-4.

ARISTÓTELES. *Arte poética. Arte retórica*. Traducido por José Goya y Muniain y por Francisco de P. Samaranch. Cuarta edición. Porrúa. México, D.F., 2007 [1999]. 970-07-5851-6.

----. *Metafísica*. Traducción de Patricio de Azcárate, introducción de Miguel Candel. Vigésima segunda edición. Espasa Calpe. (Austral, Ciencias y Humanidades, 27) Madrid, 2007 [1943]. 978-84-670-2377-0.

----. *Política*. Traducción, introducción y notas de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez. Decimosegunda edición. Alianza. (El libro de bolsillo, 8206) Madrid, 2009. 978-84-206-3646-7.

ARTAUD, Antonin. *El teatro de la crueldad* [1948] EN: Íbd. *Para terminar con el juicio de dios. El Teatro de la crueldad*. *[Pour en finir avec jugement de dieu, Le Théâtre de la Crueuté]*. Traducido por Silvio Mattoni. Edición de Évelyne Grossman. El cuenco de plata. (Extraterritorial) 2013. 978-987-1772-71-1.

AUERBACH, Erich. *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich* [*Sobre la técnica de la novela en la Baja Edad Media en Italia y en Francia*]. Prólogo de Fritz Schalk. Carl Winter-Universitätsverlag. Segunda Edición. Heidelberg, 1971 [1921]. 3-533-02134-3.

BAJTÍN, Mijaíl. *Die Ästhetik des Wortes* [*Estética de la palabra*]. Edición de Rainer Grübel. Traducción de Rainer Grübel y de Sabine Reese. Suhrkamp. Fráncfort del Meno, 1979. 978-3-518-10967-0.

----. *El método formal en los estudios literarios. [Fomal'nyj metod v literaturovedenii]*. Tradución de Tatiana Bubnova. Introducción de Amalia Rodríguez Monroy. Alianza. (Alianza Universidad, 788 AU) Madrid, 1994 [1928]. 84-206-2788-7.

----. *Rabelais and His World* [*Tvorchestvo Fransua Rable*]. Traducción de Hélène Iswolsky. Indiana University Press. Bloomington, 1984 [1965]. 0-253-34830-7.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Traducción de Maren Sell y Jürgen Hoch. Tercera edición. Suhrkamp (Wissenschaft, 585). Fráncfort del Meno, 2015 [1971]. 978-3-518-29327-3.

BATAILLE, Georges. *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität* [*La estructura psicológica del fascismo. La soberanía*]. Traducción de Rita Bischof, Elisabeth Lenk y Xenia Rajewsky. Edición de Elisabeth Lenk. Epílogo de Rita Bischof. Matthes & Seitz. Múnich, 1978 [1933]. 3-88221-207-1.

----. *El verdadero Barba-Azul. La tragedia de Gilles de Rais*. [La *tragédie de Guilles de Rais]*. Traducción de Carlos Manzano. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Tusquets. (Cuadernos ínfimos, 35) Barcelona, 1972 [1959]. 10-847-223535-1.

----. *Henker und Opfer* [*Verdugo y víctima*]. Prólogo de André Masson. Matthes & Seitz. Berlín, 2008 [1947]. 978-3-88221-726-1.

----. *La literatura y el mal*. [*La littérature et le mal]*. Traducción de Lourdes Ortiz. Taurus. (Ser y tiempo, 42) Madrid, 1981 [1957]. 84-306-2042-7.

----. *La parte maldita* EN: Íbd. *La parte maldita precedida de La noción de gasto*. Edición y traducción de Francisco Muñoz de Escalona. Icaria. Barcelona, 1987 [1949], pp. 47-249. 84-7426-130-9.

----. „Sade und die Moral“ [“Sade y la moral“] [1948] EN: Íbd. *Sade und die Moral*. Traducido y editado porRita Bischof. Matthes & Seitz Berlin (Fröhliche Wissenschaft, 60). Berlin, 2015, pp. 38-53. 978-3-95757-026-0.

BAUDRILLARD, Jean. *Transparenz des Bösen*. *Ein Essay über extreme Phänomene* [*La transparence du mal*]. Merve-Verlag. Berlín, 1992 [1990]. 978-3-88396-098-2.

BAUMAN, Zygmunt. *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit* [*Modernity and ambivalence*]. Junius. Hamburgo, 2017 [1991]. 978-3-88506-204-2.

----; DONSKIS, Leonidas. *Maldad líquida. Vivir sin alternativas* [*Liquid Evil*]. Traducción de Albino Santos Segunda edición. Paidós. Barcelona, 2019 [2016]. 978-84-493-3540-2.

BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*]. Decimoséptima edición. Suhrkamp. Berlín, 2010 [1936]. 978-3-518-46196-9.

----. *Das Passagen-Werk. Erster Band* [*El libro de pasajes. Primer volumen*] Octogésima octava edición. Suhrkamp (1200). Fráncfort del Meno, 1983 [1927-1940]. 978-3-518-11200-7.

----. „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“ [“El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov“] [1936] (2) EN: Íbd. *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa.* Edición de Alexander Honold. Suhrkamp. (Wissenschaft, 1841). Segunda edición. Fráncfort del Meno, 2015, pp. 103-128. 978-3-518-29441-3.

----. „Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker“ [“Eduard Fuchs, el coleccionista y el historiador”] [1937] EN: Íbd. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Trigésimosexta edición. Suhrkamp. Fráncfort del Meno, 2022. 978-3-518-10028-8.

----. „Phantasie” [“Fantasía“] [[1920-1921] EN: Íbd. *Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*. Edición y epílogo de Hartmut Böhme e Yvonne Ehrenspeck. Duodécima edición. Suhrkamp. Fráncfort del Meno, 2007, pp. 32-36. 978-3-518-29443-7.

BISCHOF, Rita. „Bataille mit Sade. Der Entwurf der Heterologie“ [„Bataille con Sade. Un esbozo de la heterología“] EN: BATAILLE, Georges. *Sade und die Moral*. Matthes & Seitz Berlin. Berlin, 2015, pp. 77-120. 978-3-95757-026-0.

BLOM, Philipp. *Böse Philosophen. Ein Salon in Paris und das vergessene Erbe der Aufklärung* [*Filósofos malos. Un salón en París y la herencia olvidada de la Ilustración*]. Deutscher Taschenbuch Verlag (34755). Nördlingen, 2017 [2010]. 978-3-423-34755-6.

BLUMENBERG, Hans. *Die nackte Wahrheit* [*La verdad desnuda*]. Editado por Rüdiger Zill. Segunda edición. Suhrkamp (Wissenschaft, 2281). Berlín, 2019. 978-3-518-29881-7.

----. *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher* [*Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora existencial*]. Nonagésima edición. Suhrkamp (Wissenschaft, 289). Fráncfort del Meno, 1988 [1979]. 3-518-27889-4.

