

EL CUERPO TERRORÍFICO¹:
La semiótica del Cuerpo en el Relato de Terror
Marco Antonio Rivera Gutiérrez

Resumen:

El presente artículo busca explorar la significación del cuerpo como elemento constitutivo de la *Semiótica del Terror*, para determinar cuál es el papel que juega dicho elemento en la generación del *terror* como *efecto de sentido* en los relatos pertenecientes a dicho género, con lo cual se busca contribuir a los estudios actuales sobre la Semiótica del Cuerpo.

Para ello, analizamos el relato *The outsider* (1921) del escritor norteamericano H. P. Lovecraft (1890-1937), tomando como base el modelo presentado por Jacques Fontanille en *Soma y sema; figuras semióticas del cuerpo* (2008).

Con fundamento en el análisis realizado sobre el *corpus*, podemos adelantar cómo el terror es producido a causa de la imposibilidad por parte del *descriptor* para asignarle una *estructura eidética* a los *objetos de la percepción*, lo que constituye uno de los rasgos idiolectales propios del terror lovecraftiano.

Palabras clave: semiótica, terror, estudios del cuerpo, análisis literario, estudios lovecraftianos.

Abstract:

This article seeks to explore the significance of the body as a constituent element of the *Semiotics of Horror*, to determine the role of this element in

¹ El presente ensayo constituye una versión preliminar de una investigación en proceso sobre la Semiótica del Cuerpo en el Relato de Terror. Por cuestiones de espacio, aquí solo presentaremos una primera aproximación al *corpus*, la cual será profundizada en una segunda etapa. Posteriormente, los resultados obtenidos serán proyectados sobre algunos textos de otros autores canónicos del terror literario para finalmente confrontarlo con el análisis de discursos provenientes del terror cinematográfico.

the generation of *horror* as an *effect of meaning* in stories belonging to this genre, which seeks contribute to current studies on the *Semiotics of the Body*. We analyzed the story *The Outsider* (1921), of American writer H. P. Lovecraft (1890-1937), based on the model presented by Jacques Fontanille in *Soma and Sema* (2008).

Based on the analysis of the *corpus*, we can anticipate how the horror is produced as a result of the inability of the *descriptor* to assign an eidetic structure to the objects of perception, which is one of the idiolectal features own lovecraftian horror.

Keywords: semiotics, horror, body studies, literary analysis, Lovecraftian studies

Résumé:

Cet article cherche explorer la signification du corps comme élément constitutif de la Sémiotique de l'Horreur, pour déterminer quel est le papier qui joue le dit élément chez la génération de l'horreur comme effet de sens dans les récits appartenant à ce genre, avec ce que l'on cherche à contribuer aux actuelles études de la Sémiotique du Corps. Pour cela nous analysons le récit *The outsider* (1921) de l'écrivain nord-américain H. P. Lovecraft (1890-1937), en prenant comme base le modèle présenté par Jacques Fontanille dans *Soma et sema; figures du corps* (2008).

Avec fondement dans l'analyse réalisée sur le *corpus*, nous pouvons avancer comment l'horreur est produite à la suite de l'impossibilité de la part du descripteur de lui assigner une structure eidétique aux objets de la perception, ce qui constitue l'un des traits idiolectels propres de l'horreur lovecraftien.

Mots clé: sémiotique, horreur, études du corps, analyse littéraire, études lovecraftiens

INTRODUCCIÓN

Acercarse al fenómeno de la significación del cuerpo es literalmente abrir una *caja de Pandora*: puesto que dicho objeto de estudio puede ser abordado desde múltiples y variadas perspectivas: como elemento de socialización, en antropología; como lugar de confluencia de las tensiones y energías de la *libido*, en el psicoanálisis; como punto de referencia de las sensaciones y de la percepción en la fenomenología, como elemento de persuasión en la publicidad y los medios de comunicación, como parte de la estética en todas sus variantes, como instrumento de protesta política y así *ad infinitum*.

Aún así, su abordaje por parte de las Ciencias del Lenguaje ha resultado inevitable, desde el momento en que su presencia se ha impuesto como el *eterno retorno de lo reprimido*. Por ejemplo, en las Ciencias Cognitivas, a través del concepto de *enacción* de Varela, Thompson y Rosch (1997) o de la *Teoría de la Metáfora* de Lakoff y Johnson (1987), para finalmente hacer su aparición en semiótica, a través de la puerta abierta por la *Semiótica de las Pasiones* de Greimas y Fontanille (1994).

