

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Ligotti, Kracauer, Hofmannsthal

Ligotti, Kracauer, Hofmannsthal

ANTONIO CASTILLO ÁVILA

Universidad Isabel I, España

RESUMEN La creación literaria bajo las condiciones productivas del capitalismo tardío ha participado plenamente de lo que la teoría crítica clásica denominó la industria cultural: la subsunción formal y luego real de ciertas actividades humanas habitualmente denominadas como "culturales" bajo la lógica de la producción mercantil (modalización de la escritura bajo preminencia de la forma-mercancía por sobre cualquier contenido determinado, subsunción de las exigencias de la esfera de la circulación y el consumo, dinámicas de reproducción ideológicas, etc.). En este contexto, la moderna literatura fantástica y de terror ha ocupado una posición paradójica: por una parte, forman parte integrante y acaso ejemplar de la industria cultural (publicaciones *pulp* destinadas al consumo rápido y desechable, la ficción de explotación y el *fan-service*, etc.); por otra, son escrituras que tienen la capacidad de incidir en el horror de un mundo vacío e intercambiable que ellas mismas, como mercancías culturales, contribuyen a reproducir. Este artículo tiene el objetivo de ahondar en el poder (auto)crítico de esta contradicción, atendiendo a los relatos de un autor de terror contemporáneo, Thomas Ligotti. Para el esclarecimiento de este autor en el contexto de esta coyuntura se utilizará un método no



Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional Creative Commons (CC BY 4.0).

tanto comparativo como constelativo, mediante el cual se montará o ubicarán las particularidades de Ligotti junto con las de autores tan diferentes como Siegfried Kracauer y Hugo von Hofmannsthal, con la esperanza de que de esta disposición crítica surjan ciertas intuiciones y esclarecimientos recíprocos, no contenidos en ninguno de los tres autores de manera independiente.

PALABRAS CLAVE Ligotti; Kracauer; Hofmannsthal; terror; teoría literaria; literatura comparada; teoría crítica.

ABSTRACT Literary creation under the productive conditions of capitalism has been fully part of what classical critical theory called the culture industry: the formal and then real subsumption of certain human activities usually called “cultural” under the logic of mercantile production (modalization of writing under the seriality and preeminence of the commodity-form over any given content, subsumption of the demands of the sphere of circulation and consumption, dynamics of ideological reproduction, etc.). In this context, modern fantasy and horror literature has occupied a paradoxical position: on the one hand, they are an integral and perhaps exemplary part of the culture industry (pulp publications destined for rapid and disposable consumption, exploitation fiction and fan-service, etc.); on the other hand, they are writings that have the capacity to affect the horror of an empty and interchangeable world that they themselves, as cultural commodities, contribute to reproduce. This article aims to delve into the (self-)critical power of this contradiction by looking at the stories of a contemporary horror author, Thomas Ligotti. For the elucidation of this author in the context of this juncture, a method not so much comparative as constellative will be used, in which Ligotti's particularities will be assembled or placed together with those of authors as different as Siegfried Kracauer and Hugo von Hofmannsthal, in the hope that from this critical disposition certain reciprocal intuitions and elucidations will emerge, not contained in any of the three authors in an independent way.

KEY WORDS Ligotti; Kracauer; Hofmannsthal; Terror; Literary Theory; Comparative Literature; Critical Theory.

"But there is really a strange world? Of course. Are there, then, two worlds? Not at all. There is only our own world and it alone is alien to us, intrinsically so by virtue of its lack of misteries"

(Thomas Ligotti, *The Journal of J.P. Drapneau*)

I.

Los relatos de Thomas Ligotti conforman un corpus textual que sitúan al discurso teórico que quiera abordarlos en un espacio tan engañoso como potencialmente iluminador. Por una parte, la crítica que actualmente se encarga de glosarlo —y por ahora solo de eso— forma parte del sospechoso sustrato intelectual a la moda que, a la ambivalente luz de un análisis cultural derivado con precipitación a partir de cierta teoría crítica contemporánea, abordan y reivindican la literatura propia de la industria cultural y popular a través de términos-fetiches como "otredad", "creación de grietas" o "imaginación política" con los que ciegan cualquier aprehensión dialéctica de su funcionamiento real. Por otra, no puede dejar de sorprender —o quizás no tanto— lo sumamente poco que esta crítica ha podido encontrar en los relatos de terror de Ligotti. Desde luego, era esperable que no haya podido identificar en estos ningún vector de escape o apertura de posibilidades imaginativas al modo de los que suelen encontrar y reencontrar en otros géneros como la ciencia ficción (Ursula K. Le Guin, Octavia E. Butler, Kim Stanley Robinson...). Más extraño resulta acaso la impermeabilidad de los mismos a la perspectiva simétrica pero hermanada, habitualmente rentable aplicada sobre el género de lo fantástico y lo terrorífico (Poe, Lovecraft, Clive Barker...), según la cual estos géneros son profunda y constitutivamente subversivos al incluir estructuralmente y por definición el elemento sobrenatural dentro de lo natural, cuestionando, desestabilizando y agrietando así la solidez de lo real, esto es, "instalando la alteridad como PRESENCIA" (Bozzeto, 2001, p. 235)¹. Las lecturas críticas de Ligotti, pocas durante la década de los ochenta y noventa —cuando publicaba en *fanzines* o revistas amateur de poco recorrido— más abundantes a partir de los noventa y los dos mil —cuando comienza a ser reconocido y recogido en antologías de alguna importancia— han tenido en cualquier caso una enorme dificultad en el esfuerzo por establecer en su escritura algún tipo de PRESENCIA.

1. La literatura fantástica deviene así un género profundamente subversivo, no ya sólo en su aspecto temático, sino también en el lingüístico, puesto que altera la representación de la realidad establecida por el sistema de valores compartido por una comunidad al plantear la descripción de un fenómeno imposible dentro de dicho sistema" (Roas, 2001, p. 28).

