

## De la perversión a la violencia natural

### From Perversion to Natural Violence

*María Noël Lapoujade* Universidad Nacional Autónoma de México  
México D.F. - México

#### Resumen

El presente artículo examina el concepto de violencia en algunos autores de la literatura y la filosofía, pasando por la consideración al respecto de las ideas de Hermes Trismegisto, Dante Alighieri, Sigmund Freud, Voltaire, y sobre todo, Guy de Maupassant y Alphonse-Donatien, Marqués de Sade. Se analiza la evolución del concepto de terror, que, naciendo de una idea que implica la amenaza a la vida, termina siendo muestra de cómo la vida mantiene su autonomía y predominio, a pesar del terror y la violencia que existencialmente parecieran reducirla.

**Palabras clave:** violencia; terror; Guy de Maupassant; Marqués de Sade.

#### Abstract

This article examines the concept of violence in some philosophic and literary authors, including the ideas of Hermes Trismegist, Dante Alighieri, Sigmund Freud, Voltaire, and especially Guy de Maupassant and Alphonse-Donatien, Marquis de Sade. The article analyses also the evolution of the concept of terror, which, being born from an idea that implies a menace to life, becomes finally a demonstration of how life maintains its autonomy and prevalence, in spite of the terror and violence that seem to reduce it existentially.

**Key words:** violence; terror; Guy de Maupassant; Marquis de Sade.

El hombre envuelve en torno de sí mismo su propia red.<sup>1</sup>

Aquel cuyo rostro no irradie luz, jamás será una estrella.<sup>2</sup>

## 1. Preámbulo

Esta reflexión es mi invitación a un viaje imaginario cuyo destino es, para cada uno, un desafío. Es el sueño de una conversión, la apuesta a una posible metamorfosis humana. En este texto se trata, pues, del encomio de un viaje iniciático, es decir, de una novedad muy antigua. Comienza en la sabiduría religiosa egipcia que ha llegado hasta hoy en el *Corpus Hermeticum*, concentrado de escritos esotéricos bajo la autoría de Hermes Trismegisto<sup>3</sup>. Esa sabiduría es recogida por Platón en su propia concepción, donde se entrecruzan el pensamiento de Oriente con la incipiente filosofía griega, y es enseñada, en ese condensado esotérico-exotérico que es el Mito de la Caverna. Allí se trata del itinerario iniciático del alma humana, que parte de la oscuridad de la Caverna, para iniciar un tránsito paulatino desde la oscuridad, pasando por la penumbra, avanzando a través de la luz solar reflejada, hasta lograr mediante su metamorfosis, su conversión, contemplar la fuente de vida, de energía, de luz, de calor: el Sol. El Sol es la fuente Benéfica, Verdadera y Bella del cosmos, en esa *trilogía-una* que Platón regala a la historia y siempre.<sup>4</sup>

Siglos después, Dante Alighieri desplegó esa alegoría platónica en su jamás igualada *Divina Comedia*.<sup>5</sup> Su palabra nos invoca y nos interpela cuando nos recuerda: El cielo los llama y gira en torno de ustedes mostrándoles sus eternas bellezas, y sin embargo, sus miradas se dirigen hacia la Tierra...<sup>6</sup> Ciega y torpe vaga la humanidad en la oscuridad. En ella habitan todas las especies del terror.

## 2. El suelo de la caverna o del campo semántico de la palabra *terror*

Ante todo, una analogía lingüística surge del texto de Dante, pues la misma raíz está incluida en la palabra *terror* (*terreo*) y terrestre (*terreus*). El terror se asocia pues a lo terrestre, al suelo de la caverna. En el uso cotidiano, la palabra *terror* se asemeja y en ocasiones se confunde con la palabra *horror*. Primero, en sentido estricto, horror alude a una gama próxima de sensaciones físicas, entre las cuales están: temblor, escalofrío, frío, estremecimiento.

Segundo, proponemos como un acuerdo semántico básico, que horror denota algo, ya sea un acontecimiento, una época, una situación, una persona, u otra variante, cuya *cantidad* es exagerada, es enorme. Horror alude a una cantidad tan grande que produce un efecto que choca al espectador, se convierte en una atrocidad. En este sentido el horror, por su cantidad, puede asimilarse al sentimiento de lo sublime

matemático en Kant. Se trata del sentimiento de lo sublime que se caracteriza por temor y respeto, ante fenómenos que superan a la especie humana por su cantidad. El horror es un sentimiento negativo, insoportable, de aversión, asco, rechazo absoluto.<sup>7</sup> Por *terror*, en sentido estricto se alude a una reacción subjetiva, espiritual que consiste en un sentimiento de miedo extremo.

En tercer lugar, continuando con la analogía anterior, acordamos que terror señala una *cualidad* exagerada. En tal sentido puede denotar algo, ya sea un acontecimiento, época, situación, persona, u otra variante cuya *intensidad* produce un efecto de temor extremo. De esta manera aproximamos el terror a lo sublime dinámico en Kant.<sup>8</sup>

Circunscribimos pues el terror a la reacción de *temor extremo*, provocado por un agente cualitativamente o cuantitativamente exagerado. Nuestro trabajo describe diversas formas del terror, con base en el esquema de la comunicación lingüística, como relaciones entre un Emisor y un Receptor. En nuestro contexto el Emisor es el agente que provoca el terror. El Receptor es quien recibe esa descarga con una reacción de temor extremo, es decir, de terror. Claro está que, como en el lenguaje, los papeles pueden revertirse. En suma, llamamos terror el sentimiento de un miedo extremo.

¿Cuáles son algunos detonantes del miedo? La sensación de *peligro*, es decir, la inseguridad de la situación. El sentirse en una situación *amenazante*, esto es, cercado por un peligro. La angustia ante lo *desconocido*, que implica no saber qué reacción puede ello exigir y el no saber si se cuenta con los recursos, las fuerzas, la habilidad para una respuesta eficaz. De ahí tantos odios raciales, porque el otro es lo desconocido, lo extraño.<sup>9</sup> La especie humana también siente *el temor nacido de la ignorancia*. En fin, tantos temores pueden dar lugar al sentimiento de *terror*, cuando uno se siente absolutamente indefenso ante una situación.

### **3. Breve bestiario de la oscuridad**

En la vida actual estamos sumergidos, hasta la nariz, en la oscuridad de lo humano. Aquí, la especie humana se arrastra en el piso oscuro de la caverna. La guerra, el asesinato, la tortura, el sadismo, las alucinaciones, el doble, los celos, en un ensordecedor enjambre de dolor, de pesar, de asfixia, de sometimiento, en fin de *inhumanidad* se adueñan de nuestra especie cruelmente estúpida. *La guerra*, bajo cualquiera de sus formas, desde el fondo de la historia es un suceso de la humanidad. En general, la guerra es siempre conflicto de intereses llevado al terreno de un enfrentamiento de fuerzas. En tal sentido, la violencia es inherente a la naturaleza a la vida. A nivel humano puede transmutarse en conflicto de derechos, conflicto de opiniones, de

creencias etc. Siempre redundan en el choque hostil de fuerzas en pugna. El más débil termina siendo aniquilado o sometido. Con base en el esquema aristotélico de una definición, es posible sostener que, en cuanto género próximo, la guerra es el combate de fuerzas hostiles. En tal sentido es un fenómeno natural.

La diferencia específica para la condición humana comienza ahí donde nuestra especie inventa recursos, artificios y artefactos para el más perfecto ejercicio de la crueldad. Entonces la guerra es una figura macroestructural del horror, y el magno espectáculo del terror. Estamos, pues, en el reino de la inhumana-humanidad.