Fundamentación Teórica: La Semiótica del Cuerpo según Fontanille

Aunque el interés por el cuerpo se suscitara entre los semióticos de la *Escuela de París* desde los años ochenta, a partir de la problemática de las pasiones, no es sino hasta veinte años después cuando se desarrolla formalmente la *Semiótica del Cuerpo*, durante la exploración realizada por los integrantes del *Seminario Intersemiótico de París* en los años 1997-1998 y 1998-1999, bajo los títulos *Modes du sensible et formes sémiotiques 1 et 2* y *Modes du sensible, formes sémiotiques: la sémiotique du corps* (1999-2000)².

Producto de esta discusión resultó el libro de Jacques Fontanille *Soma y sema; figuras semióticas del cuerpo* (2008), el cual sintetiza las propuestas teóricas y metodológicas de esta vertiente de la semiótica contemporánea para analizar el cuerpo y su significación discursiva.

² *Modos de lo sensible y formas semióticas 1 y 2*, y *Modos de lo sensible: formas semióticas, la semiótica del cuerpo* (1999 – 2000).

Como se recordará, a partir de los años 80, la *Escuela de París* experimentó un *giro fenomenológico* que la llevó a convertirse en una *Semiótica del Discurso*, en contraste con la *Semiótica Narrativa Estándar* de los años 70, cuyo principal referente era el logicismo y el generativismo productos de la *episteme* estructuralista imperante en esa época.

Pues bien, con fundamento en los estudios sobre las pasiones en los años 80 y más tarde de la *estesis* durante los 90, así como con el desarrollo de la *Semiótica Tensiva* y de la *Semiótica Discursiva* que permitieron abordar los fenómenos sensibles desde el punto de vista de la *intensidad* y la *foria*, se ha llegado al punto en que el cuerpo ha retornado por derecho propio para abrir una nueva línea de investigación en semiótica, línea que a decir de Fontanille permitirá tratar los fenómenos de significación como operaciones realizadas por un sujeto epistemológico encarnado o dotado de un *cuerpo propio*, algo que en el anterior modelo habría resultado imposible dada la exclusión del cuerpo en el *recorrido generativo*.

Al respecto véase la crítica de Fontanille al *recorrido generativo* de la *Semiótica Narrativa Estándar*:

Desde el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, resulta claro que lo que es manipulado, de nivel en nivel, en el recorrido generativo, no son formas lógicas, sino articulaciones significantes que el recorrido modifica aumenta y complejiza progresivamente (...) Sin embargo, el recorrido generativo se queda en un 'simulacro formal', en un modelo de estratificación lógica... que consideraba que se podía pasar por alto la presencia de un operador. (Fontanille, 2008: 23). Dicho operador es para Fontanille, el *cuerpo del actante*.

Para elaborar su modelo de análisis de la corporalidad, Fontanille retoma lo expresado junto a Greimas en *Semiótica de las pasiones*, en donde había establecido la irreductible presencia de la *propioceptividad* como mediadora entre el *plano de la expresión* o nivel *exteroceptivo* y el *plano del contenido* o nivel *interoceptivo*.

Como se recordará, en *Semiótica de las Pasiones*, dichos autores habían observado cómo el *cuerpo propio* era la única figura del mundo común a

los dos planos semióticos, siendo por lo tanto el único capaz de reunir figuras provenientes de ambos para poder producir la *semiosis*.

Pues bien, en *Soma y sema*, Fontanille da un paso más al afirmar la capacidad del *cuerpo propio* para determinar, por el acto de *toma de posición*, la distinción entre lo *interoceptivo* y lo *exteroceptivo*, con lo cual dichas categorías metalingüísticas se vuelven móviles y ya no más fijas como se consideraban tradicionalmente en *Semiótica Narrativa Estándar*.

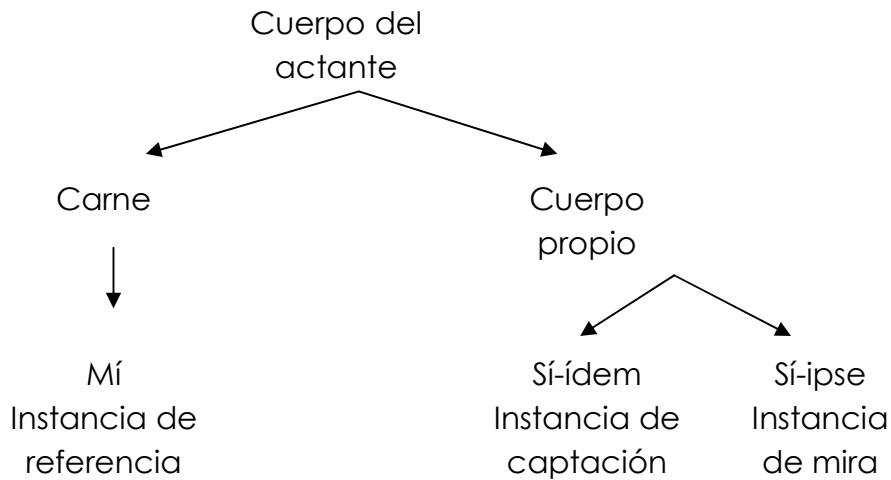
Para explicar la conformación corporal del actante, Fontanille distingue dos instancias generales: la *carne* y el *cuerpo propio*, a las cuales define en los siguientes términos:

La carne es (...) aquello que resiste o colabora con la acción transformadora de los estados de cosas, y que cumple también el rol de 'centro de referencia', el centro de la 'toma de posición' (...) conjunto material que ocupa una porción de la extensión (...) es al mismo tiempo la sede del núcleo sensoriomotor de la experiencia semiótica.

Por otro lado está el cuerpo propio, es decir, aquello que se constituye en la semiosis (...) es el portador de la identidad en construcción y en devenir, el cual obedece, por su parte, a un principio de fuerza directriz. Por convención, y sin ningún investimento metapsicológico, consideramos que la carne es el sustrato del *mí* del actante, y que el cuerpo propio es el soporte de su *sí*. (Fontanille, 2008: 33).

Después, Fontanille define al *mí* como la parte del ego que es a la vez referencia y pura sensibilidad. El *sí*, en cambio, es la otra parte del ego que se construye por medio de la actividad discursiva. Y bajo esta última instancia, distingue dos posibilidades: el *sí-ídem* constituido por la repetición y la similitud de las identidades transitorias del actante, y el *sí-ipse*, constituido por el mantenimiento y permanencia de una misma dirección del devenir. De esta manera, la identidad corporal del actante quedaría resumida en el siguiente cuadro³:

³ Tomado de *Soma y sema*, primera parte, Capítulo I: "El cuerpo, el acto y los esquemas narrativos". p. 34.



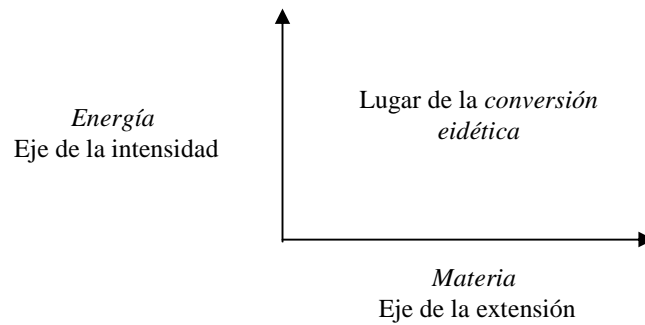
Luego plantea el espinoso problema de la identidad del actante en términos figurativos, es decir, de cómo la *carne* o materia corporal puede producir figuras reconocibles del *mundo natural*, a partir de las tensiones y fuerzas que ese mismo mundo ejerce sobre ella.

Para explicarlo, postula una hipótesis general según la cual la *sintaxis figurativa* se basa en la interacción entre *materia* y *energía*, a fin de producir *fuerzas* y *formas* surgidas de los equilibrios y desequilibrios entre ellas.

Para aclarar dichas interacciones entre *materia* y *energía*, Fontanille recurre a la *Semiótica Tensiva*⁴, elaborada por Zilberberg, particularmente sirviéndose del *esquema tensivo* que, como se recordará, permite medir las relaciones entre la *intensidad* y la *extensión*, a partir de correlaciones tensivas.

Según esta propuesta, la *energía* correspondería al plano de la *intensidad*, lugar de lo sensible, mientras que la *materia* aplicaría al plano de la *extensión*, o lugar de lo inteligible, como se muestra en el siguiente cuadro:

⁴ Para una explicación más detallada de la *Semiótica Tensiva*, véanse entre otros: Claude Zilberberg (1999) *Semiótica tensiva y formas de vida*, Zilberberg (2000) *Ensayos sobre semiótica tensiva*, y Fontanille y Zilberberg (2003) *Tensión y significación*.



En dicho *espacio tensivo*, la correlación entre las *fuerzas cohesivas* y las *fuerzas dispersivas* que afectan la *carne* del actante, va a permitirle adoptar una forma a su cuerpo, de tal suerte que pueda ser reconocida y clasificada entre las figuras del mundo.