Es significativo atender brevemente al lenguaje de la *nada*, el *vacío* y la *decepción* con el que suelen volver cargados los críticos de sus contactos con los relatos de Ligotti. El de S. T. Joshi, uno de los especialistas más señeros de Lovecraft y el género del terror cósmico y el *pulp horror* es, a este respecto, sumamente ilustrativo. En *The Modern Weird Tale* (2001), Joshi deploraba que, pese a las virtudes de la escritura de Ligotti, esta carecería de "una narrativa coherente y unificada" (Joshi, 2001, p. 255) y acusaría "la ausencia de cualquier descripción vívida o realista del mundo contemporáneo" (2001, p. 247)². Los términos que Joshi utiliza en sus descripciones no hacen sino abundar en un mismo campo semántico: "excessive plotlessness" (2001, p. 248), "dry and academic" (2001, p. 249), "intellectualized horror" (2001, p. 256)... Ligotti ofrecería entre poco y nada al lector que busque la concreción del horror como una presencia diegética que o bien topicalice o bien textualice la rotura crítica que lo sobrenatural infligiría en la realidad. La primera consecuencia de esto, como veremos, es que las historias de Ligotti parecen en realidad no tratar de nada en absoluto: lo fantástico casi nunca concurre como un elemento determinado de la trama, y "el desprecio general de Ligotti por los mecanismos del argumento y su énfasis en la atmósfera [*mood*]" (2001, p. 255) hacen que sus relatos se confundan unos con otros en la memoria en una abstracción pegajosa y aforme: estos "simplemente no dejan ninguna impresión en el lector, y son olvidados en el mismo momento en el que se terminan" (2001, p. 255). Frente a esta abstracción, Joshi contrapone los relatos de los "maestros del género" —se refiere fundamentalmente a Lovecraft—, quien habría sido capaz de desplegar en su etapa madura los estudios descriptivos y psicológicos necesarios para presentar de manera vívida y estructurada el resquebrajamiento de un mundo concreto bajo unas fuerzas ocultas determinadas. El severo de juicio de Joshi³, que puede ser resumido en la afirmación según la cual Ligotti no es Lovecraft, dispone de su contraparte simétrica en la actitud propia de sus seguidores (reunidos alrededor de la revista *Vastarien*⁴), quienes lo alaban precisamente por su singularidad genial al modo de un Lovecraft sublimado, una suerte de *aufhebung* del horror cósmico en el que los problemas propios de este han sido destilados y son por fin tratados en toda la pureza filosófica que merecen, sin el lastre de lo anecdótico del monstruo tentacular o la locura.

2. La traducción de todas las citas del libro de Joshi son propias.

3. Sumarizado al final de su texto de un modo conciso y periodístico: "His writing is so selfconscious and self-referential that it utterly lack spontaneity and emotional vigor; its appeal seem directed almost wholly to the intellect; he seems, apparently by design, not to care about the complete reconciliation of the various supernatural features in a given tale; and a number of stories [...] are flawlessly written by the sentence but do not in the end convey a very powerful impression" (2001, p. 257).

4. Ver también los artículos recogidos en *The Thomas Ligotti Reader: Essays and Explorations* (2023) editado por Darrell Schweitzer.

La impaciencia con la que esta crítica se ha enfrentado al carácter abstracto e inpresentable del terror en Ligotti, o bien desdeñándolo y minimizándolo como una versión defectuosa y deforme del horror cósmico *comme il faut*, o bien mistificándolo y glorificándolo como la superación del mismo, es en realidad el reconocimiento callado de una similar impotencia hermenéutica. El problema de fondo común, en realidad, puede ser preliminarmente descrito como un problema genealógico. El valor hermenéutico de una perspectiva crítica que se proponga abordar una escritura a la luz de las escrituras que la precedieron condiciona su validez e idoneidad al surgimiento de un resplandor heurístico por las que ambas quedan recíprocamente iluminadas, un resplandor que no se encontraba en ninguna de las dos por separado. Constelar a Ligotti con Edgar Allan Poe, Algernon Blackwood o H. P. Lovecraft es, sin embargo, un atajo crítico tan perezoso como inerte. En primer lugar, porque hacerlo supone sencillamente constatar lo evidente. Inscribir a Ligotti en esta particular tradición cuentística de lo extraño y lo terrorífico no hace sino redundar de manera complaciente en las "influencias" ostensibles de una herencia que el propio Ligotti ha reconocido en muchas ocasiones⁵. En segundo lugar, y de forma más importante, porque la gran similitud entre la obra de Ligotti y la de estos ilustres predecesores no ofrecen al discurso que las constata el *espacio* necesario para que tenga lugar ninguna iluminación heurística. Por decirlo así, entre Ligotti y Lovecraft la distancia ideológica y poetológica es demasiado escasa como para permitir la entrada del oxígeno que posibilitaría la combustión de una idea extraña a ellos mismos. Como consecuencia, la crítica literaria de Ligotti, ya sea censora (S. T. Joshi) o laudatoria (Darrell Schweitzer) se suele encontrar encerrada en una cámara de eco en la que el comentario es una extensión o continuación —al modo del parafraseo o la glosa— de la misma escritura de Ligotti, que utiliza de hecho los mismos términos del fenómeno que habría que explicar. Esta situación es tanto más redundante y tautológica, por lo demás, en tanto en cuanto el mismo Ligotti ya se ha encargado de extender su propia escritura en un lenguaje teórico, bien a través de los ejercicios metaficcionales presentes en muchos de sus relatos ("El bungalow", "Nethescurial", "Atracción de feria"...), así como mediante sus numerosos escritos ensayísticos y pseudofilosóficos (*La conspiración contra la especie humana*, "Breves lecciones sobre terror sobrenatural del Profesor Nobody"...). De modo que elementos tan centrales de la ficción de Ligotti (su nihilismo ético, su ontología abstracta y alienada) permanecen por el momento como objetos opacos que solo devuelven al crítico su propio lenguaje mistificado: el mundo sería una pesadilla en virtud de la presencia mutagénica de la autoconsciencia que, en un sentido casi cosmogónico, constituye "una disforia sintomática de nuestra vida como

5. Ver, por ejemplo, la introducción a la versión polaca de *Teatro Grotesco*, incluida en el primer número de *Vastarien* (Ligotti, 2018, pp. 1-7).

transeúntes en una creación que es natural para todo lo demás que vive, pero que para nosotros es cualquier cosa menos eso" (Ligotti, 2020, p. 259). De manera similar, el carácter mecánico y cósmico, profundamente *unheimlich*, del mundo y de los personajes ligottianos son sencillamente constatados y comentados, utilizando el mismo marco terminológico y conceptual del que de hecho surgen: "nuestra especie, como una mera mancha de materiales orgánicos a merced de fuerzas que no nos conocen, exactamente lo que somos en el mundo real" (Ligotti, 2020, p. 251). Que en la expresión tanto literaria como crítica de estos dos problemas, acaso los temáticamente más persistentes en la prosa de Ligotti —"consciousness, parent of all horrors" (Ligotti, 2010, p. 27) y "puppets, effigies of ourselves" (2010, p. 14)— haya tanta verdad como mistificación ideológica nos pone sobre la pista, no obstante, del interés potencial de una lectura que no se contente con textualizar una extensión de los problemas de la escritura ligottiana, sino de reevaluar globalmente el mismo marco conceptual, ideológico y poético de donde proceden, un movimiento en el que queda comprometido, paradójicamente, la falta de autoconsciencia histórica del mismo Ligotti.