----. „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“ [“El concepto de *realidad* y la posibilidad de la novela”] [1964] EN: Íbd. *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Edición de Anselm Haverkamp de Dirk Mende y de Mariele Nientied. Suhrkamp (Studienbibliothek, 10). Fráncfort del Meno, 2017 [2001]. 978-3-518-27010-3.

BOHRER, Karl Heinz. *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk* [*La estética del horror. El Romanticismo pesimista y la obra temprana de Ernst Jünger*]. Segunda edición. Ullstein Materialien. Fráncfort del Meno, Berlín, 1983 [1978]. 3-548-35172-7.

----. *Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie* [*Imaginaciones del Mal. Sobre la argumentación de una categoría estética*]. Carl Hanser. Múnich, 2004. 978-3-446-25364-3.

BOLAÑO ÁVALOS, Roberto. “Déjenlo todo, nuevamente: primer manifiesto del movimiento infrarrealista” [1975] EN: Íbd. *A la intemperie. Colaboraciones periodísticas. Discursos y conferencias. Lecturas y relecturas*. Segunda edición. Alfaguara. Buenos Aires, 2022 [2019], pp. 358-366. 978-987-738-930-2.

BORGES ACEVEDO, Jorge Luis. “El cuento policial” [1979] EN: Íbd. *Miscelánea*. Penguin Random House. Séptima edición. Barcelona, 2023, pp. 231-242. 978-84-9989-204-7.

BOULLOSA VELÁSQUEZ, María del Carmen. “Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño” EN: MANZONI, Celina (Ed). *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Segunda edición. Corregidor. Buenos Aires, 2006, pp. 105-113 [2002]. 978-950-05-1439-2.

BOURRIAUD, Nicolas. “Altermodern” [2009] EN: RUDRUM, David; STAVRIS, Nicholas (Eds). *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*. Bloomsbury Publishing. Bungay, 2015 (3), pp. 255-270. 978-1-5013-0687-7.

BROCH, Hermann. „Das Böse im Wertsystem der Kunst“ [“El mal en el sistema de valores del arte“] [1933] EN: Íbd. *Schriften zur Literatur 2. Theorie*. Edición de Paul Michael Lützeler. Suhrkamp (Wissenschaft, 247). Fráncfort del Meno, 1975, pp. 119-157.

BRUST, Maximilian. “Gratwanderung zu einem positiv belegten Grausamkeitsbegriff“ EN: SCHAUB, Mirjam (ed.) *Grausamkeit und Metaphysik. Figuren der Überschreitung in der abendländischen Kultur*. Transcript. Wetzlar 2009, pp.53-68. 978-3-8376-1281-3.

BUBER, Martin. *Ich und Du* [*Yo y tú*] [1923] EN: Íbd. *Das dialogische Prinzip*. *Ich und Du. Zwiesprache. Die Frage an den Einzelnen. Elemente des Zwischenmenschlichen*. *Zur Geschichte des dialogischen Prinzips.* Decimoquinta edición. Gütersloh. Leck, 2019 [1986], pp. 9-138. 978-3-579-02565-1.

----. *Zwiesprache* [1929] EN: Íbd. *Das dialogische Prinzip*. *Ich und Du. Zwiesprache. Die Frage an den Einzelnen. Elemente des Zwischenmenschlichen*. *Zur Geschichte des dialogischen Prinzips.* Decimoquinta edición. Gütersloh. Leck, 2019 [1986], pp. 139-164. 978-3-579-02565-1.

BUENO MARTÍNEZ, Gustavo. *El mito de la cultura*. Décima edición. Pentalfa. Oviedo, 2016 [1996]. 978-84-7848-575-5.

CAILLOIS, Roger. *Der Mensch und das Heilige* [*L' homme et le sacré*]. Carl Hanser. Múnich, 1988 [1939]. 978-3-446-14624-2.

----. *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch* [*Les Jeux et les hommes*]. Traducción de Peter Geble. Matthes&Seitz. Berlín, 2017 [1967]. 978-3-95757-339-1.

CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio* [*Six Memos for the Next Millenium*]. Edición de César Palma. Traducción de Aurora Bernárdez y César Palma. Siruela (Biblioteca Calvino, 2). Séptima edición. Madrid, 2007 [1985]. 978-8478-444-14-4.

CAMUS, Albert. *El hombre rebelde. [L´Homme révolté]*. Traducción de Josep Escué Alianza. (El Libro de bolsillo, BA 0664) Barcelona, 2007 [1951]. 978-84-206-7238-0.

CANDIA CÁCERES, Alexis. "Todos los males el mal. La "estética de la aniquilación" en la narrativa de Roberto Bolaño" EN: *Revista Chilena de Literatura*. (Número 76). Universidad de Chile. Santiago, 2010, pp. 43-70. Recuperado a partir de https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1129.

CASSIRER, Ernst. *Die Philosophie der Aufklärung* [*La filosofía de la Ilustración*]. Edición de Claus Rosenkranz. Introducción de Gerald Hartung. Bibliografía de recensiones de Arno Schubbach. Felix Meiner (Philosophische Bibliotek, 593). Hamburgo, 2007 [1932]. 978-3-7873-1796-7.

----. *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur* [*An Essay on Man*]. Traducción de Reinhard Kaiser. Segunda edición. Felix Meiner (Philosophische Bibliotek, 488). Hamburgo, 2007 [1944]. 978-3-7873-1829-2.

CASTORIADIS, Cornelius. *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie* [*L'institution imaginaire de la société*]. Traducción de Horst Brühmann. Decimocuarta edición. Suhrkamp. Fráncfort del Meno, 1990 [1975]. 978-3-518-28467-4.

CONNELLY, Frances S. "Introduction" EN: Íbd. (Ed). *Modern Art And The Grotesque*. Cambridge University Press. Cambridge, 2003, pp. 1-19. 978-0-521-81884-1.

CRAMER, Thomas. *Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann*. Wilhelm Fink (Zur Erkenntnis der Dichtung). Múnich, 1966.

CUERVO URISARRI, Rufino José. *Diccionario de construcción y régimen de la lengua española*. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, 1954.

CURTIUS, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* [*Literatura europea y Edad Media latina*]. Sexta edición. Francke. Múnich, 1967 [1948].

CHAO, Shun-Liang. *Rethinking the Concept of the Grotesque. Crashaw, Baudelaire, Magritte*. Legenda. (Studies in Comparative Literature, 22). Londres, 2010. 978-1-906540-82-1.

CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press. Nueva York, 1990. 978-0-8014-9736-0.

DEBORD, Guy. *Die Gesellschaft des Spektakels* [*La société du Spectacle*]. Traducción de Jean-Jacques Raspaud y de Wolfgang Kukulies. Tiamat (Critica Diabolis, 65). Berlín, 1996 [1967]. 3-923118-97-X.

DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido* [*Logique du sens*]. Prólogo de Miguel Morey. Octava edición. Paidós. (Surcos, 10) Barcelona, 2021 [1969]. 978-84-493-1803-0.

----. *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel* [*Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*]. Traducción de Irene Agoff. Tercera edición. Amorrortu. Buenos Aires, 2017 [1967]. 978-950-518-711-9.

DERRIDA, Jacques. "La farmacia de Platón" EN: Íbd. *La diseminación* [*La dissemination*]. Traducción de José Martín Arancibia. Fundamentos, Madrid, 1975, pp. 90-261 [1972]. 84-245-0145-4.

----. *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale* [*Spectres de Marx*]. Traducción de Susanne Lüdemann. Séptima edición. Suhrkamp. Fráncfort del Meno, 2022 [1993]. 978-3-518-29259-4.

DOLEZEL, Lubomír. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles. [Heterocosmica, Fiction and Possible Worlds].* Traducido por Félix Rodríguez. Arco/Libros. Madrid, 1999 [1998]. 84-7635374-X.

----. "Mímesis y mundos posibles*"* [1988] EN: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (Ed). *Teorías de la ficción literaria.* Arco. Madrid, 1997. pp 69-95. 84-7635-281-6

----. "Verdad y autenticidad en la narrativa" [1980] EN: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (Ed). *Teorías de la ficción literaria.* Arco. Madrid, 1997. pp 95-122. 84-7635-281-6.

DUMOULIÉ, Camille. *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad* [*Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*]. Siglo XXI. México D. F., 2013 [1992]. 978-96-823-2024-8.

EAGLETON, Terry. *Sobre el mal* [*On Evil*]. Traducción de Albino Santos Mosquera. Península. Barcelona, 2010. 978-84-9942-061-5.

ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. *[Storia della bruttezza]* Traducción de Maria Pons Irazazábal. Penguin Random House. Barcelona, 2018 [2007]. 978-84-9989-271-9.

----. *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur* [*Six Walks in the Fictional Woods / Sei passegiate nei boschi narrativi*]. Traducido por Burkhart Kroeber. Segunda edición. Deutscher Taschenbuch Verlag. Nördlingen, 1999 [1994]. 3-423-12287-0.

ESCOHOTADO ESPINOSA, Antonio. *El espíritu de la comedia*. La Emboscadura. Madrid, 2018 [1991]. 97-8179-27-1720-8.

ECHEVARRÍA PÉREZ, Ignacio. "Nota a la primera edición" [2004] EN: BOLAÑO ÁVALOS, Roberto. *2666*. Anagrama. Barcelona, 2015 [2004], pp. 1121-1125. 978-84-339-7318-4.

FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino; FERNÁNDEZ-GALIANO, Emilio; LÓPEZ MELERO, Raquel. *Diccionario de mitología clásica.* Prólogo de Manuel Fernández-Galiano. Tercera edición. Alianza (Humanidades, 30). Madrid, 2013 [1980]. 978-84-206-7671-5.

FALLERT, Sarah. "*La pista de hielo* de Roberto Bolaño: entre posmodernidad y género policíaco. Acerca de la representación de la violencia posmoderna y sus efectos en la novela policíaca" EN: HENNIGFELD, Ursula (Ed.): *Violencia, escritura, vida*. Vervuert (Iberoamericana). Fráncfort del Meno, 2015, pp. 49-62. 978-84-8489-917-4.

FONTIUS, Martin. „Wahrnehmung" ["Percepción"] EN: BARCK, Karlheinz; FONTIUS, Martin; SCHLENSTEDT, Dieter et al. [Eds.] *Ästhetische Grundbegriffe. Band 6.* J. B. Metzler. Stuttgart, 2005, pp. 436-460. 978-3-476-02353-7.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos de la novela* [*Aspects of the Novel*] Traducción de Guillermo Lorenzo. Sexta edición. Debate. Barcelona, 2003 [1927]. 84-8306-545-2.

FOUCAULT, Michel. *Die Heterotopien. Der utopische Körper*. *Zwei Radiovorträge*. *Zweisprachige Ausgabe* [*Utopies et hétérotopies*]. Traducción de Michael Bischoff. Epílogo de Daniel Defert. Suhrkamp (Wissenschaft, 2071). Berlín, 2013 [2005]. 978-3-518-29671-4.

----. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. *[Les mots et les choses, une archéologie des sciencies humaines]*. Traducido por Elsa Cecilia Frost. Siglo XXI. México D. F., 2018 [1966]. 978-607-03-0210-7.

----. *Vigilar y castigar*: *nacimiento de la prisión [Surveiller et punir]*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI (Criminología y derecho, HV8666). Barcelona, 2018 [1975]. 978-607-03-0115-5.

FREUD, Sigmund. *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften* [*El malestar en la cultura y otros escritos de teoría cultural*]. Introducción de Alfred Lorenzer y Bernard Görlich. Octava edición. Fischer (10453). Fráncfort del Meno, 2003 [1930]. 3-596-10453-X.

----. *Das Unheimliche* [*Lo siniestro*]. Okitoks Press. Nueva York, 2018 [1919]. 978-198-52-6496-0.

----. „Der Dichter und das Phantasieren“ [“El poeta y el fantasear“] [1907] EN: Íbd. *Bildende Kunst und Literatur*. *Band X*. Fischer (Wissenschaft, 7310). Fráncfort del Meno, 1982 [1969], pp. 169-170. 3-596-27310-2.

----. „Die infantile Wiederkehr des Totemismus“ [“El retorno infantil del totemismo“] [1913] EN: Íbd. *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. Novena edición. Fischer (6053). Fráncfort del Meno, 1970 [1913], pp. 113-179.

----. *Die Traumdeutung* [*La interpretación de los sueños*]. Nikol. Hamburgo, 2010 [1899-1900]. 978-3-86820-053-9.

---- (2). „Dostojewski und die Vatertötung“ [“Dostoievski y el asesinato del padre”] [1928] EN: Íbd. *Bildende Kunst und Literatur*. *Band X*. Fischer (Wissenschaft, 7310). Fráncfort del Meno, 1982 [1969], pp. 267-286. 3-596-27310-2.

----. „Fetischismus” [“Fetichismo”] [1927] EN: Íbd. *Psychologie des Unbewußten*. *Band 3.* Fischer. Fráncfort del Meno, 1975, pp. 379-388. 3-10-822703-3.

GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* [*Verdad y método. Rasgos fundamentales de una hermenéutica* filosófica]. Cuarta edición. J. C. B. Mohr. Tubinga, 1975 [1960]. 3-16-833911-3.

----. *Die Aktualität des Schönen* [*La actualidad de lo bello*]. Philipp Reclam (Universal-Bibliothek, 19041). Stuttgart, 2012 [1977]. 978-3-15-019041-8.