Pues a decir de Fontanille: "la forma figurativa (*eidos*) resulta de la conversión de los límites o de los umbrales que se oponen a los flujos energéticos; en el punto en que dichos flujos se estabilizan, aparece la envoltura de una forma" (Fontanille, 2008: 173).

Posterior a este proceso de *conversión eidética* –que produce figuras identificables a partir de la estabilización de las informaciones provenientes de los diversos sentidos–, tendrá lugar un efecto de *iconización*, último grado de vertimientos semánticos, encargado de producir la *impresión referencial*.

Como se recordará, ya desde la época de la *Semiótica Narrativa Estándar*, la *iconización* es definida en el tomo 1 del *Diccionario de Semiótica* como:

La última etapa de la figurativización del discurso, donde distinguimos dos fases: la figuración, propiamente dicha, que explica la conversión de los temas en figuras, y la iconización que, tomando a su cargo las figuras ya constituidas, las dota de vertimientos particularizantes, capaces de producir la ilusión referencial. (Greimas y Courtés, 1990: 212).

Por último, habremos de señalar el lugar de primera línea que ocupa la *axiologización* en este proceso, puesto que es la encargada de proyectar sobre los *estados de cosas* las tensiones y palpitaciones de la *carne*, con lo que produce un efecto de *coloración tímica*.

Pues, según Fontanille, la *atracción* y *repulsión* en que se polariza la *foria*, se basan, antes que nada, en la identificación y clasificación de las figuras como *propias* o *no-propias* y, a partir de esta distinción, en un segundo momento, dichas figuras serán percibidas y aceptadas o bien rechazadas y temidas, dependiendo de la carga positiva o negativa que les haya sido asignada en el paso anterior.

El corpus:
***The outsider*, de H. P. Lovecraft**

Para llevar a cabo nuestro cometido, hemos seleccionado a *The outsider* (*El extraño*, 1921), un cuento del escritor norteamericano H. P. Lovecraft, correspondiente a los *Relatos de Nueva Inglaterra*, debido a que muestra la transición experimentada por este autor entre el *Horror Sobrenatural* heredado de sus maestros –principalmente de Edgar Allan Poe– y la nueva etapa que daría lugar al surgimiento de los *Mitos de Cthulhu* o narraciones de *horror cósmico*.

En este cuento, Lovecraft nos presenta la historia de un extraño ser que se halla prisionero en un antiguo castillo, hundido en la oscuridad debido a la prodigiosa altura del bosque que lo cubre. Aunado a esto, el protagonista experimenta una falta de memoria sobre sus orígenes y vida anterior. Cierta día, cansado de la terrible soledad en la que vive, decide fugarse del castillo, escalando la única torre que sobresale más allá de la arboleda, tras lo cual logra llegar, no sin mucha dificultad, a una cámara más amplia en la que culmina la torre.

No obstante, grande es su asombro cuando descubre que, en vez de encontrarse a una altura prodigiosa, resulta estar al nivel del suelo. Primero con miedo y luego con decisión, el extraño sale de la cámara que es en realidad una especie de cripta y corre al encuentro de su destino, atravesando el campo hasta arribar a un castillo que le resulta anormalmente familiar.

Al llegar ahí, se asoma por una ventana y ve con regocijo que se desarrolla una fiesta al interior. Ansioso de la compañía humana, decide entrar por

una de las ventanas, pero grande es su sorpresa cuando entre los invitados se produce una huida generalizada.

Solo, en medio del salón principal, el extraño cree descubrir una presencia en una habitación contigua *sumamente similar* a la que se encuentra. Al hacerlo se da cuenta de que se trata de un monstruo abominable al que atribuye el terror cernido anteriormente sobre la multitud.

Entonces, en un movimiento inesperado, el extraño se topa de frente con aquella abominación y, al hacerlo, sin querer roza la zarpa del monstruo, tras lo cual emprende la huida hacia el antiguo castillo, presa del horror más profundo.

Al llegar a la cripta encuentra bloqueada la entrada, por lo que decide desterrarse hacia Egipto, en donde ahora habita con otros seres igual que él de extraños. Es ahí donde confiesa la razón que lo llevó a alejarse para siempre de los hombres: el hecho de haber comprobado, aquel día que se encontró con el monstruo en el castillo, que al rozar su zarpa, lo que tocó fue la superficie de un pulido espejo.

El Cuerpo Terrorífico

La secuencia que vamos a analizar corresponde, en el desarrollo del relato, al *clímax* o aparición del elemento terrorífico, en este caso, la presencia nefasta de un ser de ultratumba a quien el extraño tiene la desgracia de toparse de frente en una habitación muy similar a la que se encontraba.