Ahora bien, si uno de los errores de la crítica de Ligotti quedaba definido como un problema de perspectiva genealógica, quizás sea posible comenzar a ensayar una aproximación más fructífera a través de una intervención mediante el mismo método. Si la constelación "Ligotti, Lovecraft, Poe" nos ofrece más bien pocas herramientas hermenéuticas y ventanas heurísticas, acaso sea posible situar a Ligotti en otro asterismo que sí lo haga. Y si el problema de la primera constelación reside en la excesiva cercanía entre sus componentes, que impide el dibujo astrológico de un diseño revelador y quizás imprevisto, será necesario establecer la distancia apropiada a la que habría que ir a buscar los elementos con los que podríamos realizar tal figura. Nuestra primera tarea al respecto deberá ser la de determinar, aislar y nombrar adecuadamente el índice diferencial que la crítica tiende a destacar como factor de decadencia o de superación de Ligotti en relación con la genealogía habitualmente propuesta. Y esto debido a que, si para esta crítica, este componente sería *casi lo único* que separaría a Ligotti de esta tradición, el trayecto contrario queda expedito: quizás se podría encontrar otra tradición que, compartiendo precisamente este elemento, difiera en *casi todo* lo demás. El objetivo es generar aquí un enlace constelativo sobre la base de la particularidad Ligotti, pero introduciendo la distancia productiva de unas escrituras extrañas a la tradición de la cuentística del terror cósmico, que pongan en juego sus propios lenguaje y términos conceptuales como modo de incentivar la inventiva teórica y facilitar el esclarecimiento radical de dicha especificidad.

Veíamos arriba que lo distintivo de los relatos de terror de Ligotti quedaba enmarcado por el carácter abstracto, ambiguo e indeterminado de su presentación de lo fantástico o lo terrorífico, hasta el punto de no ofrecer casi ninguna positividad palpable al lector que quiera buscar en ellos alegorías de la presencia de lo extraño, oculto bajo la apariencia de normalidad. Quizás no haya recopilación de relatos de Ligotti en el que esta especificidad sea más inmediatamente visible que *Noctuario*, publicado en 1994. Sus relatos más extensos, que conforman la primera mitad del libro, dedican la mayor parte de sus páginas a descripciones tan minuciosas como vaporosa de unos escenarios desolados, a través de un lenguaje de la ausencia y la decrepitud, bajo el que descubrimos la descripción exacta de los espacios que habitamos. Los edificios y barrios residenciales son aglomerados arbitrarios de decorados absurdos y tenebrosos:

Eran estructuras de serena desolación construidas en la órbita de una estrella muerta. Eran sencillos ataúdes de madera de pino, invadidos por la quietud y que se enderezaban recortándose contra el cielo silencioso [...]. Todo parece inusual en comparación con la monotonía de estos vecindarios que abarrotan los márgenes de una ciudad esqueleto (Ligotti, 2021, p. 133).

Los interiores, a su vez, son descritos como umbrales brumosos en el que los objetos carecen de nitidez en sus contornos. La identidad de una estancia familiar puede en todo momento perder su concreción y transformarse en una experiencia onírica de hibridación e indeterminación espacial:

Y fue entonces, al penetrar en ese vacío brumoso, cuando recobré de nuevo la verdadera sensación de sueño, el terror inherente de mis visiones. Había aquí una especie de pantano hacia el cual las profundidades de mis sueños estaban siendo dirigidas, dejando tan sólo un excedente poco profundo que fluía con un exiguo hilillo a través de mis noches. Y digo aquí sin saber realmente qué lugar o plano de existencia era: algún tipo de escenario espectral, un terreno baldío situado en el callejón del sueño, un puesto fronterizo del propio universo... (2021, p. 122).

La potencia descriptiva y lírica de Ligotti está puesta al servicio del hilvanado precario de una realidad siempre preñada con el peligro de su extrañeza, de un mundo donde "todo te mira con ojos extraños" (2021, p. 207). La lectura de estos relatos de Ligotti está siempre comprometida con un índice de tensión en el que lo terrorífico queda interiorizado en una inmanencia indeclinable en la que colabora el propio cuerpo: "Percibí que había fuerzas superiores que actuaban contra nosotros y, al mismo tiempo, a través de nosotros" (2021, p. 185).

Sobre el trasfondo de esta abstracción extrañadora, la aparición o irrupción de un elemento *concretamente* terrorífico que explique o particularice la inmanencia y la ambigüedad omnipresente de lo siniestro es, la mayoría de las veces, decepcionante o insuficiente, y en todo caso queda descrito en términos igualmente ambiguos y transformativos, subsumido por lo tanto en la indeterminación que le sirve de fondo. Por una parte, lo monstruoso comparece en ocasiones bajo la frialdad e impersonalidad de un mecanismo o ley, como en *Demente velada de expiación*:

Noté que existían mecanismos imbricados en el sistema de la realidad que anulaban todos los avances de este mundo, que los redirigían hacia un laboratorio oculto donde estas supuestas bendiciones quedaban totalmente canceladas o, peor aun, convertidas en fórmulas para nuestra destrucción (2021, p. 185).

En otras ocasiones, no obstante, sí llega a presentarse un objeto o elemento concreto de donde emanaría la maldad y extrañeza que lo baña todo (como la caja en el sótano de la señora Reinaldi o el libro de *El Tsalal*). No obstante, estos son a menudo meramente connotados con incertidumbre como los soportes intercambiables de un horror igualmente abstracto o legaliforme: "[...] o quizás simplemente el interior de una caja escondida en la casa de una anciana, una caja dentro de la cual algo existía en toda su insensible pureza, un éter nebuloso libre de formas corruptas y conocimiento, y que libremente purificaba a otros con su gracia estéril" (2021, p. 122). Hay relatos en los que esta tendencia alcanza su punto máximo: *La Torre Roja* (incluido en Teatro Grotesco, de 1997) ejecuta en su mismo desarrollo la disolución de la concreción del tema que le ocupa. En cierto modo, el relato tematiza la desaparición de su objeto; lo que al comienzo era una siniestra nave industrial de ladrillos rojos sin ventanas en cuyo interior parecía acontecer una serie de eventos sobrenaturales, al final pasa a ser un soporte metafórico e intercambiable desbordado por su propia alegorización, el nombre desplazado de la idea surgida de una impersonalidad inconcretizable:

Pero como ya he advertido a lo largo de este documento, sólo repito lo que he oído. Yo mismo nunca he contemplado la Torre Roja... nadie la ha contemplado nunca y, posiblemente, nadie la contemplará jamás [...]. Todos hablamos de y pensamos en la Torre Roja a nuestra propia manera degenerada. Sólo he transcrito lo que todos dicen (aunque no sean conscientes de que lo dicen) y, en ocasiones, lo que han visto (aunque no sean conscientes de que lo han visto). Pero, aun así, siempre están hablando, de una forma trastornada u otra, sobre la Torre Roja (2023, p. 88).