GARCÍA RAMOS, Arturo. “La escritura violenta de Roberto Bolaño” EN: GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio; LÓPEZ GARCÍA, Dámaso (Eds). *Roberto Bolaño. Estrella distante*. Renacimiento (Iluminaciones, 120). Sevilla, 2017, pp. 273-325. 978-841-69-8170-0.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos.* Iberoamericana – Vervuert. Madrid, 2011. 978-84-8489-618-0 (Iberoamericana). 978-3-865-27-674-2 (Vervuert).

GENETTE, Gérard. *Die Erzählung*. Traducción de Andreas Knop. Epílogo de Jochen Vogt. Edición revisada de Isabel Kranz. Tercera edición. Wilhelm Fink. Stuttgart, 2010 [1976]. 978-3-8252-8083-3.

GIGLIOLI, Daniele. *Crítica de la víctima. [Critica della vittima]*. Traducción de Bernardo Moreno Carrillo. Tercera edición. Herder (Pensamiento). Barcelona, 2020 [2014]. 978-84-254-3954-4.

GIRARD, René. *Das Ende der Gewalt*. *Analyse des Menschheitsverhängnisses* [*Des choses cachées depuis la fondation du monde*]. Traducción de August Berz. Herder. Friburgo de Brisgovia, 1983. 978-3-451-19017-9.

----. *Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität* [*Mensonge romantique et vérité romanesque*]. Epílogo de Wolfgang Palaver. Traducción de Elisabeth Mainberger-Ruth. Segunda edición. Lit. (8). Münster, 2012 [1961]. 978-3-643-50378-7.

----. *Gewalt und Religion. Ursache oder Wirkung?* Matthes & Seitz. Berlín, 2015. 978-3-88221-632-5.

----. *La violencia y lo sagrado*. *[La violence et le sacré]* Traducción de Joaquín Jordá. Sexta edición. Anagrama. (Argumentos, 70) Barcelona, 2016 [1972]. 978-84-339-0070-8.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* [*Poesía y verdad. Desde mi vida*]. MÜLLER, Klaus-Detlef (Ed.) Deutscher Klassiker Verlag. Fráncfort del Meno, 2012 [1808-1831]. 978-3-618-68015-4.

GOLTERMANN, Svenja. *Opfer. Die Wahrnehmung von Krieg und Gewalt in der Moderne* [*Víctima. La percepción de la guerra y de la violencia en la Modernidad*]. S. Fischer. Fráncfort del Meno, 2017. 978-3-10-397225-2.

GONZÁLEZ-PALOMARES, José. "Estrategias narrativas para (no) mostrar el mal. Representación de la violencia y el horror en "La parte de los crímenes" en *2666*, de Roberto Bolaño (2004)" EN: HARTWIG, Susanne. *Culto del mal, cultura del mal. Realidad, virtualidad, representación*. Vervuert (Iberoamericana, 72). Madrid, 2014. 978-84-8489-809-2.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio. *Huesos en el desierto*. Anagrama. Barcelona, 2002. 84-339-2554-7.

GRAMSCI, Antonio. *Escritos. Antología*. Traducción de Manuel Sacristán y de César Rendueles, Edición de César Rendueles. Alianza. (Libro de bolsillo, CS 76), Madrid, 2020 [2017]. 978-84-9194-710-0.

GÜNTER, Bernd. *Das Groteske und seine Gestaltung in den Erzählungen Edgar Allan Poes*. Universitätsbibliothek Freiburg. Friburgo de Brisgovia, 1973.

HALLIE, Philip P. *Grausamkeit. Der Peiniger und sein Opfer. Eine Analyse* [*The Paradox of Cruelty*]. Walter-Verlag AG Olten. Berna, 1971 [1969]. 3-530-31550-8.

HAN, Byung-Chul. *Die Krise der Narration* [*La crisis de la narración*]. Matthes & Seitz Berlin. (Fröhliche Wissenschaft, 217). Segunda edición. Berlín, 2023. 978-3-7518-0564-3.

HARSHAW, Benjamin. "Ficcionalidad y campos de referencia" [1984] EN: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (Ed.) *Teorías de la ficción literaria*. Arco / Libros. Madrid, 1997, pp. 123-158. 84-7635-281-6.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke 13* [*Lecciones magistrales sobre Estética I. Volumen 13*]. Nonagésima cuarta edición. Suhrkamp (Wissenschaft, 613). Fráncfort del Meno, 1989 [1835-1838]. 3-518-28213-1.

HEIDEGGER, Martin. „Aletheia (Heraklit, Fragment 16)" [1943] EN: Íbd. *Vorträge und Aufsätze*. Cuarta edición. Günther Neske. Tubinga, 1978, pp. 249-274. 3-7885.

----. „Das Ding" ["La cosa"] [1951] EN: Íbd. *Vorträge und Aufsätze*. Cuarta edición. Günther Neske. Tubinga, 1978, pp. 157-179. 3-7885.

----. „Der Ursprung des Kunstwerkes" ["El origen de la obra de arte"] [1935-1936] EN: Íbd. *Holzwege*. Sexta edición. Vittorio Klostermann. Fráncfort del Meno, 1980, pp.1-72. 978-3465-03238-0.

----. *Die Technik und die Kehre* [*La técnica y el viraje*]. Günther Neske. Pfullingen, 1978 [1953].

----. *Sein und Zeit* [*Ser y tiempo*]. Decimonovena edición. Max Niemeyer. Tubinga, 2006 [1927]. 3-484-70153-6.

----. „Vom Wesen der Wahrheit" ["De la esencia de la verdad"] [1930] EN: Íbd. *Wegmarken*. Klostermann (Rote Reihe, 12). Fráncfort del Meno, 2013, pp. 177-202. 978-3-465-04183-2.

HEIDSIECK, Arnold. *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*. W. Kohlhammer. Stuttgart, 1969.

HÉNAFF, Marcel. „Alles sagen oder Die Enzyklopädie des Exzesses" ["Decirlo todo o la enciclopedia del exceso"] [1978] EN: DIECKMANN, Bernhard; PESCATORE, François (Eds.) *Lektüre zu de Sade*. Traducción de Bernhard Dieckmann y de François Pescatore. Stroemfeld / Roter Stern. Fráncfort del Meno, 1981, pp. 71-97. 3-87877-163-0.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. *[Homo ludens]*. Traducción de Eugenio Imaz. Alianza. (El libro de bolsillo, 22) Madrid, 2021 [1938]. 978-84-206-0853-2.

HUTCHEON, Linda. "Epilogue: The Postmodern... in Retrospect" [2002] EN: RUDRUM, David; STAVRIS, Nicholas (Eds). *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*. Bloomsbury Publishing. Bungay, 2015 (1), pp. 5-9. 978-1-5013-0687-7.