Para situar la secuencia, vamos a recurrir a nuestro trabajo anterior, *Prolegómenos a una Semiótica del Horror* (2007), en donde hemos realizado una primera aproximación al fenómeno del horror desde una perspectiva semiótica. Ahí, habíamos realizado la segmentación del relato en los siguientes términos:

THE OUTSIDER
SECUENCIAS

1. Declaración del narrador
2. Descripción del castillo inferior
3. Recuerdos y especulaciones
4. Anhelos y fuga frustrada
5. La decisión de escapar
6. El ascenso
7. El fin del ascenso
8. La cámara de observación
9. La visión al exterior
10. La primera decepción: el suelo firme
11. El desplazamiento
12. La llegada al castillo 2
13. La huida masiva
14. El encuentro con el ser horrendo
15. La descripción de lo indescriptible
16. La reacción del extraño
17. El terrible recuerdo
18. La huida del extraño
19. La revelación.

Pues, bien, el fragmento analizado corresponde a la secuencia 15 (*La descripción de lo indescriptible*), la cual narra breve pero intensamente el encuentro del protagonista con el ser monstruoso.

Dicha secuencia tiene su antecedente en la secuencia 14 (*El encuentro con el ser horrendo*) y su consumación en términos narrativos en la secuencia 16 (*La reacción del extraño*). Por lo cual esta trilogía de secuencias constituye un verdadero microrrelato.

Ahora bien, en términos de la *Semiótica Discursiva* de inspiración fenomenológica, las cosas se vuelven aún más interesantes, por cuanto en dicho microrrelato se puede observar perfectamente el desarrollo de una secuencia canónica de percepción.

Al inicio del microrrelato, el extraño se queda solo en mitad de la estancia a donde apenas unos segundos antes había arribado al cruzar el antepecho de una ventana:

"Scarcely had I crossed the sill when there descended upon the whole company a sudden and unheralded fear of hideous intensity, distorting every face and evoking the most horrible screams from nearly every throat. Flight was universal, and in the clamour and panic several fell in a swoon and were dragged away by their madly fleeing companions"⁵.

Para, en un segundo momento, detectar una presencia, tras avanzar unos pasos hacia una habitación contigua muy similar a donde se encontraba:

"At a casual inspection the room seemed deserted, but when I moved towards one of the alcoves I thought I detected a presence there - a hint of motion beyond the golden-arched doorway leading to another and somewhat similar room. As I approached the arch I began to perceive the presence more clearly; and then, with the first and last sound I ever uttered -a ghastly ululation that revolted me almost as poignantly as its noxious cause- I beheld in full, frightful vividness the inconceivable, indescribable, and unmentionable monstrosity which had by its simple appearance changed a merry company to a herd of delirious fugitives"⁶.

⁵ "No bien había cruzado el antepecho, se abatió sobre la concurrencia un repentino e inesperado espanto de la más terrible intensidad, demudando los rostros y provocando los más horribles gritos jamás surgidos de garganta alguna. La huida fue masiva, y entre gritos y pánico algunos se desvanecieron, siendo arrastrados por quienes escapaban enloquecidos". (Lovecraft, 2003), traducción de Luis Rutiaga. Salvo que se indique lo contrario, todas las citas en español corresponden a esta fuente.

⁶ "La habitación se mostró desierta en una somera inspección, pero al llegar a una de las alcobas creí detectar allí una presencia, un atisbo de movimiento del otro lado del arco dorado que llevaba a una habitación similar. Al aproximarme al arco comencé a distinguir con más claridad la presencia y entonces, con el primer y último sonido que haya pronunciado jamás -un alarido espectral que me sacudió casi tanto como la repugnancia despertada por el ser nocivo que lo causaba-, contemplé con espantoso detalle la monstruosidad inconcebible, indescriptible e inmencionable que, con su mera presencia, había convertido una alegre concurrencia en un hato de enloquecidos fugitivos".

Y finalmente, en la secuencia 18 (*La huida del extraño*), tras valorar a la presencia como nefasta y mediante una *deformación* de la *carne móvil*, salir huyendo aterrizado, con el propósito de alejarse lo más posible del terrible ser:

“In the supreme horror of that second I forgot what had horrified me, and the burst of black memory vanished in a chaos of echoing images. In a dream I fled from that haunted and accursed pile, and ran swiftly and silently in the moonlight”⁷.