Es, ahora bien, en las piezas más breves —de no más de dos o tres páginas— que conforman el último tercio de *Noctuario*, donde esta especificidad de la escritura de Ligotti gana una centralidad ineludible: "Nuevos rostros en la ciudad", "La voz en los huesos", "Lo desconocido", "La hacienda espectral", "Asco primigenio", "El falso misterio"... Todos ellos componen un friso de breves piezas impresionistas que no tratan nada en concreto, y en las que lo tematizado es más bien la textura excesiva de un mundo en el nivel de su propia existencia fenomenológica, "algo en sus mismos perfiles, sus contornos" (2021, p. 280). Los extractos sobre los que podríamos apoyarnos son demasiado numerosos como para utilizarlos todos. "La hacienda espectral" está compuesta por la descripción de la urdimbre de objetos cotidianos que son reclamados incesantemente por una "oscura vibración" extrañadora:

Uno puede estar solo en la casa y, sin embargo, no estar solo. Hay tantas habitaciones, tantas galerías y misterios, tantos lugares donde un silencio peculiar resuena con secretos. Todos los objetos y superficies de la casa parecen oscuramente vibrantes, un medio para acercar inquietudes distantes que se sienten, pero no siempre se ven o se escuchan: candelabros polvorientos levantan un remolino en el aire, las paredes se ondulan formando relieves de filigrana, sucios retratos se estremecen dentro de sus marcos dorados. Y aunque la luz en la mayor parte de la casa se ha estancado y convertido en una neblina color sepia, sigue siendo una neblina en fermentación, un aura juguetona que envuelve este museo de trémulas antigüedades (2021, p. 271).

En "Lo desconocido", se presenta al lector la breve descripción de una ciudad en la que lo terrorífico emana de lo ordinario de los perfiles de los edificios y las sombras que estos proyectan:

La estrecha entrada de tal calle o los sombríos pináculos de cierto edificio aparecían un tanto amenazadores en los proféticos límites de su visión, placenteramente amenazadores. Ahora sus ojos estaban inundados con la visión de una escena inquietante, en en verdad extraña [...]. Y estos monumentos angulares que bloqueaban el sol cubrían las calles con una espesa capa de sombras, de manera que, aunque el radiante cielo azul seguía reluciendo arriba, aquí abajo ya anochecía (2021, p. 253).

En todos los casos, por lo demás, la falta de concreción de lo fantástico, que constituye el modo de presentación de lo que queda en estas piezas a modo "trama", se contagia a los retazos deslavazados de contenido. La escritura ligottiana tiende a ganar así la naturaleza abstracta e intelectualizada que deploraba Joshi, a medida que "todo [pierde] la densidad y presencia que pudiera poseer" (2021, p. 223). Los personajes que pueblan estos relatos son a menudo figuras anónimas, sin rostro ni nombre,

avatares indistintos cuya concreción se ve reclamada una y otra vez por la exigencia de impersonalidad del carácter excesivo y grotesco de la realidad en su nivel de existencia más general, verdadero protagonista de estas piezas:

El lugar era de carácter indefinido [...]. Al principio este hombre, que debía ser el propietario, apenas era perceptible, porque el color y la textura de su atuendo de alguna manera lo confundían, como un camaleón, con la decoración que le rodeaba. El hombre solo se hizo visible tras mostrar su rostro, pero al volver a girar la cabeza regresó al anonimato del que había sido sustraído momentáneamente por la intrusión del cliente (2021, p. 254).

Visto lo visto no asombra, pues, que la crítica haya podido encontrar en Ligotti tan pocas grietas como potencial subversivo. Lo sobre-natural en Ligotti no concurre como la transgresión de lo natural, sino como la descripción minuciosa de su figura. Lo natural en Ligotti es un sistema asfixiantemente cerrado en el cual el pánico se deriva de la esperanza con la que la mirada busca la posible fisura que lo sacara de él, en contraposición con la angustia del reconocimiento de unos bordes combados sobre sí mismos que lo devuelven una y otra vez al punto de partida: el desbordamiento excesivo de lo cotidiano como pesadilla.

La molesta abstracción de los relatos de Ligotti emana de los pliegues de una prosa que se resiste, por lo tanto, a determinar el origen de lo terrorífico y lo disipa de manera uniforme a lo largo de la superficie indistinta de un mundo que, al quedar definido *precisamente* por la tenue omnipresencia de esa vibración incierta, no puede dejar de percibirse como un bosquejo provisional y desdibujado.

II.

De esto se trata, aquí está teniendo lugar un encuentro entre seres que realmente no existen; a ti, que también eres un fantasma, en el vacío de la nada, te visitan figuras malditas que se niegan a efectuar el pasaje y te arrastran a su abandono y soledad. Muñecos rotos, muñecos que actuamos, supones erróneamente, muñecos los caballeros y las damas, siempre los mismos, siempre en círculo. Y sientes asco de ti mismo, te parece que sonríes con la sonrisa dulzona, te parece que no eres más que el sostén sin vida de épocas remotas. Algo innombrable te hace oscilar a su antojo, hace que los otros se incorporen, sin cesar, más y más, mientras giran las manecillas del reloj. Todo lo nuevo no es más que engaño, cada prodigio un reflejo de los espejos, que se limitan a reflejar siempre lo mismo (Kracauer, 2018, pp. 117-118).

En este fragmento están presentes no únicamente algunas de las unidades temáticas más características de Ligotti (los muñecos rotos y las marionetas, el ser humano como la carcasa de unas fuerzas desconocidas que le preceden, lo nuevo y lo fresco como un engaño bajo el que se oculta la repetición de una decrepitud en marcha) sino que también podemos percibir en él algunos de los rasgos formales más distintivos de su prosa: un tono lírico, impresionista y bosquejado, bajo el que subyace la tensión contenida de un malestar visceral e insoportable. El extracto pertenece, no obstante, a uno de los fragmentos que componen *Calles de Berlín y otras ciudades* (2018) de Sigfried Kracauer, escritos durante la década de 1920 y 1930 pero publicados por primera vez de forma conjunta en 1964. La aparente similitud es tanto más chocante cuando se contrastan la diferencia de las dimensiones de las que ambas escrituras proceden. Nada más alejado del mundo intelectual y creativo de Kracauer que la tradición del terror gótico, el horror cósmico lovecraftiano y las publicaciones *pulp* de fantasía y ciencia ficción que constituyen el sustrato más obvio de la obra de Ligotti. Kracauer un fue intelectual alemán perteneciente a la órbita de la teoría crítica alrededor del Instituto de Investigaciones Sociológicas de Frankfurt. Amigo y maestro de Adorno, trabajó además de manera cercana con Walter Benjamin y Ernst Bloch, y es autor durante los años 20 y 30 de numerosos trabajos de sociología de corte marxista en el que analizó y criticó el mundo socioeconómico de la República de Weimar⁶. En este contexto intelectual, *Calles de Berlín y otras ciudades* participa de un tipo de prosa muy particular y bastante de moda en la generación de los escritores alemanes de esa generación: la de las breves piezas entre narrativas y reflexivas en las que el contenido filosófico surge a partir del contacto de la conciencia con un elemento de la vida cotidiana, en especial, aunque no solo, de los ambientes de la pujante modernidad urbana (calles y medios de transporte, cafés y restaurantes, anuncios publicitarios o signos de tráfico...). *Paseos por Berlín* (2015) [1929], de Franz Hessel, *Ocaso* (1999) [1934], de Horkheimer, *Minima Moralia* (2001) [1950], de Adorno y, sobre todo, una gran parte de la fragmentaria y fascinante obra de Walter Benjamin, llena de breves fogonazos e iluminaciones urbanas tales como las que conforman *Calle de sentido único* (2015) [1929], *Diario de Moscú* (2015a) [1927] o *Infancia berlinesa hacia 1900* (2021) [1932]. Esta tradición de prosa filosófica-narrativa ocasionalista y eminentemente urbana tiene tanto que ver con la productividad dialéctica y autorreflexiva de la figura y la práctica del *flâneur* como de la influencia de Georg Simmel y sus "imágenes momentáneas sub *specie aeternitatis*" (Simmel, 2007)⁷. En cualquier caso, nos

6. Con todo, es acaso conocido por un público más general por sus trabajos sobre el cine ya en el exilio: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1985), y *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (1989).