En unas páginas magistrales, Sigmund Freud, pensando conjuntamente con Albert Einstein, dos de los grandes espíritus judíos de todos los tiempos, en los macabros años de 1932, 1933, se preguntan desde el fondo de su humanidad perpleja, cuál es *el por qué de la guerra*.<sup>10</sup> En una reflexión sin la menor sombra de odio o rencor, desde la altura de la dignidad, el primero concluye que:

Por consiguiente, parece que la tentativa de sustituir el poderío real por el poderío de las ideas está condenada por el momento al fracaso. Se hace un cálculo errado si no se tiene en cuenta que el derecho fue originalmente fuerza bruta y que aún no puede renunciar al apoyo de la fuerza.<sup>11</sup>

En última instancia las causas de la guerra son distintas manifestaciones de lucha por el dominio de fuerzas. Con base en ello, *el fanatismo*, una de las formas del terror, suele utilizarse como instrumento eficaz. Eficaz porque consigue huestes incondicionales ligadas por el fervor; eficaz además, porque es un infalible instrumento de terror. La fortaleza de la debilidad anónima exige del fanático un deseo incondicional de servidumbre llevado hasta el masoquismo. A ese autómatas del terror planificado no le es lícito dudar, cuestionar, discutir o pensar, sino sólo actuar y obedecer al jefe, que es también el salvador.<sup>12</sup>

En los fanatismos, los valores -entre ellos, la verdad, la razón, la identidad- tienen el rango de lo absoluto. En el esquema inicial, cuando el Emisor es agente del fanatismo, esgrime el poderoso instrumento del odio con el cual puede sembrar en el otro, el receptor, un terror radical. Un terror justificado en el receptor, porque este instrumento explota por lo menos dos factores decisivos para el agente del odio. Por un lado, ciega e invade la totalidad de quien lo siente. Pero además, lo liga necesariamente a lo odiado, a su objeto, su otro. Es implacable en su acción destructiva, continúa hasta exterminar aquello sobre lo cual recae. El odio no perdona, porque se prende de su víctima hasta su destrucción. Sin embargo, el odio es la fortaleza del fanático, para

quien el menor titubeo puede causar su autodestrucción. Por estas vías, la humanidad involucrada se separa en vencedores y vencidos.

Las formas de crueldad con el vencido muestran una amplia gama del ingenio perverso: el exterminio, la esclavitud, la tortura, los campos de concentración, y aún, la pena de muerte, tétrico disfraz jurídico de la crueldad. De entre esas formas, *la tortura* muestra un rostro despiadado de la humanidad. Es un caso del horror que esta especie sabe imaginar, para provocar un terror absoluto, en una de las figuras que la relación Emisor -Receptor puede asumir.

En tal sentido Voltaire en su *Dictionnaire Philosophique* incluye un sarcástico capítulo sobre la tortura. Allí, entre otras muchas agudas reflexiones, observa:

Aunque haya pocos artículos de jurisprudencia en estas honestas reflexiones alfabéticas, es preciso sin embargo, decir una palabra de la tortura, antes llamada *interrogatorio*. Es una extraña manera de interrogar a los hombres.... Cuando el caballero de la Barre, teniente general del ejército,...fue convencido de haber cantado canciones impías e incluso de haber pasado delante de una procesión de capuchinos sin haberse quitado el sombrero, los jueces... ordenaron no sólo que se le arrancase la lengua, que se le cortase la mano y que le quemasen el cuerpo a fuego lento, sino que también le aplicaron la tortura para saber precisamente cuántas canciones había cantado y cuántas procesiones había visto pasar con un sombrero en la cabeza.<sup>13</sup>

La literatura universal, entre otras artes, ha sido pródiga en obras en torno a la tortura. En particular quiero evocar la breve pieza teatral de Mario Benedetti titulada *Pedro y el Capitán*, -entre otras múltiples razones- porque su autor despliega el tema de manera que pone de manifiesto minuciosamente el esquema inicial de nuestro planteamiento.<sup>14</sup>

Benedetti produce un giro gradual de la acción hasta invertir los papeles, el torturador está condenado a la auto-tortura perpetua. El prisionero, torturado salvajemente hasta morir, es libre. La muerte inevitable es su salvoconducto a la libertad. La liberación paulatina de su verdugo convierte al moribundo en un ser ya inalcanzable por la tortura y por su ejecutor. Al torturador le quedará el largo futuro de cargar con su propia inevitable destrucción. El torturador, emisor del horror, fracasa al no lograr provocar el terror del torturado. Este fracaso se revierte transmutando al torturador en un débil y destruido sujeto del terror.

El terror metódico de la tortura apunta al sometimiento absoluto como consecuencia del dolor irresistible. Esta obra muestra un héroe

de la resistencia al dolor, de ausencia de temor, de firmeza inquebrantable en el amor que lo sostiene hasta su libertad final. Entre tantas otras denuncias, Benedetti proclama que el terror es una mordaza de la libertad.

#### 4. El *para sí* del terror: Guy de Maupassant

El terror alcanza su máxima potencia cuando el emisor, el que provoca el terror, dirige su arma contra sí mismo, convirtiéndose en su propio receptor. Se cierra el círculo, la serpiente del terror se muerde la cola, y entonces puede desencadenar la locura. Mientras tanto, ha dado lugar a una literatura refinada como se encuentra en la pluma de Guy de Maupassant.

Marcel Proust dibuja en un trazo rápido y certero el estilo de Maupassant cuando afirma que él mismo quiere hablar de una noticia en la manera dolorosa en el interior e impasible al exterior, de Guy de Maupassant.<sup>15</sup>

En el cuento que se titula, precisamente, *El Miedo*, el autor explica en un párrafo condensado, *qué se siente cuando se vive el terror*. Maupassant ama las contradicciones extremas<sup>16</sup>, las paradojas, y en el breve pasaje que evoco a continuación, un personaje anónimo le explica la vivencia del terror a un Comandante, diríase el experto en el tema:

El miedo (y los hombres más valientes pueden tener miedo), es algo espantoso, una sensación atroz, como una descomposición del alma, un espasmo horrible del pensamiento y del corazón, cuyo sólo recuerdo da estremecimientos de angustia. Pero esto no se da cuando uno es bravo, ni ante un ataque, ni ante la muerte inevitable, ni ante todas las formas conocidas de peligro: esto se da en ciertas circunstancias anormales, bajo ciertas influencias misteriosas frente a riesgos vagos. El verdadero temor es algo así como una reminiscencia de terrores fantásticos de otros tiempos. Un hombre que cree en los aparecidos, y que se imagina distinguir un espectro en la noche, debe experimentar el miedo en todo su espantable horror.<sup>17</sup>

Maupassant nos ha conducido al ojo del huracán. *Ante todo*, el terror en su sentido más radical nace de un centro que es un resorte imaginario, cuyos efectos devastadores crecen en un imponente torbellino que puede llegar a invadir la totalidad de una vida. El emisor, el enemigo, está dentro de uno mismo. Uno mismo se causa el terror en cuanto segrega situaciones, personas y objetos imaginarios terroríficos. *Después*, el autor describe los efectos, qué siente el receptor del terror, siendo él mismo el receptor, es decir, teniendo dentro a ambos, el emisor y el receptor.

El receptor, que padece el terror, siente una sensación atroz, una descomposición del alma, horrible espasmo a todo nivel. El terror le produce una contracción dolorosa del pensamiento y del sentimiento, una parálisis total. *Finalmente*, es *como si* fueran *reminiscencias*, explica por analogía.

La reminiscencia -nos atenemos al sentido platónico del término- es el recuerdo presente, en esta vida, en este cuerpo, de una experiencia radical de una esencia absoluta, verdadera, objetiva, experiencia realizada en otro tiempo, otra vida, otro cuerpo o solamente en el alma. La otra cara de la teoría de la reminiscencia es la concepción de la transmigración de las almas. Ambas son aquí aludidas.

Es un intento de explicación posible de manera que la causa última del terror ni siquiera está en la subjetividad individual, sino en la metempsicosis, es decir que cae en la subjetividad vivida, desde una existencia anterior. Sólo que es preciso tener en cuenta el matiz que ubica la teoría de la raigambre ontológico-religiosa del terror, al nivel del *como si*, es decir al nivel de una suposición.<sup>18</sup>

El *como si* es la introducción de un *supuesto* de alcances metodológicos. Desde el punto de vista lógico es un procedimiento de *analogía*. Desde el punto de vista teórico es, en el estricto sentido euclidiano, un *postulado*, esto es, una exigencia del sistema. Desde el punto de vista didáctico es un *recurso explicativo*.