----. “Gone Forever, But Here To Stay: The Legacy of the Postmodern” [2007] EN: RUDRUM, David; STAVRIS, Nicholas (Eds). *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*. Bloomsbury Publishing. Bungay, 2015 (2), pp. 10-12. 978-1-5013-0687-7.

INGARDEN, Roman. „Konkretisation und Rekonstruktion” [“Concreción y reconstrucción“] [1968] EN: WARNING, Rainer (Ed.) *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Cuarta edición. Wilhelm Fink (303). Múnich, 1994, pp. 42-70. 3-8252-0303-4.

ÍÑIGO CLAVO, Ainoa. *El universo literario de Roberto Bolaño*. Verbum. Madrid, 2015. 978-84-9074-199-3.

ISER, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* [*Lo ficticio y lo imaginario. Perspectivas de una antropología literaria*]. Sexta edición. Suhrkamp (Wissenschaft, 1101). Fráncfort del Meno, 2016 [1991]. 978-3-518-28701-9.

----. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. [*El acto de leer. Teoría de una recepción literaria*]. Segunda edición. Wilhelm Fink (636). Stuttgart, 1984 [1976]. 978-3-8252-0636-9.

----. „Die Appellstruktur der Texte” [“La estructura apelativa de los textos”] EN: WARNING, Rainer (Ed.) *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Cuarta edición. Wilhelm Fink (303). Múnich, 1994, pp. 228-252. 3-8252-0303-4.

----. “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias“ [1990] EN: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (Ed.). *Teorías de la ficción literaria*. Arco / Libros. Madrid, 1997, pp. 43-68. 84-7635-281-6.

JASPERS, Karl. *Die Schuldfrage. Von der politischen Haftung Deutschlands*. [*La cuestión de la culpa. Sobre la responsabilidad política de Alemania*]. Cuarta edición. Piper. Múnich, 2020 [1946]. 978-3-492-30019-3.

JAUCH, Ursula Pia. „Wie deutsch ist der Sadismus?“ [“¿Cómo de alemán es el sadismo?”] EN: Íbd. (Ed). *Sade. Stationen einer Rezeption.* Suhrkamp (Wissenschaft, 2115). Berlín, 2014, pp. 435-462. 978-3-518-29715-5.

JAUß, Hans Robert. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* [*Experiencia estética y hermenéutica literaria*]. Cuarta edición. Suhrkamp (Wissenschaft, 955). Fráncort del Meno, 2015 [1982]. 978-3-518-28555-8.

----. *Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*. [*La teoría de la recepción: una vista retrospectiva de una prehistoria desconocida*] Universitätsverlag Konstanz. Constanza, 1987. 3-87940-336-8.

JENNINGS, Lee Byron. *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose.* University of California Press. (University of California Publications in Modern Philology, 71). Los Angeles, 1963.

JÜNGER, Ernst. *Der Arbeiter*. *Herrschaft und Gestalt* [*El trabajador. Dominio y forma*]. Klett-Cotta. Tubinga, 2014 (1) [1932]. 978-3-608-96064-8.

----. *Der Kampf als inneres Erlebnis* [*La lucha como vivencia interior*] [1922]. EN: Íbd. *Betrachtungen zur Zeit*. *Der Kampf als inneres Erlebnis / Feuer und Bewegung / Die Totale Mobilmachung / Über den Schmerz / Der Friede / Über die Linie / Der Waldgang / Der Gordische Knoten / Der Weltstaat / Ansprache zu Verdun*. *Sämtliche Werke 9. Essays 1.* Segunda edición. Klett-Cotta. Stuttgart, 2015. 978-3-608-96309-0.

----. *Der Waldgang* [*La emboscadura*]. Cuarta edición. Klett-Cotta. Tubinga, 2014 (2) [1951]. 978-3-608-96104-1.

----; GNOLI, Antonio; VOLPI, Franco. *Die kommenden Titanen. Gespräche* [*I prossimi titani. Conversazioni con Ernst Jünger*] [*Los titanes venideros. Conversaciones*]. Traducción de Peter Weiß. Karolinger. Viena, 2002 [1997]. 3-85418-100-0.

----. „Krankheit und Dämonie. Notizen zu Walters Missgeschick“ [“Enfermedad y demonismo] [1974] EN: Íbd. *Annäherungen. Annäherungen. Drogen und Rausch / Parerga zu „Annäherungen“: Hund und Katz / Zum Glücksspiel / Potenz und Vermögen / Die Preußen und der Krieg / Bücher und Leser / Krankheit und Dämonie / Notizen zu Walters Mißgeschick. Sämtliche Werke 13, Essays V*. Klett-Cotta. Stuttgart, 2015, pp. 442-452. 978-3-608-96313-7.

KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. *[Kritik der reinen Vernunft].* Traducción de Manuel García Morente. Edición de Juan José García Norro y Rogelio Rovira. Tercera edición. Tecnos. Madrid, 2009 [1787]. 978-84-309-3810-0.

KAYSER, Wolfgang. *Das Groteske in Malerei und Dichtung* [*Lo grotesco en la pintura y en la poesía*]. Segunda edición. Rowohlt (107). Leck, 1961 [1957].

KLEINE, Sabine. *Zur Ästhetik des Häßlichen. Von Sade bis Pasolini* [*Sobre la estética de lo feo. De Sade a Pasolini*]. J. B. Metzler. Stuttgart, 1998. 978-3-476-45199-6.

KLOSSOWSKI, Pierre. „Justine und Juliette“ [1966] EN: DIECKMANN, Bernhard; PESCATORE, François (Eds.) *Lektüre zu de Sade*. Traducción de Bernhard Dieckmann y de François Pescatore. Stroemfeld / Roter Stern. Fráncfort del Meno, 1981, pp. 49-60. 3-87877-163-0.

----. „Sade, mein Nächster“ [1947] EN: JAUCH, Ursula Pia (Ed). *Sade. Stationen einer Rezeption.* Suhrkamp (Wissenschaft, 2115). Berlín, 2014, pp. 174-192. 978-3-518-29715-5.

KLUGE, Friedrich. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* [*Diccionario etimológico de la lengua alemana*]. Vigésimo quinta edición. Editado por Elmar Seebold. De Gruyter. Berlín, 2011 [1883]. 978-3-11-022364-4.

KOJÈVE, Alexandre. *Hegel. Eine Vergegenwärtigung seines Denkens: Kommentar zur Phänomenologie des Geistes* [*Introduction à la lecture de Hegel, Leçon sur la phénoménologie de l’esprit*]. Edición de Iring Fetscher. Traducción de Traugott König.

Decimoquinta edición. Suhrkamp (Wissenschaft, 97). Fráncfort del Meno, 1975 [1947]. 978-3-518-27697-6.