7. Para un estudio en detalle de este tipo de prosa alemana de principios de siglo ver *Fragmentos de la modernidad: teoría de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin* (1992) de David Frisby.

encontramos con un tipo de escritura que trata de ajustar de manera particular la presentación a su contenido de verdad: la experiencia urbana moderna, sobresaturada de estímulos fugaces y, sobre todo, llena de contradicciones aparentemente irresolubles, ofrecería un acceso a su esclarecimiento a través de una escritura que adecúe sus medios expresivos al material tratado. Frente a un mundo que obtura y ciega la aprehensión real de las leyes que lo rigen en una amalgama caótica de experiencias huidizas, desgajadas e inarticuladas, la elección de estos autores es ajustar la dimensión de sus herramientas analíticas a la escala micrológica en la acontece este ocultamiento. La atención detallada a los escaparates de un pasaje comercial, a los movimientos de una atracción de feria o a las interacciones sociales de un bar —a las que se refiere el fragmento transcrito arriba— intenta concentrar la mirada en una sección sincrónica de un proceso más amplio para extraer de ella su tendencial momento de verdad. Nos encontramos aquí en el ámbito benjaminiano de la “dialéctica en suspenso” [*Dialektik im Stillstand*], instancias textuales en los que las dinámicas de enreversados procesos sociales o epistemológicos quedan perceptiblemente capturados en la simultaneidad de un solo gesto. Este particular ocasionalismo narrativo-filosófico es, de este modo, uno de los nombres para el producto de un modo escritura que trata de representar [*Darstellen*] el modo de existencia y funcionamiento histórico y real de fenómenos y situaciones que en un principio parecen incomprensibles o contradictorios. A este respecto, las breves piezas urbanas de Kracauer son paradigmáticas. Divididas en cuatro secciones tal y como se publicaron unitariamente en 1964 (*Calles, Locales, Cosas y Gente*) la escritura toma como “tema” elementos tales como una montaña rusa, un bar de jazz, un cine, una máquina de escribir o un pianista, elementos que, no obstante, funcionan en todo caso como puntos de acceso a una totalidad real-social no simbolizada o metaforizada por ellos, sino incardinadas materialmente en su existencia y sus funcionamientos concretos.

De estas piezas, no pocas pueden ser leídas como auténticos relatos de terror. En este contexto, la solidaridad de las mismas con el género de lo fantástico y lo terrorífico viene dado, en primer lugar, por la persistencia de un índice siniestro marcado, para comenzar, en la facilidad con la que Kracauer transita el espacio que media entre los sujetos y los objetos, en virtud de la cual el mundo de las cosas se personifica en el mismo movimiento en el que las personas se muestran cosificadas. Lo *Unheimlich* se comienza a desprender en Kracauer de un mundo social en el que los objetos parecen tener vida propia hasta el punto de brillar con la luminiscencia de la actancia y la autonomía⁸, mientras que los seres humanos deambulan con un automatismo inercial

8. En cualquier caso, el piano siempre siente amargura cuando piensa en la existencia de los de cola" (Kracauer, 2018, p. 126); "La historia da cuenta de muchos tirantes muy eficaces. Se dice así de unos cuya conducta los convirtió en un ejemplo luminoso" (2018, p. 139); "Un día, ocurrió algo imprevisto: la [máquina de escribir] se puso enferma" (2018, p. 133); "Los paraguas están de mal humor" (2018, p. 142), etc.

y cósmico⁹. En segundo lugar, lo terrorífico en Kracauer compete de igual manera a un elemento *sinistro* en las numerosas ocasiones en la que la familiaridad de lo cotidiano queda impregnada de una extrañeza persistente e indeterminada. Leer una de estas piezas con una cierta extensión puede ser sumamente instructivo. "Gritos en la calle" concentra en sus escasas tres páginas muchas de las características que hasta ahora venimos discutiendo, y constituye una pequeña obra maestra del horror de lo ordinario: "Las calles en el Oeste de Berlín son amables y limpias, tienen un ancho apropiado, y delante de sus casas se alinean con frecuencia unos agradables arbolitos verdes. Pero a pesar de la impresión amena, señorial incluso, que crean, a menudo y sin motivo te asalta en ellas el pánico" (2018, p. 30). Desde el comienzo queda claramente señalado la estricta simultaneidad de la normalidad y la anormalidad y, de lo "natural" y lo "sobrenatural", de la ley y su transgresión. El terror no aparece como el efecto de la irrupción de un elemento extraño al pacífico trasfondo suburbano, sino precisamente de la misma disposición material y social que lo ordena y lo pacifica:

¿A qué se debe? Lo ignoro. Sólo sé que a veces, cuando atravieso esas calles que conozco bien, me agarra el temor a que se forme de inmediato un tumulto y ocurra algo grave. Quizá el miedo tenga ver con que estas calles se pierden en el infinito, con que las recorren traqueteantes autobuses cuyos ocupantes, durante el viaje hacia su lejano destino, miran el paisaje de las aceras, los escaparates y los balcones con la misma indiferencia con la que mirarían un valle o una ciudad en la que nunca piensan detenerse; con que en ellas se mueve una multitud incontable, siempre gente nueva con metas desconocidas que se solapan como el embrollo de líneas de un patrón de sastre. En cualquier caso, en ocasiones me siento como si en todos los lugares puede ocultarse algo, se encontrase un explosivo dispuesto a detonar en el instante siguiente (2018, p. 30).

Desde este momento, la pieza toma la forma de un relato casi detectivesco, en la que el narrador se obstina en descubrir la fuente de la inquietud y el medio que desprenden estas calles. En un primer momento, cree hallarlo en la contenida violencia política nacionalsocialista que impregnaba el ambiente callejero alemán de finales de los años veinte, cuando presencia cómo un grupo de uniformados de la SA comienzan a agredir a los clientes de un café. No obstante, esta posible solución se ve ensanguinada desmentida, cuando el pánico y el malestar persisten una vez la policía disuelve la trifulca. El narrador es capaz, en la resaca de este estallido de violencia, de detectar

9. ¡Cerillas, cerillas! ¡Por favor, ayúdenme!", profiere sin cesar el mendigo en medio del bullicio callejero. Pero cómo lo dice... [...] No creo que esta voz provenga del mendigo o que apunte en dirección alguna. Es como si se hubiese hecho independiente y se abriese camino usando sus propias fuerzas" (2018, p. 178).

que el explícito acto de terror fascista ha funcionado como el punto de condensación de un terror más inconcreto y difuso que, de hecho, ha contribuido a mantener en la inapariencia: "En realidad, yo no había esperado ese tumulto, sino otro, uno que no debería haber tenido origen concreto alguno, y que sin duda no llegó a ocurrir tan sólo porque la algarazara nacionalsocialista había limpiado de antemano el ambiente" (2018, p. 31).