Si *la fuente originaria del terror es imaginaria*, entonces surge la pregunta: *¿cuáles son esos entes imaginarios?* El amplio abanico de seres imaginarios provocadores del terror pueden llamarse *fantasmas*, los fantasmas propios. En tal sentido, el tema del terror transita en la frontera lábil entre *imaginación* y *fantasía*.<sup>19</sup> De manera esquemática es posible afirmar que *el terror es producto de la imaginación creadora de fantasmas, esto es, de la fantasía*. Un papel sin duda extremo entre la gama de funciones imaginarias posibles.

La palabra fantasía es un nombre derivado del verbo *phantázesthei*, esto es, el nombre que fija en un concepto la acción de *fantasear*, por la que puede aludirse al visualizar, asomar(se), aparecer. De allí el parecer como índice de luz, brillar, claridad. La palabra *fantasía* nos regresa repentinamente a nuestro punto de partida, este viaje iniciático de la oscuridad a la luz. La fantasía, el brillo de lo visible, de lo que aparece, de la luz, la claridad, nos remite a una de las salidas del reino de la oscura indeterminación. Sin embargo, es preciso afinar algo más la semántica.

De fantasía, reino de lo luminoso, derivan dos términos cuyos matices son diversos. Por un lado, de esta raíz deriva la palabra

*fenómeno*, que alude a lo que aparece, lo que se manifiesta, lo que deviene visible como tal. Por otro lado, la misma raíz da lugar al término *fantasma*, que implica también lo que aparece, se manifiesta, pero aparece como visión, como imagen engañosa.

Al término *fantasma* le es inherente, primero, una dualidad, en cuanto implica lo que se muestra y oculta, lo visible que esconde un invisible. Pero además, segundo, le es inherente un engaño, una artimaña. Lo visible engaña, pues, por así decir no muestra todo lo que implica, sino que se guarda un invisible no declarado, secreto, pero incidente.

En tal sentido propongo una distinción conceptual básica que retomo de mi libro sobre *Filosofía de la Imaginación*. La palabra fantasía, pues, encierra la ambigüedad de aparecer y aparentar, mostrar y engañar. Pero sobre todo, es una operación de las funciones psíquicas por la que se crean imágenes que estrictamente, ni reproducen, ni reconstruyen la realidad, sino que la *alteran*. En sentido literal, la hacen devenir otra. La fantasía crea otra realidad. En tal sentido, afirmamos que la imaginación todavía trabaja con respecto a una realidad dada que caleidoscópicamente reordena, re-estructura, re-crea.

Por su parte, la fantasía, propone otra realidad, un mundo fantástico, donde los objetos están sujetos a sus propias reglas de juego, las normas de su realidad. La peculiaridad de lo fantástico radica en que trastoca la legalidad que rige el contexto natural. En el caso en que lo dado es la naturaleza, lo fantástico es lo sobrenatural. Si entendemos por naturaleza, convencionalmente, el conjunto de fenómenos y procesos que se manifiestan sin causa humana y sujetos a una legalidad necesaria que los rige, en ella puede insertar la imaginación seres o fenómenos o acontecimientos irreales, fruto del trabajo creativo de esta imaginación. En una palabra, *la imaginación produce alteración; la fantasía propone alteridad*.

En otros términos, la fantasía propone otra legalidad, no natural, no científica, una legalidad que le es propia.<sup>20</sup> Cuando la fantasía domina a su creador porque invade la totalidad de la subjetividad, ya deja de ser *acción* y deviene *pasión*. El creador padece su propia fantasía. De tal manera que sus propios fantasmas lo acosan, lo atemorizan. En el extremo *el terror es provocado por sus fantasmas propios*. Es, pues, lo del título: *el para sí del terror*.

En tal sentido la literatura de Maupassant transita sin dificultad el campo de la literatura fantástica, y la filosofía implícita en su literatura puede considerarse como una muestra espléndida de una filosofía de la imaginación. Un *fantaseador* es, entre otros, el soñador, el evasivo, el visionario, el iluso, el exaltado, el entusiasta, el extraviado, el loco en

cualquiera de sus acepciones. Un *fantaseador*, en sentido estricto, es un creador de fantasías, sea su acción normal o patológica.

Maupassant es un creador de fantasías, que abarcan las situaciones, los personajes, los objetos. Es *un artista de la fantasía*, porque él *vive* la realidad de la fantasía hasta sus últimas consecuencias. A lo largo de su obra Maupassant ha creado una escalofriante galería de fantasmas, de situaciones, personas y objetos terroríficos.

De todo ese mundo tomamos sólo algunas situaciones arquetípicas que aparecen en ese cuento llamado *El Horla*. El doctor Charles Ladame, en su *Guy de Maupassant*, cita un pasaje donde nuestro autor habla acerca de su cuento definiéndolo como □ una obra de la imaginación que estremecerá al lector enviándole más de un escalofrío por la espalda, pues es extraña.<sup>21</sup>

El desconcierto comienza con el título, *El Horla*, a través del cual se nombra un personaje de ficción.<sup>22</sup> Se trata propiamente de un personaje imaginario en un espacio imaginario. La forma del texto es un diario íntimo, con preciso registro de fechas y acontecimientos reales del narrador.

En el caso de Kafka, en *La Metamorfosis*, el autor convierte en realidad la metamorfosis del personaje en insecto, el cual co-habita el mundo real hasta su inevitable destrucción. El insecto-humano siembra el terror en su mundo circundante, de manera que Kafka se deleita en presentar el choque imaginario entre la realidad-imaginaria de su ente de ficción, y la realidad-real en la cual habita.<sup>23</sup>

Por su parte Maupassant hace nacer en el narrador un espacio, una acción y un personaje imaginarios, es decir, todo un mundo, dentro de su intimidad. Al exterior, sólo son visibles los síntomas corporales del terror vivido. La lucha se establece entre, por un lado, lo imaginario propio, el terror imaginario dirigido contra sí mismo y, por otro, lo real subjetivo-objetivo, el mundo real cotidiano, pero ambos en el terreno de la subjetividad.

Es una lucha de los que podríamos llamar mundo real y mundo imaginario en el interior del narrador. Como una fotografía en blanco y negro, el pensamiento de Maupassant se desarrolla siempre en una sístole y diástole entre los extremos. Jean Renoir, en la biografía de su padre, narra una anécdota real. Renoir, el pintor impresionista, decía del escritor: Él ve todo en negro. Y éste decía del pintor: Él ve todo en rosa.<sup>24</sup>

El narrador comienza por dar cuenta de su sentimiento de arraigo a sus raíces profundas a la tierra, a su casa, a su pasado. De pronto, comienza a sentirse arrancado de su realidad y empujado hacia un mundo imaginario que pugna por surgir dentro de sí. El primer signo de su desarraigo es la sensación de extrañeza. Entonces se pregunta:

¿Todo lo que nos rodea, todo lo que vemos sin mirar, todo lo que rozamos sin conocer, todo lo que tocamos sin palpar, todo lo que encontramos sin distinguir tiene sobre nosotros, sobre nuestros órganos y, por ellos, sobre nuestras ideas, hasta sobre nuestro corazón, efectos rápidos, sorprendentes e inexplicables?<sup>25</sup>

Vincent van Gogh se hace eco de esta perplejidad. Dialoga con su hermano Theo, reflexionan sobre la creación en relación a la desgracia de los creadores, y este diálogo gira en torno a Guy de Maupassant. Van Gogh es un lector compenetrado con la escritura de Maupassant. Seleccione un pasaje especial donde van Gogh escribe a Theo:

Ciertamente es un extraño fenómeno que todos los artistas, poetas, músicos, pintores, sean materialmente desdichados -los dichosos también-; lo que últimamente tú decías de Guy de Maupassant lo prueba una vez más. Esto remueve la pregunta eterna: ¿la vida es enteramente visible para nosotros, o bien antes de la muerte no conocemos más que un hemisferio?<sup>26</sup>