Pues bien, entre las secuencias 14 y 18, se ubica el fragmento que vamos a analizar en términos de la *Semiótica del Cuerpo*, para descubrir cómo es que los rasgos corporales del monstruo proyectan sobre el *actante observador* una imagen altamente disfórica que, a su vez, producirá en el protagonista primero un efecto patémico: el *horror supremo*, y luego un efecto corporal; *la huida*.

Tenemos entonces un *campo de presencia* constituido en términos figurativos por la habitación del *Castillo 2*⁸, en la que se encuentra el extraño, el cual se erige en la *fente* de la percepción. En un momento determinado, percibe en el horizonte del *campo de presencia*, la aparición de un objeto extraño. Dicha *presencia* que primero es tenue, poco a poco, se va haciendo más nítida, a medida que el extraño se desplaza y con ello logra, en primer lugar, integrar a dicho objeto en el *campo* –con lo cual lo constituye en la *meta* de la percepción– y luego enfocarlo bien, primero a partir de la visión y luego a través el contacto físico (dimensión táctil).

En este contexto, el *actante de control* corresponde, en términos perceptivos, a la capacidad visual del extraño que le permitirá asignarle al objeto una *forma eidética*, para posteriormente intentar atribuirle diversos

⁷ “En el supremo horror de ese segundo olvidé cuanto me espantaba, y el estallido de negra memoria se desvaneció en un caos de imágenes retumbantes. Como en sueños huí de ese sitio fantasmal y maldito, corriendo rápida y silenciosamente a la luz de la luna”.

⁸ Esta denominación metalingüística obedece a la precisión en los términos toponímicos, ya que en el relato analizado, el *Castillo 2*, lugar de la *conjunción* con el ser horrendo, se opone paradigmáticamente al *Castillo Inferior*, espacio de origen del extraño, el cual se describe en las primeras secuencias del relato.

rasgos figurativos. Dichos rasgos aparecen a lo largo de las secuencias 14, 15 y 16, concentrándose principalmente en la secuencia intermedia, que es, por lo tanto, la que nos aportará mayor información acerca de la *figurativización* del ser horrendo.

En la secuencia 14 podemos identificar los siguientes rasgos: "the inconceivable, indescribable, and unmentionable monstrosity which had by its simple appearance changed a merry company to a herd of delirious fugitives."⁹

Y en la secuencia 15, los siguientes elementos:

It was a compound of all that is unclean, uncanny, unwelcome, abnormal, and detestable. It was the ghoulish shade of decay, antiquity, and dissolution; the putrid, dripping eidolon of unwholesome revelation, the awful baring of that which the merciful earth should always hide. God knows it was not of this world - or no longer of this world - yet to my horror I saw in its eaten-away and bone-revealing outlines a leering, abhorrent travesty on the human shape; and in its mouldy, disintegrating apparel an unspeakable quality that chilled me even more.¹⁰

Finalmente, en la secuencia 16 aparecen unos cuantos rasgos más que vienen a completar la *figurativización* del ser horrendo: *carrion thing, hideous hollow breathing, foetid apparition, rotting outstretched paw*.¹¹

Así, en primera instancia, se presenta la imagen del ser horrendo en los siguientes términos: "...it was a compound of all that is unclean, uncanny, unwelcome, abnormal, and detestable"¹², en donde los adjetivos

⁹ "la monstruosidad inconcebible, indescriptible e inmencionable que, con su mera presencia, había convertido una alegre concurrencia en un hato de enloquecidos fugitivos."

¹⁰ "Era el compendio de todo lo sucio, estrafalario, nefasto, anormal y detestable. Era la necrótica sombra de decadencia, decrepitud y desolación; el fantasma pútrido y goteante de insalubre revelación. Sabe Dios que eso no pertenecía a este mundo –al menos, ya no–, aunque, para mi espanto, descubrí en sus rasgos consumidos y sepulcrales una horrenda y obsesionante parodia de ser humano, y en su mohosa y degenerada apariencia alguna indecible cualidad que me estremecía aún más."

¹¹ Carroña, respiración horrible y hueca, aparición fétida, zarpa pútrida extendida.

¹² "era el compendio de todo lo sucio, estrafalario, nefasto, anormal y detestable".

calificativos refieren la *imposibilidad* por parte del *sujeto* (correspondiente, en términos *modales* a un *no-poder-hacer*) para establecer relaciones sociales, lo que lo caracteriza como un individuo misántropo.

Este rasgo será retomado más tarde en el relato, en la secuencia 18, cuando se describa la *nueva vida* del extraño después del terrible suceso: “Now I ride with the mocking and friendly ghouls on the night-wind, and play by day amongst the catacombs of Nephren-Ka in the sealed and unknown valley of Hadoth by the Nile”¹³.