Una segunda hipótesis se aventura vía comparativa: en relación con algunos barrios obreros, en los que la organización política, la organización vecinal y las recurrentes manifestaciones dan un contenido significativo a la experiencia diaria —"[...] estas escenas poseen un contenido palpable, casi objetivo, que también acaba impregnando las calles en las que todo esto sucede" (2018, p. 31)—, los barrios burgueses del Oeste berlinés constituyen espacios donde la "tranquilidad" es una forma vacía ganada a expensas de la vida social real y concreta:

Las calles del Oeste, a diferencia de estos espacios, infunden un horror inmaterial. Ni viven en ellas proletarios, ni son testigos de disturbios. Sus gentes no forman grupo, y les falta por completo el clima en el que surgen las acciones en común. Aquí nadie espera nada de nadie. Las calles se deslizan indecisas, sin contenido y vacía (2018, pp. 31-32).

Cualquier retazo de vida en común significativa queda en estos espacios desplazado tras una barrera infranqueable que disocia igualmente la misma textura de la realidad, que se vuelve fría, hostil y maligna:

¿Es este vacío el que las vuelve momentáneamente siniestras? Repito que no lo se. Sólo puede decir que la *Tauentzienstrasse* brilla con malicia bajo el sol, como un enemigo inhumano, y que en todas las calles a las que me estoy refiriendo se concentra de vez en cuando una excitación que se parecería al furioso zigzag de las líneas de un patrón de costura se fuese necesario hacerla visible (2018, p. 32).

El resto del relato reconstruye los esfuerzos del narrador por encontrar la fuente de unos espantosos gritos que escuchó en esas calles en tres noches de verano diferentes, gritos que "se caracterizan por el hecho de que nunca resulta posible saber su origen" (2018, p. 32). La primera de las veces sigue el sonido hasta un borracho, que le mira indiferente. La segunda vez su búsqueda le lleva hasta una pareja de enamorados que pasean agarrados del brazo. La tercera y última vez corre, junto con otras personas que han escuchado el grito, hasta una calle en la que unos pocos transeúntes les miran con sorpresa y apatía: "Atravesamos la calzada y trazamos la curva para entrar en la calle de la que habían surgido los gritos. Los pocos peatones que allí había nos contemplaron sorprendidos. Deambulaban premiosa y cansinamente. Una puerta se cerró ante nosotros" (2018, p. 322). La conclusión del narrador no puede dejar de

resultarnos significativa: el origen de los gritos es inencontrable porque los gritos surgen de ningún sitio y de todos a la vez. La fuente del elemento extraño comparte indecibilidad con una alienación social que ha vaciado de sentido a un mundo en el mismo movimiento con el que ha borrado las huellas de su propio origen, y el horror objetivo se presenta en el mismo nivel de anonimía e impersonalidad en el que habitan los sujetos: "Hoy creo que no son las personas las que gritan en estas calles, sino las calles mismas. Cuando ya no aguantan más, echan fuera su vacío a gritos. Pero, en realidad, tampoco sé con exactitud" (Kracauer, 2018, pp. 30-33). La inversión cosificadora que señalábamos arriba culmina aquí en una prosopopeya del mundo, que se hace vocal de una pesadilla generalizada. El elemento terrorífico se hace legible como la hostilidad retributiva de un mundo sufriente.

Lo que podemos aprender de la teoría-narrativa crítica de Kracauer a la hora de leer a Ligotti queda consignado en el movimiento de perspectiva en virtud del cual lo terrorífico no aparece como la ruptura o la transgresión de lo cotidiano, sino — algo mucho más inquietante— lo cotidiano en su correcto funcionamiento. En cierto modo, no es que el monstruo no aparezca o que se mantenga "courisly abstract". Se trata más bien de que este está *demasiado* presente, ocupando un primer plano tan sumamente excesivo y obvio (escondido a plena vista en la forma de la textura y los contornos de los objetos, la calidad del aire y la iluminación, la infinita distancia que separa al sujeto de todo lo que le rodea) que consigue ocultarse a la mirada que trata de descubrirlo detrás de sí mismo. En Kracauer, al igual que en Ligotti, la realidad no comparece como el objeto tematizable sobre la que lo fantástico o lo terrorífico ejercen su poder extrañante o alienante sino, antes bien, como el sujeto indiferente —"a real world depicted so sketchily and, perhaps, with such a lack of enthusiasm" (Joshi, 2001, p. 246)— que ejecuta siempre-ya lo monstruoso como normalidad.

III.

La obra de Hugo von Hofmannsthal constituye en cierto modo la textualización de un mundo opuesto al de la angustiada cosificación y abstracción de Kracauer y Ligotti aunque con ella, paradójicamente, volvamos a entrar en el reino de lo propiamente fantástico. Su poesía, prosa y teatro oscila entre narraciones simbólico-alegóricas de tipo popularizante y la descripción de una realidad cuyas leyes se encuentran excitadas hasta el punto de situarse al borde la irrupción de una otredad maravillosa aunque solo intuida. En más de un sentido, es legítima la característica lectura de la obra de Hofmannsthal como uno de los frutos más conscientes y extremos de la estética decadentista e hipersensible de la Europa *fin de siècle*. Lo que para nosotros

decide el interés de esta obra es lo que el índice excesivo de esta decadencia y esta hipersensibilidad puede tener de plusvalía semántica más o menos inconsciente. Lo maravilloso en Hofmannsthal tiene la cualidad indecible de la histeria, y en la pesada atmósfera cargada de coincidencias, magia y sentido simbólico de sus relatos se agazapa a menudo el oscuro envés de un horror apenas pronunciado. Este *surplus* terrorífico queda a veces manifiestamente presente en algunas de sus piezas, como en el onírico "Cuento de la noche 672" o en el inquietante fragmento "Crepúsculo y tormenta nocturna", o incluso formalizado al modo de una crisis de la representación lingüística en la angustiada "Carta de Lord Chandos".