Este planteamiento reproduce una vez más el eterno *Thauma*, asombro, maravilla, extrañeza, detonador del filosofar en todos los tiempos. La constatación de nuestros límites ante el misterio insondable provoca diversas reacciones. Se abren pues, otros tantos caminos. Caminos de salud o de enfermedad, no necesariamente implícitos en la pregunta. El asombro ha dado lugar históricamente a las más bellas creaciones literarias, filosóficas, científicas, surgidas de la sed de comprensión, de explicación, de respuesta, y ha provocado también la desesperación de la locura, en ocasiones, creativo-destructiva a la vez.<sup>27</sup>

Maupassant lo sabe; de ahí su respuesta inmediata:

¡Cómo es profundo este misterio de lo Invisible! Nosotros no lo podemos sondear con nuestros miserables sentidos, con nuestros ojos que no saben percibir ni lo demasiado pequeño ni lo demasiado grande, ni lo demasiado próximo, ni lo demasiado lejano, ni los habitantes de una estrella, ni los habitantes de una gota de agua..., con nuestras orejas que nos engañan pues nos transmiten las vibraciones del aire en notas sonoras. Ellas son hadas que hacen el milagro de transmutar en ruido este movimiento y por esta metamorfosis dan nacimiento a la música, que vuelve cantante la agitación muda de la

naturaleza..., con nuestro olfato, más débil que el del perro..., con nuestro gusto, que apenas puede distinguir la edad de un vino! ¡Ah! si tuviéramos otros órganos que cumplieran a nuestro favor otros milagros, ¡las cosas que podríamos descubrir a nuestro alrededor!<sup>28</sup>

El texto muestra la profundidad filosófica de Maupassant. Ante todo, la respuesta es el reconocimiento de que el límite del misterio nos es inherente, porque los estrechos umbrales de la percepción nos encierran en una naturaleza que, no obstante su esplendor, queda brutalmente reducida por la limitación de nuestros sentidos. Las resonancias del pensamiento de Leibniz se perciben en esa duplicación del infinito en que estamos inmersos: el infinitamente grande y el infinitamente pequeño sobre los que Leibniz insiste.<sup>29</sup>

Más aún, este bello pasaje de Maupassant nos lleva a evocar los ecos del *Micromegas* de Voltaire.<sup>30</sup> No obstante las delicias que nuestros sentidos nos regalan: la música, los aromas, un buen vino, ello no basta para levantar el velo eterno del misterio.

En ese marco, el narrador no se convierte en filósofo, sino que con terror asiste al nacimiento de un mundo de fantasmas en su interior. *El Horla* es un verdadero Tratado del Terror, donde el miedo va *in crescendo*. Primero es una sensación terrible de un peligro amenazante, que lo conduce al presentimiento de un mal desconocido. Terror ante lo amenazante, y ante lo desconocido. Sensaciones de extrañeza durante la vigilia. Pánico ante el verdugo del sueño. Sentimientos de impotencia atroz. Extraños estremecimientos al despertar. Angustia ante lo extraño.<sup>31</sup> El *crescendo* continúa con la irrupción del terror a la visita nocturna de un personaje vivo de ficción: *el vampiro*, que el narrador siente en su acto supremo, el momento en el que su boca sobre la mía, bebía mi vida entre mis labios<sup>32</sup>

La intensidad de una emoción tan terrible, perdido de asombro y de miedo, lo enfrentan a un personaje surgido de sí: *su doble*. El espejo muestra en su insobornable objetividad un terrible doble exterior de la *duplicación* del yo, en que una misma imagen se reproduce, repetida.

Por su parte, el doble interior aumenta la potencia de lo terrible porque es un dominador indómito. Ese otro es un jugador engañoso, opresor, e inoportuno. Es el doble de la angustiante *duplicidad*, la diferencia, la extrañeza, aquella que constata un extraño dentro de mí, que se adueña de mí misma. Perdido de terror, antes de aceptar el doble, nuestro autor llega al extremo de refugiarse en el sonambulismo, el cual justificaría al afirmar:

Esa doble vida misteriosa que hace dudar si hay dos seres en nosotros, o si un ser extraño, incognoscible e invisible, anima, por

momentos, cuando nuestra alma está aletargada, nuestro cuerpo cautivo que obedece a este otro, como a nosotros mismos, más que a nosotros mismos.<sup>33</sup>

Una vez recuperado el equilibrio intenta deshacerse de su doble, cuando afirma:

Yo había pues perdido la cabeza los últimos días. He debido ser juguete de mi imaginación exaltada, a menos que sea verdaderamente sonámbulo, o que haya sufrido una de esas influencias constatadas pero inexplicables llamadas sugestiones. En todo caso mi agitación tocaba la demencia...<sup>34</sup>

Piensa en las causas de todo ello. Una puede ser el peligro de la soledad; otra causa puede venir de las influencias del entorno; pero, finalmente sabe que las causas se nos escapan. Entonces, afirma nuestro autor, imaginamos miedos pavorosos y potencias sobrenaturales.<sup>35</sup>

La enajenación progresiva continúa inexorablemente. La mente febril del narrador comienza a vivir *alucinaciones*, visiones imaginarias vividas como reales. La imaginación patológica crea fantasmas que devoran lo dado, todo aquello que impacta, que es recibido por la subjetividad. Ella segrega su propio veneno. Lo que imagina, es. Se esfuman las fronteras, se acabó el juego; se acabaron los límites entre realidad y ficción. El grado de la alucinación es la constatación patológica del doble. En ella nace a la vida la realidad de un personaje imaginario.

La alucinación otorga el acta de nacimiento convirtiendo en dato objetivo, autónomo, lo que la imaginación ha segregado de sí. De la ficción nace al mundo sensible ese ser con nombre, llamado Horla.<sup>36</sup> La constatación lúcida es terrible cuando Maupassant, por boca del narrador, concluye:

... En el sueño que nos pasea a través de las fantasmagorías más inverosímiles, sin que seamos sorprendidos, porque el aparato verificador, porque el sentido de control está dormido, mientras que la facultad imaginativa vigila y trabaja.... Ahora bien, lo sorprendente es que mi facultad de controlar la irrealidad de ciertas alucinaciones se encuentra adormecida en mí en ese momento.<sup>37</sup>

Después de intervalos alternados de paz, el narrador llega a la caída final: No soy más nada en mí, nada más que un espectador esclavo y aterrorizado de todas las cosas que hago. Deseo salir. No puedo. Él no quiere, yo quedo perdido, temblando, en el sillón dónde él me tiene sentado.<sup>38</sup>

¿Y después? Después sólo la plegaria, el ruego del perdón, de la gracia en medio del horror. En el último rincón de la mente erosionada por el terror perverso un hálito de salud musita un balbuceo de esperanza: ¿O los extraterrestres existen? El cuento termina, con una toma de distancia final. Es un nuevo recurso de la imaginación sana y crítica de Maupassant que, en una probable alusión al *Micromegas* de Voltaire, permite tomar conciencia de nuestra pequeñez e indiferencia en el cosmos. El hombre, esta pequeña partícula sanamente insignificante del cosmos, se diluye en sí misma, ahogada en la oscuridad permanente del terror padecido. Entonces reina la absoluta oscuridad.

## 5. La especie cruel o el placer del terror

Entre las potencias de lo humano, en un extremo, como venimos de ver, el emisor-receptor puede constituir el desgarrado *sí mismo* del terror; pero además, puede a su vez desdoblarse en un emisor interior, esto es, un *yo* y un receptor exterior, es decir, un *tú*, *entre* los cuales el terror tiende un posible lazo de la relación.<sup>39</sup> Si damos una vuelta más a la espiral, la especie cruel refina sus invenciones para gozar del terror. Entonces, el terror deviene una forma del placer estético.

Curiosamente, Sigmund Freud realiza un fino análisis de la estética de lo espantable, espeluznante, fuente de angustias de alto voltaje. Freud le llama *lo siniestro* (*Unheimlich*). Su propósito explícito en este tránsito por la estética de lo siniestro es hurgar hasta encontrar el núcleo de ello, porque en ese trasfondo germina la angustia. Solamente deseo indicar esta otra vertiente de la estética del terror, del horror, de lo siniestro, que es su lazo necesario con *la angustia*.<sup>40</sup>

En uno de los posibles extremos del placer nos espera el placer del terror. Al respecto se abren desde el inicio varias preguntas cruciales: ¿Se trata de teorías en las cuales se propone una dicotomía entre estética y ética? ¿Es posible una estética pura? ¿Implican estas estéticas unas peculiares formas de antiéticas que conllevan sus propias éticas? ¿Es posible postular las éticas correspondientes a estas estéticas? ¿Cuáles serían estas éticas? Por el momento dejemos resonar en nuestro espíritu el eco de estas cuestiones. Una de las formas en que el terror tiende el puente *entre* el emisor y el receptor es *el asesinato*.