Entre los adjetivos presentes en la caracterización del *ser horrendo* —los cuales pertenecen a la *isotopía* de lo *asocial*— podemos establecer relaciones de *presuposición*: si era *detestable* (*detestable*) lo era en razón de su *indeseabilidad* (*unwelcome*), puesto que entre ambas características se establece también una gradación en la intensidad de la *aversión*.

Asimismo, esta *indeseabilidad* se basa en su *anormalidad* (*abnormal*), la que a su vez tiene su origen en la *extrañeza* (*uncanny*). Según el diccionario *Merriam-Webster*¹⁴ (2009), *uncanny* se define como “seeming to have a supernatural character or origin”¹⁵, de lo cual se sigue que se trata de algo extraño por ser sobrenatural o, incluso, antinatural.

Todo esto remite en términos del género *Terror*, a lo que el mismo Lovecraft denominara el *Horror Sobrenatural*¹⁶, el cual se caracteriza por presentar en los roles principales a seres de ultratumba, o *muertos vivientes*, como es el caso específico de *The outsider*.

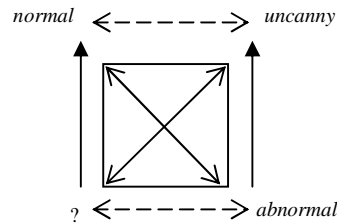
¹³ “Ahora paseo con los burlones y amigables demonios del viento nocturno, y juego durante el día entre las catacumbas de Nephren-Ka, en el prohibido e inexplorado valle de Hadoth, en el Nilo”. La traducción de Luis Rutiaga dice: “Ahora frecuento a los burlones y amigables demonios del viento nocturno, y juego durante el día entre las catacumbas de Nephren-Ka, en el prohibido e ignoto valle de Hadoth, en el Nilo”.

¹⁴ Salvo que se indique lo contrario, todas las referencias lexicográficas pertenecen a esta fuente: *Merriam-Webster Online Dictionary*. 2009.

¹⁵ “algo que parece tener un origen o carácter sobrenatural” Traducción mía.

¹⁶ En su libro *El Horror Sobrenatural en Literatura* (2002), el cual se aboca a describir la historia y evolución del género desde las leyendas antiguas hasta los relatos de terror inmediatamente anteriores a la producción lovecraftiana.

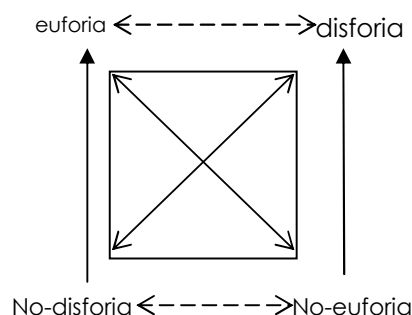
Así, si proyectamos estos rasgos sobre el *cuadrado semiótico*, tendremos el siguiente recorrido sintáctico: *normal* (*natural*) > *abnormal* (*no-natural*) > *uncanny* (*antinatural*).



Luego, el rasgo de *impureza* (*unclean*) atribuido al *monstruo* se puede interpretar como *imperfección*, en la medida en que correlaciona esta idea con la idea de *extrañeza* (*anormalidad*) y la de lo *inesperado* — ambas acepciones de *uncanny*. Entonces, *abnormal* se relacionaría con *unwelcome* (*indeseable*), puesto que éste es la negación de *welcome* (lo bien recibido, traducido literalmente como *bienvenido*).

Ello remite directamente a la *axiologización* del objeto o *polarización de la foria*¹⁷ en términos positivos y negativos, dependiendo de si dicho objeto es percibido por el *observador* como *amenazante* o *placentero*.

Tenemos entonces, en esta primera microsecuencia descriptiva, tres términos que en español corresponderían a *aceptación*, *no aceptación* y *rechazo*, los cuales son susceptibles de entrar en un *cuadrado semiótico* regido por la negación de la *euforia* (*no-euforia*) y la aserción de la *disforia*.



¹⁷ Para una más amplia caracterización de la *foria*, remitimos al lector al célebre libro de Greimas y Fontanille, *Semiótica de las pasiones* (1994), y para una presentación más sucinta véase mi tesis *Prolegómenos a una Semiótica del Horror* (2007).

Por su parte, *unwelcome* se refiere a una disposición del sujeto con respecto al objeto, mientras que *detestable* remite a una cualidad del objeto que depende de una evaluación altamente negativa por parte del *sujeto-fuente* de la percepción.