Ahora bien, es en los relatos en donde este horror no termina de aparecer donde podemos encontrar los elementos necesarios para leer provechosamente a Hofmannsthal en el particular rendimiento constelativo que tratamos de construir. Y esto porque en Hofmannsthal, los momentos liminales en los que persiste la tensión entre lo maravilloso y lo terrorífico (y en los que la prosa no termina de decidirse ni por el simbolismo popularizante ni por la escena de pesadilla angustiada) conforman encrucijadas de escritura y pensamiento en los que esta no encuentra otra forma de escape que hacia dentro de sí misma, hacia la intuición esbozada de los núcleos problemáticos que la están generando. En muy pocos textos de Hofmannsthal se puede rastrear este movimiento mejor que en *Recuerdos de días bellos*, relato autobiográfico escrito en 1907. La narración reconstruye la atmósfera (física y psíquica) en la que ocurren unas jornadas de retiro en Venecia en las que el narrador-autor compuso *El aventurero y la cantante* (ver nota al pie en Hofmannsthal, 2019, p. 165). Lo significativo para nosotros de esta reconstrucción atmosférica reside en que, en la prolijidad con la que el narrador detalla la calidad misma del aire, las luces, los reflejos y las superficies de la ciudad a medida que las recorre, nos adentramos en un terreno prosístico sorprendentemente comparable tanto a la narrativa urbana de Kracauer como del terror ontológico y abstracto de Ligotti; la escritura disuelve su punto de aplicación en una descripción sin objeto determinado que consigue extrañar la misma textura de la realidad y la personifica como algo excesivamente perceptible:

Ferdinand y su hermana iban sentados juntos mientras nos deslizábamos en silencio y recorrían con los ojos los viejos muros cuyo reflejo rojo y gris hendíamos, los portales cuyo umbral bañaba el agua, los escudos de piedra, brillantes por la humedad, y las ventanas de gruesas rejas [...]. Llegamos a la gran plaza que aparecía como un salón de festejos, con el cielo como techo cuyo color era indescriptible, pues el azul desnudo se abovedaba y no llevaba nubes, pero el aire estaba saturado de oro diluido y un hálito de luz crepuscular, a modo de lluvia venida del aire, pendía sobre los palacios que formaban los lados de la gran plaza. Los dos hermanos veían aquello por primera vez y estaban como en un sueño. Katharina miró hacia la derecha

al palacio de Sansovino, esas columnas, esos balcones, esas logias a las que las sombras y lo radiante del atardecer convertían en algo inverosímil... el mudo comienzo de una fiesta a la que el día y la noche estaban invitados; hacia la izquierda, vio el palacio más antiguo cuyos muros rojos parecía que tuvieran vida, la fantástica torre con el reloj azul, vio ante sí la iglesia de cuento, las cúpulas, los caballos de bronce arriba en lo alto, las carcasas de piedra, transparentes, en las que había figuras, las puertas doradas, el interior brillando misteriosamente, y preguntaba una y otra vez: "¿Será esto real? ¿Puede ser esto real?" (Hofmannsthal, 2019, pp. 165-166).

Ahora bien, las diferencias de esta prosa con las escrituras de Kracauer o Ligotti son desde un comienzo evidentes. Si para Kracauer el mundo queda distanciado como una entidad hostil y sufriente, en Hofmannsthal esta distancia sirve para generar el espacio necesario para su exaltación *estética* -en el sentido más etimológico del término-; y si Ligotti declina el exceso perceptivo de la realidad como algo intolerable y pesadillesco, Hofmannsthal lo reconstruye desde el entusiasmo de una sensibilidad hiperexcitada y exultante. En ambos casos, los que en Ligotti y Kracauer es terror y angustia, en Hofmannsthal se manifiesta como euforia.

La ambivalencia de la experiencia psicológica del terror no es algo ajeno al género de lo fantástico moderno —en el mismo Ligotti, por ejemplo: "Al despertar, lo único que permanecía era un terror eufórico" (Ligotti, 2021, p. 143)— y dispone de hecho de un lugar privilegiado en la modernidad con la reelaboración kantiana de lo *sublime* como experiencia de la disonancia entre el límite de la percepción humana y lo ilimitado e incondicionado de la naturaleza. Lo que la ambivalencia de lo sublime estético en su sentido moderno nos enseña es que, entre la (auto)conciencia del sujeto sumido en la alienación socio-productiva y el mundo que lo rodea se extiende el espacio de una fricción cosificante, en la que este último se presenta tanto como un objeto contemplable y potencialmente *bello*, en la armonía de las facultades perceptivas con los límites formales de lo percibido, así como una entidad sospechosa, extraña y desbordante en el momento en el que se accede a la intuición de que las leyes de la percepción humana dejan siempre fuera un resto no-conocido y no-cognoscible *por definición*. En realidad, lo bello, lo *sublime* y lo *siniestro* quedan anudados en el comienzo de la modernidad estética por el mismo movimiento de separación y alienación sujeto-objeto (y sujeto-sujeto) que reposa como su idéntica condición de posibilidad. A este respecto, la naturaleza sobreexcitada del ánimo de los tres paseantes del relato de Hofmannsthal funciona como el correlato emocional y subjetivo de una realidad formalmente alienada que no ha terminado de decidir el contenido estético de su extrañamiento (bello-sublime-siniestro), y que fascina con

la luminiscencia objetual de la pura distancia que la separa¹⁰. Una importante sección del relato escenifica, de hecho, la búsqueda del narrador por el contenido específico de esta experiencia. El atardecer parece hacerse depositario, en un momento dado, de recoger la luz en la que flota la realidad:

Ahora todo estaba en llamas; tras la isla, las nubes parecían deshacerse en humo dorado, el alado se ponía rojo sobre su bola dorada: comprendí que no se trataba solo del sol de aquel momento, sino de los años pasado y hasta de muchos siglos anteriores. Para mí fue como si nunca más pudiera perder aquella luz, me di la vuelta y volví [...]; sin quererlo, pues estaba demasiado a gusto por haber querido nada, empecé a andar en círculos y pasé de nuevo por el arco, de vuelta a la gran plaza, y pasé por los soportales (2019, p. 167).

El momento crucial acontece cuando, con la caída de la noche, el narrador pierde la visibilidad del fuego que parecía emanar del interior del mundo y separar los objetos que contiene. Su paseo, ahora nocturno, le conduce en su búsqueda de esa luz perdida a los escaparates e interiores de las tiendas, en las que parece haberse refugiado el resplandor encendido de la atmósfera:

Pero la vida dorada del fuego ya no se encontraba en el aire, tan sólo en las tiendas iluminadas que había por todas partes; bajo los soportales había cosas que brillaban: allí estaba la tienda de un joyero con rubíes, esmeraldas, perlas, pequeñas en los cordones y grandes, cada una con su propia aureola, como la luna. Pasé por delante de la tienda de un comerciante de antigüedades; allí había viejas sederías con flores bordadas en oro y plata: en estas sedas, se hallaba por doquier la vida de la luz y no sé qué clase de recuerdo de cosas bonitas de las que habían caído estos rígidos velos en noches llenas de vida. Enfrente había una pequeña tienda en la que resplandecían mariposas y conchas azules y verdes; en especial, conchas de nautilus que son de nácar y tienen forma de cuerno de carnero. Me paré en cada tienda y, en ocasiones, fui de una a otra de estas criaturas de las que no se aparta la vida de la luz ni si quiera de noche (2019, p. 167).