*El asesinato considerado como una de las Bellas Artes* es el título transparente de una obra de Thomas de Quincey, escrita entre 1827 y 1829. Su reflexión destila un humor cáustico. Él mismo reivindica a su escandaloso antecesor, Jonathan Swift, quien escribió *Una modesta proposición destinada a evitar que los niños de Irlanda sean una carga para sus padres y el país*, donde propone una solución radical al exceso de niños irlandeses: comérselos. Por su parte, de Quincey

afirma que ...la composición de un buen asesinato exige algo más que un par de idiotas que matan o mueren, un cuchillo, una bolsa y un callejón oscuro. El diseño..., la disposición del grupo, la luz y la sombra, la poesía, el sentimiento se consideran hoy indispensables en intentos de esta naturaleza.<sup>41</sup>

Sin entrar en detalles, entre otras, dos tesis sustentan su pensamiento. Primero, un parámetro estético que formulamos así: *el crimen es un asunto de buen gusto*. Segundo, una premisa ética que permite, a su vez, apoyar su postura estética. Este segundo enunciado puede formularse como sigue: *un vicio perfecto es una virtud*. El asesino de buen gusto es un virtuoso según de Quincey.

Estamos, pues, ante una justificación ético-estética del horror, como asimismo la constatación del posible terror ante el crimen. Con base en nuestra noción de *perversión entendida como todo lo que atenta contra la vida alterando el equilibrio de la naturaleza*, entonces sería éste el caso paradigmático de la perversión del placer, si no fuera porque se trata del placer de la muerte en el campo del humor.

## **6. El placer cruel: El Marqués de Sade**

Sade es un ser de extremos. Su literatura muestra la impronta de su ser en la alianza de la lucidez extrema, la amoralidad absoluta, y la búsqueda de la perfección de la voluptuosidad. Todo ello aparece envuelto con el cuidado de la delicadeza llevada al refinamiento extremo. En este punto aparece una vez más la unión de extremos llevada al paroxismo: delicadeza y horror, placer y dolor, crueldad y voluptuosidad, necesidad y libertad. En este sentido, es interesante aludir al peculiar encuentro Sade-Blake. William Blake evoca la alianza de estos extremos en su obra poética *Matrimonio del Cielo y el Infierno*.<sup>42</sup>

Por su parte, Sade concentra los extremos en su obra literaria. Allí el autor incluye, por un lado, la transposición filosófica de su propio presente histórico, el cuál- vaya ironía- es el periodo del Terror de Robespierre. Por otro lado, su obra es una transcripción de su propia vida, que, en sus intervalos de libertad, dedica a los placeres libertinos, en el marco del escándalo. Su discurso filosófico muestra su lógica implacable. El terreno filosófico en que emplaza su teoría es su concepción del hombre en la naturaleza. En *Los infortunios de la virtud* esboza el fundamento de su amoralismo cuando sostiene:

En cuanto a la destrucción de su semejante... es puramente quimérica, el poder de destruir no está acordado al hombre; a lo más tiene el poder de variar las formas, pero no el de anonadarlas. Ahora bien, toda forma es igual a los ojos de la naturaleza. Nada se pierde en

el matraz inmenso donde sus variaciones se ejecutan. Todas las porciones de materia que allí se arrojan se renuevan incesantemente bajo otras formas y cualesquiera que sean nuestras acciones en este género, ninguna la ofende directamente, ninguna podría ultrajarla; nuestras destrucciones reaniman su poder, mantienen su energía, pero ninguna la atenúa. ¿Qué importa a la naturaleza siempre creadora que esta masa de carne conformando hoy una mujer, se reproduzca mañana bajo la forma de mil insectos diferentes?, ¿osarás decir que la construcción de un individuo como nosotros cuesta más a su mano que la de un gusano...?... Cuando se me haya probado la sublimidad de nuestra especie, cuando se me haya demostrado que ella es tan importante a la naturaleza, que necesariamente sus leyes se irritan con tal destrucción, entonces podré creer que tal destrucción es un crimen... Todos los hombres, todas las plantas, todos los animales, crecen, vegetan, se destruyen por los mismos medios; no recibiendo jamás una muerte real, sino una simple variación en lo que se modifican, todos,... destruyéndose, se procrean indiferentemente. Aparecen un instante bajo una forma, y el instante posterior bajo otra, y pueden, tanto como se quiera o se pueda, cambiar mil veces en un día, sin que una sola ley de la naturaleza pueda por ello ser afectada un momento.<sup>43</sup>

Las premisas filosóficas que están a la base de su pensamiento en este párrafo son, por lo menos, dos: Primero, *la destrucción del hombre por el hombre es indiferente a la naturaleza*. Segundo, *la especie humana tiene el poder de trans-formar, pero carece del poder de destruir en cualquier campo posible*. Nuestra especie, entre todas las demás, transmuta las formas; pero así como no puede crearlas de la nada, tampoco puede anonadarlas, es decir, devolverlas a la nada.

Sade evoca una ley fundamental de la química de Lavoisier: *nada se destruye, todo se transforma*. Una de las consecuencias filosóficas importantes de esta ley es que finalmente la muerte es, estrictamente, una *meta-morfosis*. La vida reina en el cosmos, la muerte es, literalmente, la trans-formación de un individuo viviente en otro. La muerte es sólo una modificación de la vida. Otra de las consecuencias es la justificación teórica de su amoralismo expresada en un estilo en el cual alterna la descripción más inescrupulosa de las escenas de placer, con su filosofía de apoyo a la debacle y el libertinaje escandalosos, porque [al] escandalizar, afirma, existe ahí un pequeño triunfo para el orgullo que no es para desdeñar.<sup>44</sup>

En este contexto Sade lleva hasta uno de sus extremos la mezcla de placer y dolor. Éste es el terreno en que propone, indaga, inventa, practica, perfecciona hasta el refinamiento los *placeres de la crueldad* cuyo fin es la más plena voluptuosidad. Es preciso examinar las dos

nociones teóricas que están a la base. La noción de crueldad y la noción de placer.

En lo que respecta a su *teoría de la crueldad*, nuestro libertino sostiene:

Nosotros distinguimos en general dos tipos de crueldad: la que nace de la estupidez, la cual, jamás razonada, jamás analizada, asimila el individuo nacido a la bestia feroz: ésta no da ningún placer porque el que está inclinado a ella no es susceptible de ninguna búsqueda; las brutalidades de un ser tal son raramente peligrosas; siempre es fácil ponerse al abrigo; la otra especie de crueldad, fruto de la extrema sensibilidad de los órganos sólo es conocida en seres extremadamente delicados, y el exceso al que los conduce no son más que refinamientos de su delicadeza; esta delicadeza es demasiado rápidamente debilitada a causa de su extrema, de su excesiva fineza, la cual, para despertarse, pone en uso todos los recursos de la crueldad. ¡Qué poca gente concibe esta diferencia! ¡Qué pocos las sienten!<sup>45</sup>

Entre la crueldad brutal puede incluirse la pena de muerte, contra la cual Sade proclama su más absoluto rechazo. Es preciso, sostiene, anonadar para siempre la atrocidad de la pena de muerte, porque la ley que atenta contra la vida de un hombre es impracticable, injusta, inadmisibile.<sup>46</sup> Indirectamente, es un pasaje fundamental en lo que respecta al terror, pues implica *tanto* el rechazo al Terror instaurado por su contemporáneo Robespierre, *como* el terror de la crueldad que lleva a la muerte del otro.