KRACAUER, Siegfried. *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat* [*La novela detectivesca. Un tratado filosófico*]. Suhrkamp. (Wissenschaft, 297). Fráncfort del Meno, 2015 [1925]. 978-3-518-27897-0.

LACAN, Jacques. "Kant con Sade" [1963] [Kant avec Sade] EN: Íbd. *Obras escogidas I. [Écrits].* Traducción de Tomás Segovia. RBA. (Biblioteca de psicoanálisis). Barcelona, 2006, pp. 744-770. 84-473-3750-2.

LAINCK, Arndt. *Las figuras del mal en* 2666 *de Roberto Bolaño*. LIT Verlag (Lit Ibéricas, 4). Berlín, 2014. 978-3-643-12368-8.

LEDERER, Horst. *Phantastik und Wahnsinn. Geschichte und Struktur einer Symbiose*. DME. (Kölner Schriften zur Romanischen Kultur, 6). Colonia, 1986. 3-922977-24-3.

LEHMANN, Hans-Thies. *Tragödie und dramatisches Theater* [*Tragedia y teatro dramático*]. Alexander Verlag Berlin. Budapest, 2013. 978-3-89581-308-5.

LÉVINAS, Emmanuel. *El Tiempo y el Otro*. *[Le temps et l'autre]*. Traducción de José Luis Pardo Torío. Paidós. (Pensamiento Contemporáneo, 26). Barcelona – Buenos Aires – México D. F., 2004 [1948]. 84-7509-878-9.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* [*L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*]. Traducción de Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. Decimoquinta edición. Anagrama (Compactos, 324). Barcelona, 2018 [1983]. 978-84-339-6755-8.

----. "Time Against Time, or The Hypermodern Society" [2004] EN: RUDRUM, David; STAVRIS, Nicholas (Eds). *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*. Bloomsbury Publishing. Bungay, 2015 (3), pp. 156-172. 978-1-5013-0687-7.

LUKÁCS, Georg. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. [*Teoría de la novela. Un intento de filosofía de la historia sobre la formas de la gran épica*]. BENSELER, Frank; DANNEMANN, Rüdiger (Eds). Aisthesis (Werkauswahl in Einzelbänden, 2). Bielefeld, 2009 [1920]. 978-3-89528-641-4.

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna* [*La condition postmoderne*]. Traducción de Mariano Antolín Rato. Planeta-De Agostini (Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, 18). Barcelona, 1993 [1979]. 84-395-2186-3.

----. *La posmodernidad (explicada a los niños)* [*Le posmoderne expliqué aux enfants*]. Traducción de Enrique Lynch. Gedisa (Filosofía). Barcelona, 2012 [1986]. 978-84-7432-266-8.

MARINA TORRES, José Antonio. *Biografía de la inhumanidad. Historia de la crueldad, de la sinrazón y la insensibilidad humanas.* Ariel. Barcelona, 2021. 978-84-344-3330-4.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. *Erster Band: Der Produktionsprozeß des Kapitals. Band 23* [*El capital. Crítica de la economía política. Primer volumen: El proceso de producción del* capital]. Edición de Artur Schnickmann. Vigésima segunda edición. Karl Dietz. Berlín, 2007 [1867]. 978-3-320-00611-2.

MÈLICH SANGRÀ, Joan-Carles. *Lógica de la crueldad.* Herder. Barcelona, 2014. 978-84-254-3256-9.

MENNINGHAUS, Winfried. *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung* [*Asco. Teoría e historia de una fuerte sensación*]. Cuarta edición. Suhrkamp (Wissenschaft, 1634). Fráncfort del Meno, 2017 [1999]. 978-3-518-29234-1.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phänomenologie der Wahrnehmung* [*Phénoménologie de la perception*]. Traducción y edición de Rudolf Boehm. De Gruyter. Berlín, 1966 [1945].

MONTAIGNE, Michel de. *Ensayos completos*. *[Essais]* Traducción de Almudena Montojo. Introducción de Álvaro Muñoz Robledano. Cátedra (Biblioteca Avrea). Madrid, 2019 [1572-1592]. 978-84-376-3147-9.

MÜLLER-FUNK, Wolfgang. *Crudelitas. Zwölf Kapitel einer Diskursgeschichte der Grausamkeit* [*Crudelitas. Doce capítulos de una historia del discurso de la crueldad*]. Matthes & Seitz. Berlín, 2022. 978-3-7518-0335-9.

NEIMAN, Susan. *El mal en el pensamiento moderno. Una historia no convencional de la filosofía*. *[Evil in Modern Thought: An Alternative History of Philosophy].* Traducción de Felipe Garrido*.* Fondo de Cultura Económica. México, D. F., 2012 [2002]. 978-607-16-0880-2.

NICHOLLS, Angus. "The Goethe Complex: Hans Blumenberg on *Das Dämonische*" EN: FRIEDRICH, Lars; GEULEN, Eva; WETTERS, Kirk (Eds). *Das Dämonische. Schicksale einer Kategorie der Zweideutigkeit nach Goethe*. Wilhelm Fink. Paderborn, 2014, pp. 97-119. 978-3-7705-5488-1.

NIETZSCHE, Friedrich. *Also sprach Zarathustra* [*Así habló Zaratustra*] [1883-1885] EN: Íbd. *Werke in drei Bänden. Zweiter Band*. Editado por Karl Schlechta. Carl Hanser. Passau, 1956, pp. 275-562.

----. *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft* [*Más allá del bien y el mal. Preludio de una filosofía del futuro*] [1886] EN: Ibd. *Werke in drei Bänden. Zweiter Band*. Editado por Karl Schlechta. Carl Hanser. Passau, 1956, pp. 563-760.

----. *Zur Genealogie der Moral. Ein Streitschrift* [1887] [*Sobre la genealogía de la moral. Un escrito polémico*] EN: Ibd. *Werke in drei Bänden. Zweiter Band*. Editado por Karl Schlechta. Carl Hanser. Passau, 1956 (2), pp. 761-900.

OPPENHEIMER, Franz. *Der Staat. Eine soziologische Studie* [*El Estado. Un estudio sociológico*]. Libertad (Archiv für Sozial- und Kulturgeschichte, 2). Berlín, 1990 [1907]. 3-922226-12-4.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditación de la técnica* EN: Íbd. *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. Edición de Paulino Garagorri. Alianza. (Revista de Occidente, 21). Madrid, 1982 [1939], pp.11-96. 84-206-4121-9.

OTTO, Rudolf. *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* [*Lo sagrado. Sobre lo irracional en la idea de lo divino y su relación con lo racional*]. Epílogo de Hans Joas. C. H. Beck. Nördlingen, 2014 [1917]. 978-3-406-65897-6.

OVEJERO, José. *La ética de la crueldad*. Anagrama (Colección Argumentos, 439). Barcelona, 2012. 978-84-339-6341-3.