Que el narrador sea capaz de encontrar la continuidad de "la vida de la luz" en la que el mundo había estado sumergido tiene aquí menos importancia que esta pervivencia se ejecute en el misterio del fetiche. En este sentido, el narrador reencuentra el aura de la realidad distante en el aura del misterio del fetiche de la mercancía. El paseo físico que lo lleva desde las plazas y arcadas del atardecer hasta el interior luminis-

10. Walter Benjamin, un gran lector y admirador de Hofmannsthal, teorizó y escribió extensamente sobre el fenómeno del "aura" de un mundo en retroceso: "El alejamiento penetra como un colorante en quien se marcha, y lo impregna de un suave brillo" (Benjamin, 2015, p. 21). Ver, al respecto, "Alegorías de la distancia. La escritura autobiográfica de Walter Benjamin" (Castillo Ávila, 2025).

cente de las tiendas ejecuta el movimiento invertido del extrañamiento fetichizante de la realidad: desde la personalización asfixiante y embriagador del aire encendido hasta el núcleo mercantil de su origen histórico. En la encrucijada narrativa de la pieza encontramos dramatizado lo que Marx denominó "el fetichismo de la mercancía y su secreto" (Marx, 1990, p. 77), la naturaleza alienada de un mundo compuesto por "una enorme producción de mercancías" (1990, p. 45)¹¹ en el que la objetualidad de lo que nos rodea adquiere el carácter actante de un automatismo fuera de nuestro control, mientras la subjetividad se vacía de contenido y voluntad al modelizarse según la estructura y las leyes de la dualidad del valor mercantil. De modo que el narrador de "Recuerdo de días bellos" nos lleva de la mano hacia el secreto del origen histórico de la experiencia de la conciencia como forma vacía y autorremisiva separada tantílicamente de un mundo que se le escapa, lo que nos permite precisar el nombre de la inversión fetichista del mundo de Kracauer a la vez que las problemáticas de Ligotti son rescatadas de su propio lenguaje mistificado¹².

Esta retroiluminación, igualmente, nos permite poner en juego lo siniestro y terrorífico del mundo de Ligotti y Kracauer como claves hermenéuticas que rediman al relato de Hofmannsthal de su propia mistificación estéticamente complaciente. En la percepción del narrador, la lógica mantiene la dirección de su paseo: la luz cosificada, a la llegada de la noche, parece haber ido a refugiarse al interior de las mercancías de la plaza, que son iluminadas por ella desde dentro. La euforia del narrador está contenida en el mantenimiento provisional de este error de perspectiva. No bien se da uno cuenta de que no es la luz del atardecer la que se ha refugiado en las mercancías, sino que es el diabólico resplandor de estas la que enciende el atardecer, la euforia está preparada para transformarse primero en malestar, y luego en horror, en pura angustia.

11. Para esta lectura ontológica de los primeros párrafos de *El Capital*, ver los primeros capítulos de *La filosofía de El Capital* (2018), de Felipe Martínez Marzoa.

12. Una lectura aproximativamente crítica de Ligotti en términos en parte semejantes a los que aquí estamos realizando se puede encontrar en "The Alienation of the Self: Marx, Polanyi, and Ligottian Horror" (2018) de L. S. Edwards. No obstante, pese a las prometedoras premisas de este artículo, el autor acaba volviendo al redil tautológico del mismo marco conceptual de Ligotti.

Conflicto de interés

El autor declara que no hay conflicto de interés.

Sobre el autor

ANTONIO CASTILLO ÁVILA es Doctor en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura en la Universidad Autónoma de Madrid con una tesis en torno a las escrituras autobiográficas de Friedrich Schlegel, André Breton y Walter Benjamin. Es asimismo Máster en Crítica y Argumentación Filosófica por la Universidad Autónoma de Madrid y Graduado en Literatura Comparada por la Universidad de Granada. Actualmente es docente y coordinador del área de Lengua Castellana y Literatura del Máster de Profesorado de la Universidad Isabel I. Sus intereses principales se centran en las relaciones entre el discurso filosófico y literario en la modernidad, así como la imbricación entre la experiencia estética y literaria y los procesos de subjetivización desde el romanticismo. A este respecto, ha escrito e investigado acerca de las implicaciones de la materialidad poético-compositiva de los textos filosóficos así como de las implicaciones filosóficas de los recursos literarios en autores como Friedrich Schlegel, Adorno o Walter Benjamin, además de acerca de diferentes homologías e isomorfismos entre fenómenos literarios y fenómenos socio-económicos. Correo electrónico: antonio.castillo.avila@ui1.es.

 <https://orcid.org/0009-0008-6860-849X>

Referencias

- Adorno, T. W. (2001). *Minima moralia: Reflexiones desde la vida dañada*. Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2015). *Calle de sentido único*. Akal.
- Bozzetto, R. (2001). ¿Un discurso de lo fantástico? En D. Roas (Ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 223–243). Arco Libros.
- Castillo Ávila, A. (2025). Alegorías de la distancia: La escritura autobiográfica de Walter Benjamin. *452F*, 33, 232–252.
- Edwards, S. L. (2018). The alienation of the self: Marx, Polanyi, and Ligottian horror. *Vastarien*, 1, 130–139.
- Hessel, F. (2015). *Paseos por Berlín*. Errata Naturae.
- Hofmannsthal, H. (2019). *Relatos*. Akal.
- Horkheimer, M. (1999). *Ocaso*. Anthropos.
- Joshi, S. T. (2001). *The modern weird tale*. McFarland & Company.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Paidós.
- Kracauer, S. (2018). *Calles de Berlín y otras ciudades*. Errata Naturae.

- Ligotti, T. (2010). *The conspiracy against the human race: A contrivance of horror*. Hippocampus Press.
- Ligotti, T. (2020). *La conspiración contra la especie humana*. Valdemar.
- Ligotti, T. (2021). *Noctuario: Relatos extraños y terroríficos*. Valdemar.
- Martínez Marzoa, F. (2018). *La filosofía de El capital*. Abada.
- Marx, K. (1990). *El capital*. Editorial Progreso.
- Roas, D. (Ed.). (2001). *Teorías de lo fantástico*. Arco Libros.
- Schweitzer, D. (Ed.). (2023). *The Thomas Ligotti reader: Essays and explorations*.

CUHSO

Fundada en 1984, la revista CUHSO es una de las publicaciones periódicas más antiguas en ciencias sociales y humanidades del sur de Chile. Con una periodicidad semestral, recibe todo el año trabajos inéditos de las distintas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades especializadas en el estudio y comprensión de la diversidad sociocultural, especialmente de las sociedades latinoamericanas y sus tensiones producto de la herencia colonial, la modernidad y la globalización. En este sentido, la revista valora tanto el rigor como la pluralidad teórica, epistemológica y metodológica de los trabajos.

EDITOR

Matthias Gloël

COORDINADOR EDITORIAL

Víctor Navarrete Acuña

CORRECTOR DE ESTILO Y DISEÑADOR

Ediciones Silsag

TRADUCTOR, CORRECTOR LENGUA INGLESA

Mabel Zapata

SITIO WEB

cuhso.uct.cl

E-MAIL

cuhso@uct.cl

LICENCIA DE ESTE ARTÍCULO

Trabajo sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional Creative Commons (CC BY 4.0)