*El valor supremo es pues la vida.* No se trata de cualquier calidad de vida, como una vida de sufrimiento, represión, culpa y condena. Eso es, dilapidar la vida. Se trata para Sade de una vida rebosante de placeres. Es preciso entonces esbozar su *teoría del placer*. El placer natural, según Sade, puede llevarse al extremo del refinamiento en la voluptuosidad de la crueldad. El placer alcanza su máxima intensidad en el refinamiento delicado de la crueldad que lo suscita. Nuestro autor insiste en la delicadeza y el refinamiento como placeres superiores.<sup>47</sup>

Sin embargo el refinamiento está sustentado en el placer natural de la crueldad, inherente a la especie; en tal sentido afirma:

La crueldad, bien lejos de ser un vicio, es el primer sentimiento que expresa en nosotros la naturaleza. El niño rompe su sonajero, muerde el pezón de su nodriza, estrangula su pájaro, mucho antes de tener la edad de razón. La crueldad es una marca en los animales, en quienes, así como creo haber dicho, las leyes de la naturaleza se leen más enérgicamente que en nosotros; en los salvajes la crueldad está más cerca de la naturaleza que en el hombre civilizado: sería pues

absurdo establecer que es una consecuencia de la depravación. Este sistema es falso, repito. La crueldad está en la naturaleza, todos nacemos con una dosis de crueldad que la educación modifica; pero la educación no está en la naturaleza.... La crueldad no es otra cosa que la energía del hombre que la civilización no ha corrompido aún: ella es pues una virtud y no un vicio.<sup>48</sup>

Es preciso agregar una tercera premisa: *la crueldad es inherente a la naturaleza; en consecuencia, es inherente a la especie humana.*

A partir de las ideas de Sade hasta aquí expuestas, iniciamos una transición hacia nuestra propuesta contenida en el título y con lo cual concluiremos.

## **7. De la perversión a la violencia natural**

*Reflexión de transición.* En el último pasaje citado, Sade considera que el niño, el animal y el salvaje, dan muestras de una crueldad natural. La civilización y la educación domestican ese impulso. Por mi parte pienso que es preciso establecer algunas distinciones conceptuales decisivas.

*Ante todo,* con base en un criterio biológico, pienso que se deben considerar por separado las especies no humanas, de la especie humana. Esto es, poner por un lado lo que él llama los animales, y por otro los animales humanos, entre los cuales se cuenta el niño, en general, y en particular en las diferentes culturas, y se incluye lo que él llama el salvaje y el civilizado, en una clasificación cuya base es más que endeble. Luego, de aquí inferimos lógicamente que es posible constatar en la naturaleza que la crueldad en las especies no humanas manifiesta la violencia inherente a la vida. Violencia natural concentrada en los actos máximos de la vida: nacer, alimentarse, amar, morir. La lucha se somete al hecho de vivir o sobrevivir.

En la actualidad, Edgar Morin, en el marco de su teoría de la complejidad, estudia esta complejidad viviente, de la cual afirma:

La unidad de la vida se rompe desde el punto de partida;... está constitutivamente rota por millares y millares de vidas egocéntricas. En esta innumerable rotura surgen las competiciones, competencias, antagonismos, parasitismos, predaciones, fagocitismos, es la vida en migajas que se come a sí misma y que renace sin cese, una y en migas... De eco-sistema en eco-sistema hasta la biósfera, la eco-organización se nutre, no solamente de la identidad secreta común a todos los seres vivos, sino de su ser extranjeros y de su enemistad.<sup>49</sup>

Si pasamos a la especie humana, ella, en lo que le queda felizmente de animal, reproduce ese cuadro de las otras especies. Nietzsche, quien dice de sí mismo que filosofa con un martillo, constata con un golpe lúcido en su *Así hablaba Zaratustra*:

El hombre es el animal más cruel. Nunca se ha sentido tan a gusto sobre la tierra como presenciando tragedias, corridas de toros y crucifixiones; y cuando se inventó el infierno, he aquí que era su cielo en la tierra.<sup>50</sup>

Posteriormente William James, en su ya clásico *Principios de la Psicología*, ratifica a sus predecesores cuando afirma:

El hombre es la especie más rudamente feroz. [Somos]□...los representantes de tantas escenas sucesivas de destrucción y de sangre,... el rasgo siniestro de carácter mediante el cual aquellos nuestros progenitores pudieron vivir pasando a través de tantos crímenes, matando a los otros y conservándose ellos intactos.<sup>51</sup>

Pero además de la crueldad natural, esta especie está dotada de la capacidad para inventar experimentos, mata por placer, viola, tortura, aterra, es *la especie cruel* por antonomasia. A la violencia natural le superpone el ilimitado universo de sus perversiones.

En primer lugar, en sentido estricto cruel significa *despiadado, sin piedad*. Este sentimiento sólo atañe al hombre. Sólo por extensión se habla de la crueldad del tigre o del tiburón, humanizando sus instintos, bautizándolos con un nombre que sólo atañe a lo humano.

En segundo lugar, defino lo que entiendo por perversión como *toda forma de violencia que atente contra la vida del eco-sistema*. Explicación: perversión significa toda forma de violencia deliberada, premeditada, calculada, metódica, etc. cuyo fin es la destrucción de la vida, y cuya consecuencia es una mayor o menor alteración del equilibrio del medio, es decir, de la naturaleza.

En tercer lugar, por destrucción entiendo no sólo la muerte, sino *cualquier forma imaginable de atentar contra la vida, tales como su mengua, su sometimiento, su esclavitud, su enfermedad, su ahogo, su frustración, su experimentación, los hornos crematorios, la silla eléctrica, la cruz, o su exterminio liso y llano*. Sobre este trasfondo emerge con espesor el horror contenido en una breve sentencia de Jean-Paul Sartre: el infierno es los Otros.<sup>52</sup>

Lamentablemente la especie cruel ha inventado una lista interminable de perversiones; siniestra creatividad que, no obstante, surge de *instintos saludables*. En tal sentido, la concepción de Freud

reubica los conceptos, cada uno en su lugar. Por un lado reconoce y asume la violencia natural que en nuestra especie se da en el juego de dos pulsiones básicas, *Eros* y *Thánatos*. De inmediato asume además todas las distorsiones, patologías, perversiones que la especie humana es capaz de generar.

En este terreno, puede ubicarse la sensata observación de Kant. La naturaleza se sirve del antagonismo que en el hombre se manifiesta como un instinto de *insociable-sociabilidad*.<sup>53</sup> A la vez que se inclina a entrar en sociedad, también tiene la inclinación a su destrucción. A partir de Kant es posible procurar reestablecer el equilibrio del fiel de una balanza: oscuridad-luz, destrucción-construcción, muerte-vida.

## **8. Hacia el final del viaje: de la oscuridad a la luz. La luz en la oscuridad**

Entre los extremos de la oscuridad total y la luz absoluta se tiende el puente de lo humano sin más. Es preciso salir de la oscuridad tenebrosa del terror, es preciso caminar hacia la luz solar, energía y vida en armonía cósmica. Hoy más que nunca es necesario proclamar un inquebrantable, nietzscheano, sí a la vida.<sup>54</sup> Aquí resuena el eco del *conato*, término breve con el que Spinoza enseña a la posteridad su amor a la vida. Cada partícula de vida está movida por un impulso fundamental: *el instinto de perseverar en su ser*.<sup>55</sup> En otras palabras, la vida quiere vivir, por eso tiende a la luz; más simple aún: *la vida vive*.

Horadando el suelo de la caverna, la búsqueda laboriosa del minero como enseña Novalis<sup>56</sup> puede dar con la veta de oro. El oro, sol alquímico que se encuentra en el fondo de cada uno. Hurgando en la oscuridad, caverna interior, se encuentra no sólo el terror, la perversión, la insociabilidad, sino la necesidad del otro, la armonía oculta, el gozo compartido. Es preciso descubrir la luz dentro de la oscuridad.

Es preciso liberarnos de las sombras artificiales, creadas como cómplices del terror. Es preciso salvar la noche fértil en gozos, la noche procreadora, la noche que dice sí a la vida. Afuera, tampoco la humanidad puede, mostrando su *hybris* constitutiva, querer fusionarse con el sol, volverse sol; ya desde el *mito de Ícaro* lo sabemos. No somos seres de luz.