PLATÓN. *Parmenides* EN: Íbd. *Parmenides. Sophistes. Politikos*. *Griechisch und Deutsch. Sämtliche Werke VII*. Traducción de Friedrich Schleiermacher. Edición de Karlheinz Hülser. Insel (1407). Tubinga, 1991, pp. 9-124. 3-458-33107-7.

PORTO REQUEJO, María Dolores. *Poética cognitiva: análisis textual de una fantasía*. Universidad de Alcalá. (Monografías Humanidades, 22). Madrid, 2007. 978-84-8138-750-6.

POZUELO YVANCOS, José María. *Poética de la ficción*. Síntesis. Madrid, 1993. 84-7738-192-5.

PROPP, Vladimir. "Las transformaciones de los cuentos fantásticos" [1928] EN: TODOROV, Tzvetan (Ed). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos: Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski, Propp*. [*Théorie de la literature*]. Traducción de Ana María Nethol. Undécima edición. Siglo XXI. México D. F, 2007, pp. 177-198. 978-968-23-0244-2.

REHN, Rasmus. *Eine Geschichte des Verhältnisses von Literatur und Wahnsinn. Experimente jenseits der Sprache* [*Una historia de la relación entre la literatura y la locura. Experimentos más allá del lenguaje*]. Peter Lang. (Bochumer Schriften zur Deutschen Literatur, 9). Berlín, 2020. 978-3-631-82708-6.

RENDUELES Y MENÉNDEZ DE LLANO, César. "Glosario" EN: GRAMSCI, Antonio. *Escritos. Antología*. Alianza. Madrid, 2020, pp. 389-401. 978-84-9104-710-0.

RICOEUR, Paul. *Finitud y culpabilidad*. *[Finitude et culpabilité].* Edición de Cecilio Sánchez Gil. Prólogo de José Luis L. Aranguren. Taurus (Ensayistas hoy, 63) Madrid, 1969 [1960]. Dep. legal: M. 26.373-1969.

RIEGER, Branimir M. "Introduction" EN: Íbd (Ed.) *Dionysus in Literature: Essays on Literary Madness*. Bowling Green State University Popular Press. Bowling Green, 1994, pp. 2-15. 0-87972-650-4.

ROBERTS, Edward A., PASTOR, Bárbara. *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Segunda edición. Alianza. Barcelona, 1997. 978-84-206-5252-8.

ROSENKRANZ, Karl. *Ästhetik des Häßlichen* [*Estética de lo feo*]. Edición y epílogo de Dieter Kliche. Tercera edición. Philipp Reclam (21555). Stuttgart, 2007 [1853]. 978-3-15-021555-5.

ROSSET, Clément. *El principio de crueldad*. *[Le príncipe de cruauté]* Traducido por Rafael del Hierro Oliva. Pre-Textos. (Ensayo, 179) Valencia, 1994 [1988]. 84-87101-97-6.

ROUDINESCO, Élisabeth. *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos. [La part obscure de nou-mémes]* Traducido por Rosa Alapont. Anagrama. (Colección Argumentos, 390). Barcelona, 2009 [2007]. 978-84-339-6285-0.

SAN AGUSTÍN. *Confesiones*. *[Confessiones Santi Patris nostri Augustini].* Traducción, prólogo y notas de Pedro Rodríguez Santidrián. Alianza (El libro de bolsillo, 6). Madrid, 2011 [397-398 d. C.]. 978-84-206-5340-2.

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael. *Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado*. Alianza. Madrid, 1986. 978-84-206-9052-0.

SARTRE, Jean-Paul. *El ser y la nada*. *Ensayo de ontología y fenomenología*. *[L'être et le néant. Essai d'ontologie phénomenologique]*. Traducción de Juan Valmar. Losada. (Biblioteca de Obras Maestras del Pensamiento, 50). Buenos Aires, 2011 [1943]. 978-950-03-9307-2.

----. *Lo imaginario*. *Psicología fenomenológica de la imaginación. [L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination].* Traducción de Manuel Lamana. Losada (Biblioteca de Obras Maestras del Pensamiento, 68). Buenos Aires, 2005 [1940]. 950-03-9373-5.

SIMMEL, Georg. „Die Krisis der Kultur" [1916] ["La crisis de la cultura"] EN: Íbd. *Philosophische Kultur*. Prólogo de Jürgen Habermas. Zweitausendeins. Fráncfort del Meno, 2008, pp.1135-1150. 978-3-86150-887-8.

SCHELER, Max. *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen* [*El resentimiento en la construcción de la moral*]. Tercera edición. Klostermann (Rote Reihe, 9). Fráncfort del Meno, 2017 [1912]. 978-3-465-04304-1.

SCHILLER, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* [*Sobre la educación estética del hombre en una serie de cartas*] EN: Íbd. *Theoretische Schriften*. Edición de Rolf-Peter Janz, Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner y Fabian Störmer. Deutscher Klassiker Verlag (32). Ulm, 2013, pp. 556-676 [1795]. 978-3-618-68032-1.

----. „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" ["Sobre el motivo del placer en objetos trágicos"] EN: Íbd. *Theoretische Schriften*. Edición de Rolf-Peter

Janz, Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner y Fabian Störmer. Deutscher Klassiker Verlag (32). Ulm, 2013, pp. 234-250 [1792]. 978-3-618-68032-1.

SCHMITT, Carl (2). *Der Begriff des Politischen* [*El concepto de lo político*]. Novena edición. Duncker & Humblot. Berlín, 2015 [1932]. 978-3-428-14580-5.

----. *Ex Captivitate Salus*. *Erfahrungen der Zeit 1945/47* [*Ex Captivitate Salus. Experiencias de la época de 1945/47*]. Cuarta edición. Duncker & Humblot. Berlín, 2010 [1950]. 978-3-428-14809-7.

----. *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* [*Teología política. Cuatro capítulos sobre la teoría de la soberanía*]. Décima edición. Duncker & Humblot. Berlín, 2015 [1922]. 978-3-428-14702-1.

----. *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen* [*Teoría del partisano. Anotación al concepto de "lo político"*]. Octava edición. Duncker & Humblot. Berlín, 2017 [1963]. 978-3-428-15278-0.

SEGURA MUNGUÍA, Santiago. *Diccionario por raíces del latín y de las voces derivadas*. Universidad de Deusto (Letras, 40). Bilbao, 2006 [2001]. 978-84-9830-023-9.

SELLIN, Jonas. „Mechanismen der Folter. Zu den psychosozialen Dimensionen von Grausamkeit" ["Mecanismos de la tortura. Sobre las dimensiones psicosociales de la crueldad"] EN: SCHAUB, Mirjam (Ed). *Grausamkeit und Metaphysik. Figuren der Überschreitung in der abendländischen Kultur*. Transcript. Wetzlar, 2009, pp.277-289. 978-3-8376-1281-3.

SÉNECA, Lucio Anneo. *La providència. La tranquil·litat de l'esperit. La clemència* [*De providentia*], [*De tranquillitate animi*], [*De clementia*] (Bilingüe).Traducción de Carles Cardó. Prólogo de Antoni Seva. Alpha (Colección Bernat Metge, 9). Barcelona, 2019 [55-63 d.c.]. 978-84-9859-323-5.

----. *La ira* [*De ira*] (Bilingüe).Traducción de Carles Cardó. Prólogo de Núria Gómez Llauger. Alpha. (Colección Bernat Metge, 17). Barcelona, 2021 [41 d.c,]. 978-84-9859-374-7.

SPINOZA, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. *[Ethica].*Traducción, introducción y notas de Vidal Peña. Alianza (El libro de bolsillo, H4404). Madrid, 2009 [1677]. 978-84-206-3509-5.

SUÁREZ DE TOLEDO VÁZQUEZ DE UTIEL Y GONZÁLEZ DE LA TORRE, Francisco. *Defensa de la fe contra los errores de la secta anglicana* [*Defensio fidei contra catholicae anglicanae sectae errores*] [1613] EN: Íbd. *Una aproximación al Tratado de las leyes y La defensa de la fe*. Edición de Francisco Javier López Atanes, Íñigo de Bustos y Pardo Manuel de Villena. Unión Editorial (Monografías). Madrid, 2010. 978-84-7209-492-5.

SUETONIO TRANQUILO, Cayo. *Vida de los doce césares*. *[De vita Duodecim Caesarum].* Edición y traducción de Alfonso Cuatrecasas. Espasa (Austral, 539). Barcelona, 2021 [121 d. C.]. 978-84-670-3462-2.

TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*. Arco Libros. Madrid, 1786-1793.

TILLICH, Paul. *Das Dämonische. Ein Beitrag zur Sinndeutung der Geschichte* [*Lo demoníaco. Una contribución a la interpretación del sentido de la historia*]. J. C. B. Mohr. (Sammlung Gemeinverständlicher Vorträge und Schriften aus dem Gebiet der Theologie und Religionsgeschichte, 119). Túbinga, 1926.

TINIANOV, Yuri Nasónovich. "Sobre la evolución literaria" [1927] EN: TODOROV, Tzvetan (Ed). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos: Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski, Propp*. [*Théorie de la literature*]. Traducción de Ana María Nethol. Undécima edición. Siglo XXI. México D. F, 2007, pp. 89-102. 978-968-23-0244-2.

TOTH, Josh. *The Passing of Postmodernism: A Spectroanalysis of the Contemporary* [2010] EN: RUDRUM, David; STAVRIS, Nicholas (Eds). *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*. Bloomsbury Publishing. Bungay, 2015 (3), pp. 219-250. 978-1-5013-0687-7.

TRÍAS SAGNIER, Eugenio. *El hilo de la verdad*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2014 [2004]. 978-84-15863-03-8.

----. *La edad del espíritu*. Prólogo de Vicenzo Vitiello. Random House Mondadori. (DeBolsillo, 165). Barcelona, 2011 [1994]. 978-84-8346-028-3.

----. *La filosofía y su sombra*. Destino. (375) Barcelona, 1995 [1969]. 84-233-2556-3.

----. *Lo bello y lo siniestro*. Prólogo de Vicente Verdú. Segunda edición. Random House Mondadori. (Debolsillo, 156). Barcelona, 2013 (2) [1983]. 978-84-9793-905-8.

----. *Tratado de la pasión*. Prólogo de Lourdes Ortiz. Random House Mondadori. (Debolsillo, 157) Barcelona, 2013 [1978]. 978-84-9793-906-5.

TROTHA, Trutz von (1). „Dispositionen der Grausamkeit. Über die anthropologischen Grundlagen grausamen Handelns" ["Disposiciones de la crueldad. Sobre los fundamentos antropológicos de las actuaciones crueles"] EN: Trutz von Trotha, Jakob Rösel (Eds.). *On Cruelty. Sur la cruauté. Über Grausamkeit*. Rüdiger Köppe. Gotinga, 2011, pp. 122-148. 978-3-89645-731-8.

---- (2). "On Cruelty. Conceptual Considerations and a Summary of an Interdisciplinary Debate" EN: Trutz von Trotha, Jakob Rösel (Eds.). *On Cruelty. Sur la cruauté. Über Grausamkeit*. Rüdiger Köppe. Gotinga, 2011, pp. 1-70. 978-3-89645-731-8.

VATTIMO, Gianni. “Dialéctica, diferencia y pensamiento débil” EN: VATTIMO, Gianni; ROVATTI, Pier Aldo (Eds). *El pensamiento débil* [*Il pensiero debole*]. Traducción de Luis de Santiago. Cátedra (Teorema). Madrid, 1988, pp. 18-42 [1983]. 84-376-0739-6.

VILLANUEVA PRIETO, Darío. *Teorías del realismo literario.* Biblioteca Nueva. Barcelona, 2020 [2004]. 978-84-17893-47-7.

VITORIA, Francisco de. *Relección segunda sobre los indios o Sobre el derecho de la guerra de los españoles sobre los bárbaros* [*De indis posterior seu de iure belli*] EN: Íbd. *Sobre el poder civil. Sobre los indios. Sobre el derecho de la guerra*. Traducción, estudio preliminar y notas de Luis Frayle Delgado. Tecnos. (Clásicos del pensamiento) Madrid, 2021 [1539], pp. 151-212. 978-84-309-4519-1.

WEBER, Max. *Politik als Beruf* [*La política como profesión*]. Cuarta edición. Holzinger. Berlín, 2016 [1919]. 978-1-5085-6284-9.

----. *Wissenschaft als Beruf. Mit zeitgenössischen Resonanzen und einem Gespräch mit Dieter Henrich*. [*La ciencia como profesión*]. Edición de Matthias Bormuth. Matthes & Seitz (Fröhliche Wissenschaft, 133). Berlín, 2018 [1917]. 978-3-95757-518-0.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen* [*Investigaciones filosóficas*]. Editado por Joachim Schulte. Suhrkamp (1372). Fráncfort del Meno, 2003 [1953]. 978-3-518-22372-7.

----. *Über Gewißheit* [*Sobre la certeza*]. Editado por G. E. M. Anscombe y G. H. von Wright. Suhrkamp. Fráncfort del Meno, 1989 [1969]. 3-518-01250-9.

ZUNSHINE, Lisa. *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel.* The Ohio State University Press. Austin, 2006. 0-8142-1028-7.

ZWEIG, Stefan. *Castellio gegen Calvin oder Ein Gewissen gegen die Gewalt* [*Castellio contra Calvino o una conciencia contra la violencia*]. Decimosexta edición. Fischer. Fráncfurt del Meno, 2012 [1936]. 978-3-596-22295-7.