Giramos en el cosmos con el día y la noche, la luz y la oscuridad; sólo que nuestro reloj humano se ha desajustado del reloj cósmico; y hoy, la humanidad se inclina a vivir en la oscuridad, en el terror, en la crueldad, en el dolor, en la guerra, la tortura, la enfermedad, la sumisión. Y así, dilapida su ingenio en las más retorcidas formas para huir de la vida. Eso es la perversión. Perverso es decir no a la vida,

contraerse, retorcerse en la amargura, los suicidios y las necrofilias. Ésta es *la miseria de la especie cruel*.

El desafinado instrumento que es la especie llamada humana, cuyos sonidos terribles en nuestra época reproducen los chirridos de las muertes perversas, parece haber olvidado su propio pasado, en sintonía con la música de las esferas. Jean-Jacques Rousseau evoca nuestro valor cuando escribe:

Es un grande y bello espectáculo ver al hombre salir de alguna manera de la nada por sus propios esfuerzos; disipar, por las luces de su razón, las tinieblas en las cuales la naturaleza lo ha envuelto; elevarse por sobre sí mismo; lanzarse por el espíritu hasta las regiones celestes; recorrer a pasos de gigante, así como el sol, la vasta extensión del universo; y, lo que es más grande y más difícil aún, entrar en sí para allí estudiar al hombre y conocer su naturaleza, sus deberes y su fin.<sup>57</sup>

Esta es *la grandeza de la especie humana*. El renacimiento de su sabiduría sólo puede ser movido por la humildad de saberse regido por las leyes musicales de la vida del cosmos. Sólo nos queda retornar al origen para retomar el cauce gozoso de la armonía olvidada.

## **Bibliografías**

1. CRAGG, Kenneth: *La sabiduría de los sufís*. Ediciones Lidiun, Buenos Aires, 1985.
2. BLAKE, William: *Antología Bilingüe*. Alianza Editorial, Madrid, 1996.
3. HERMES, TRISMEGISTO: *Corpus Herméticum y otros textos apócrifos*. Arca de la Sabiduría, Madrid, 1998.
4. PLATON: *Oeuvres Complètes*. Gallimard, Paris, 1959.
5. ALIGHIERI, Dante: *La Divina Comedia*. Ediciones Ateneo, México, 1977.
6. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*. Espasa-Calpe, Madrid, 1970.
7. *Le nouveau Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1996.
8. KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, in *I.Kant Werkausgabe X*, Suhrkamp, Frankfurt, 1957.

9. TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. Premia Editora, México, 1980.
10. FREUD, Sigmund: *Obras Completas*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1981.
11. VOLTAIRE (François Marie Arouet): *Dictionnaire Philosophique*, GF-Flammarion, Paris, 1964.
12. BENEDETTI, Mario: *Pedro y el Capitán*. Editorial nueva imagen, México, 1984.
13. PROUST, Marcel: *Essais et articles: Folio-Essais*. Gallimard, Paris, 1994.
14. LAPOUJADE, María Noël: *Indicios filosóficos en Guy de Maupassant*. En prensa (Costa Rica).
15. MAUPASSANT, Guy de: *Oeuvres Complètes*. Gallimard, Paris, 1974.
16. LAPOUJADE, M. N.: *Filosofía de la Imaginación*. Editorial Siglo XXI, México, 1988.
17. SIEBERS, Tobin: *Lo fantástico romántico: Breviario No 486*. FCE, México, 1989.
18. KAFKA, Franz: *La Metamorfosis*. Editores Mexicanos Unidos, México, 1983.
19. RENOIR, Jean: *Pierre-Auguste Renoir, mon père*. Gallimard, Paris, 1981.
20. MAUPASSANT, Guy de: *Le Horla*, Folio-Classique. Gallimard, Paris, 1986.
21. VAN GOGH, Vincent: *Lettres à son frère Théo : Les cahiers rouges*. Bernard Grasset, Paris, 1937.
22. SERRES, Michel: *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*. Col. Épiméthée PUF, Paris, 1968.
23. Voltaire, *Micromégas, Zadig, Candide*. GF Flammarion, Paris, 1964.

24. LAPOUJADE, M. N.: *Una mirada estética a lo invisible*, Revista de Filosofía, No. 33, Universidad del Zulia, Maracaibo, 1999.
25. BUBER, M.: *Yo y Tú*. Edit. Nueva Visión, Buenos Aires, 1960.
26. DE QUINCEY, Tomás: *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Alianza Editorial, Madrid, 1989.
27. SADE, Donatien-Alphonse-François, Marqués de: *Les infortunes de la vertu*, Classiques Français. Booking International, Paris, 1993.
28. SADE, D.-A.-F., Marqués de: *La philosophie dans le boudoir*, Classiques Français. Booking International, Paris, 1994.
29. BARTHES, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*, Essais. Editions du Seuil, Paris, 1971.
30. SADE, D.-A.-F., Marqués de: *La philosophie dans le boudoir*, Classiques Français. Booking International, Paris, 1994.
31. MORIN, Edgar: *La méthode, La Vie de la Vie*, Tome II. Éditions du Seuil, Paris, 1980.
32. NIETZSCHE, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*, Die deutschen Klassiker, Brodard et Taupin. La Flèche, France, 1994.
33. JAMES, William: *Principios de Psicología*. Editorial Glem, Buenos Aires, 1945.
34. SARTRE, Jean-Paul: *Huis clos*. Gallimard, Paris, 1947.
35. KANT, Immanuel: Idea de una historia universal en sentido cosmopolita. en *Filosofía de la Historia*, FCE, México, 1981.
36. SPINOZA, Baruch: *Ethique*, en *Oeuvres*, vol. III. GF-Flammarion, Garnier, Paris, 1965.
37. NOVALIS, (Friederich von Hardenberg): *Himnos a la noche y Enrique de Ofterdingen*. Editora Nacional, Madrid, 1981.
38. ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Discours sur les sciences et les arts*: Livre de Poche. Librairie Générale Française, Paris, 1996.

## Notas

1 CRAGG, Kenneth: *La sabiduría de los sufís*. Ediciones Lidium, Buenos Aires, 1985. Sentencia X, p. 30.

2 BLAKE, William: *Antología Bilingüe*. Alianza Editorial, Madrid, 1996. Proverbios del Infierno, p. 121.

3 HERMES TRISMEGISTO: *Corpus Hermeticum y otros textos apócrifos*. Arca de la Sabiduría, Madrid, 1998.

4 PLATON: *Oeuvres Complètes*. Gallimard, Paris, 1959. Tome I, *La République*, Livre 6, 514 a y ss.

5 ALIGHIERI, Dante: *La Divina Comedia*. Ediciones Ateneo, México, 1977.

6 ALIGHIERI, D.: Op.cit., fin del Canto Decimocuarto, p. 194.

7 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970. - *Le nouveau Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1996.

8 KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, en *I. Kant Werkausgabe* X, Suhrkamp, Frankfurt, 1957. □ Analytik des Erhabenen, A. vom mathematisch-Erhabenen, 25, p.p. 169 y ss. Von der Qualität des Wohlgefallens in der Beurteilung des Erhabenen, 27, p. 180 y ss.

9 TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. Premia Editora, México, 1980. Cap. 3: Lo extraño y lo maravilloso □.

10 FREUD, Sigmund: *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981. Tomo III, CLXVII. El por qué de la guerra, pp. 3206 y ss.

11 FREUD, S.: Op.cit., p. 3211.

12 El fanatismo organizado es misión de los hombres. La mujer, temida y repudiada, es excluida. Así, la mujer es degradada al papel de esclava del esclavo.

13 VOLTAIRE (François Marie Arouet): *Dictionnaire Philosophique*, GF-Flammarion, Paris, 1964 *Torture*, p. 369. Traducción mía. El humor refinado de Voltaire incluye como artículo antecedente: La Tolérance. La pareja Tortura-Tolerancia, no deja de ser una profunda ironía de su obra.

14 BENEDETTI, Mario: *Pedro y el Capitán*, Editorial Nueva Imagen, México, 1984.

15 PROUST, Marcel: *Essais et articles*, Folio-Essais, Gallimard, Paris, 1994. □Le salon de la Comtesse A. de La Rochefoucauld□, p. 134.

16 LAPOUJADE, María Noël: *Indicios filosóficos en Guy de Maupassant*. En prensa (Costa Rica).

17 MAUPASSANT, Guy de: *Oeuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 1974. Cfr. Vol I. Contes et nouvelles, Contes de la Becasse, La Peur, p. 601. Traducción mía.

18 LAPOUJADE, M.N.: *Filosofía de la Imaginación*, Editorial Siglo XXI, México, 1988. Cfr. Capítulo 3, párrafo V: La imaginación: fundamento para una filosofía del *como si*, pp. 200 y ss.

19 LAPOUJADE, M.N.: Op.cit., cap. 2, párrafo III: Imaginación y Fantasía, pp. 135 y ss.

20 Hasta aquí hemos seguido parcialmente nuestra exposición del tema en *Filosofía de la Imaginación*, según la referencia dada en la nota 19.

21 Citado por SIEBERS, Tobin: *Lo fantástico romántico*, Breviario No. 486, FCE, México, 1989, p. 239. Siebers dedica a Maupassant un apartado titulado El ego romántico, en el cual, a través de ciertas tesis discutibles, como el lazo causa-efecto entre locura y genio y su presencia en el romanticismo, Siebers llega a resaltar el papel de lo fantástico en la obra de Maupassant, lo cual es cierto e importante. A mi juicio, imaginación y fantasía en Maupassant tienen raíces mucho más profundas que las de las afinidades o pertenencias a una corriente literario-filosófica, a la locura y a una época. No es posible en los límites de este trabajo abordar *in extenso* la precedente discusión.

22 Se ha especulado al respecto, y no se descarta – que el nombre del personaje correspondiera a su contexto. El contexto, el suelo en el que habita el personaje, es un espacio invisible, sobre-natural, en sentido literal. En francés, el truco del autor podría ser escribir, en una palabra, la pronunciación oral de: *hors là* [es decir, fuera de ahí, más allá de, etc., con la que se alude a lo que está más allá de lo natural, es decir, lo sobre-natural.

23 KAFKA, Franz: *La Metamorfosis*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1983.

24 RENOIR, Jean: *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Gallimard, Paris, 1981, p. 225.

25 MAUPASSANT, Guy de: *Le Horla*, Folio-Classique, Gallimard, Paris, 1986, p. 37. Traducción mía.

26 VAN GOGH, Vincent: *Lettres à son frère Théo*. Les cahiers rouges, Bernard Grasset, Paris, 1937. Carta de 1888, p. 189. Traducción mía.

27 Al respecto es preciso estar en guardia ante las respuestas taquilleras basadas en la alianza genio-locura. No todos los creadores son locos, ni todos los locos son creadores. Hasta cierto punto la cuestión es irrelevante cuando explota el morbo escondido bajo la ciencia de difusión.

28 MAUPASSANT, G.: Op. cit., p. 38.

29 Leibniz sostiene filosóficamente la tesis de lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, a los cuales, en su aspecto matemático, le corresponde el cálculo infinitesimal del que Leibniz es autor. Cfr. SERRES, Michel: *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*. Col. Épiméthée, PUF, Paris, 1968.

30 Voltaire, *Micromégas, Zadig, Candide*. GF Flammarion, 1964. Paris, Cfr. Diálogo del habitante de Sirio con el de Saturno.

31 Sobre lo invisible. En *Le Horla*, la subida del narrador al Mont Saint-Michel, lugar extraño envuelto en leyendas y misterio, no hace sino exacerbar sus vivencias. El monje le demuestra la verdad de las limitaciones humanas, ante la ilimitación de lo invisible existente. Le convence con el ejemplo del viento, el mismo invisible pero potente en efectos visibles. Cfr. LAPOUJADE, M. N.: Una mirada estética a lo invisible, *Revista de Filosofía*, No. 33, Universidad del Zulia, Maracaibo, 1999. Mirada a lo invisible, *Revista Relaciones*, No. 206, Montevideo, 2001; Una mirada estética a lo invisible, en *Revista de Filosofía* de la Universidad de Costa Rica, No. 97, Volumen XXXIX, San José, Costa Rica, Enero/Junio 2001. Son diversas publicaciones de un artículo.

32 MAUPASSANT, G.: Op. cit., p. 46.

33 Idem, p. 47. Traducción mía.

34 Idem, p. 49. Traducción mía.

35 Idem, p. 50. Traducción mía.

36 Idem, p. 61.

37 Idem, pp. 63, 64. Traducción mía.

38 Idem, p. 65. Traducción mía.

39 Es una paráfrasis de Martín Buber (cfr. BUBER, M.: *Yo y Tú*. Edit. Nueva Visión, Buenos Aires, 1960).

40 FREUD, Sigmund: *Obras Completas*, Vol III, Lo siniestro, pp. 2483 y ss. Freud analiza, entre otros, uno de los *Cuentos Fantásticos* de E.T.A. Hoffmann, un clásico de la literatura del terror imaginario cuando alcanza el extremo de lo fantástico. Freud concluye en que lo siniestro en la ficción es mucho más multiforme que lo siniestro vivido. Además señala: mucho de lo que es siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real. Su observación es pertinente pues es posible constatar sin falla que la libertad de la imaginación poética le otorga un ilimitado potencial al universo del terror imaginario.

41 DE QUINCEY, Tomás: *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*, Alianza Editorial, Madrid, 1989. II. La conferencia, p. 16.

42 BLAKE, William: *El matrimonio del Cielo y el Infierno*, en la *Antología Bilingüe* ya citada.

43 SADE, Donatien-Alphonse-François, Marqués de: *Les infortunes de la vertu*, Classiques Français, Booking International, Paris, 1993, p. 42.

44 SADE, D-A-F., Marqués de: *La philosophie dans le boudoir*, Classiques Français, Booking International, Paris, 1994. Tercer Diálogo, p. 85.

45 Idem, p. 90.

46 SADE, D.-A.-F., Marqués de: Op. cit., Quinto Diálogo, pp. 154 y ss.

47 Cfr. BARTHES, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*, Essais, Editions du Seuil, Paris, 1971. El principio de delicadeza, p. 174.

48 SADE, D.-A.-F., Marqués de: *La philosophie dans le boudoir*, Classiques Français, Booking International, Paris, 1994. Tercer Diálogo, pp. 88-89.

49 MORIN, Edgar: *La méthode, La Vie de la Vie*, Tome II, Éditions du Seuil, Paris, 1980. Cinquième Partie, 2 La complexité vivante; I Le complexe vivant; A. Le grand complexe, p. 361. Traducción mía.

50 NIETZSCHE, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*, Die deutschen Klassiker, Brodard et Taupin, La Flèche, France, 1994. Cfr. Der Genesende, 2, p. 253. Traducción mía.

51 JAMES, William: *Principios de Psicología*, Editorial Glem, Buenos Aires, 1945. Cap. XXIV, Instintos.

52 SARTRE, Jean-Paul: *Huis clos*, Gallimard, Paris, 1947. Escena Cinco, p. 93.

53 KANT, Immanuel: Idea de una historia universal en sentido cosmopolita, en *Filosofía de la Historia*, FCE, México, 1981. Cfr. Cuarto Principio, p. 46.

54 NIETZSCHE, F: Op. cit., Die sieben Siegel, pp. 265 y ss., Los siete sellos.

55 SPINOZA, Baruch: *Ethique*, en *Oeuvres*, vol. III, GF-Flammarion, Garnier, Paris, 1965. Cfr. Cuarta Parte, De la servidumbre del hombre..., Demostración de la Proposición XXII. El esfuerzo por conservarse es la esencia misma de una cosa, p. 240.

56 NOVALIS (Friedrich von Hardenberg): *Himnos a la noche y Enrique de Ofterdingen*, Editora Nacional, Madrid, 1981. V, pp. 131 y ss.

57 ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Discours sur les sciences et les arts*, Livre de Poche, Librairie Générale Française, Paris, 1996. Primera Parte, primer párrafo, p. 29.