A continuación, y como término rector de la microsecuencia anteriormente analizada, podemos observar cómo la (in)acción: *Cannot hint what it to be like* (*No poder siquiera insinuar a que se parecía*) es consecuente del aspecto *heterogéneo* y a la vez *terrible* que presenta el *monstruo*, pues, como se recordará, el narrador afirma que la imagen era un *compuesto* de los calificativos anteriores: *it was a compound of all that...* (*era un compuesto de todo lo...*) lo cual hacía imposible una descripción integral.

Y es entonces cuando llegamos a la parte más interesante del asunto, por cuanto es en esta secuencia donde el *actante observador*, erigido como la fuente de la percepción, se ve imposibilitado para realizar una adecuada *captación del objeto*, con lo cual se ve impedido subsiguientemente a otorgarle una *estructura eidética*.

Aún así, la instancia de *enunciación-enunciada*, por medio de un supremo esfuerzo –ya que se encuentra en condiciones demasiado adversas que afectan emotivamente su capacidad cognitiva de *reconocimiento*–, va a intentar asignarle algunos rasgos que, por medio de una *captación imperfecta*, van a describir al ser horrendo como lo *inefable*:

“I beheld in full, frightful vividness the inconceivable, indescribable, and unmentionable monstrosity which had by its simple appearance changed a merry company to a herd of delirious fugitives.”¹⁸

Ahí adjetivos como *inconceivable, indescribable, and unmentionable*, nos remiten a características abstractas que reifican esa imposibilidad de la

¹⁸ “Contemplé con espantoso detalle la monstruosidad inconcebible, indescriptible e inmencionable que, con su mera presencia, había convertido una alegre concurrencia en un hato de enloquecidos fugitivos.”

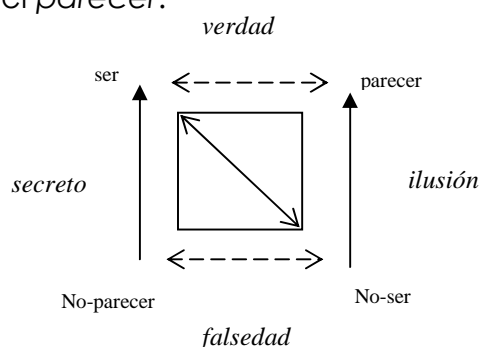
descripción, y cuyos rasgos efectivamente *realizados*¹⁹, van a contener el *sema* de la *evanescencia*:

“It was the ghoulish shade of ... dissolution; the ... eidolon of unwholesome revelation ... it was disintegrating apparel ... an unspeakable quality ... foetid apparition.”²⁰

Por lo tanto, el *monstruo* era una *sombra* en *disolución*, un *fantasma* de *malsana revelación*, una *desintegrada apariencia* que contenía una *indecible cualidad*; y, todo lo más, era, simplemente, una *fétida aparición*.

Resulta, entonces, que, ante la *captación imperfecta* por parte del *observador*, el *monstruo* se revela como un *fantasma*, cuyas cualidades son por completo *disfóricas* y, al mismo tiempo, altamente *ilusorias* en términos de la *veridicción*. Puesto que el hecho de ser una *apariciencia* no es sino la confesión por parte del *descriptor* de su imposibilidad de asegurar la *verdad* de la descripción, asumiéndola, a lo máximo, como un simple *parecer*.

Y, si proyectamos estos términos sobre el *cuadrado semiótico de la veridicción*, podremos observar cómo el relato se juega ante todo en la dimensión del *secreto* –puesto que la historia gira en torno a la revelación de la identidad del protagonista–, y particularmente en esta secuencia, sobre la *detención* en el *parecer*:



Cuadrado semiótico de la veridicción

¹⁹ Sobre los *modos de existencia semiótica* (*virtualizado, actualizado, realizado y potencializado*), véase *Tensión y significación* de Fontanille y Zilberberg (2003).

²⁰ “Era la necrófaga sombra de disolución (...) el fantasma de malsana revelación (cuya) desintegrada apariencia (tenía) una indecible cualidad (de una) aparición fétida”.

Así, la *secuencia canónica* del relato analizado, en términos de la *Sintaxis Fundamental*²¹, iría del *parecer* al *no-parecer* para llegar finalmente al *ser*. Aunque como sabemos, todo el proceso se juega en la *dimensión cognitiva*. Es decir, el extraño, en un primer momento, asigna el estatuto de *apariencia (parecer)* a lo que en realidad –según los criterios del *enunciador-enunciado*–, correspondería al *ser*, y sólo más tarde, una vez que recuerda de golpe todo su pasado, avanza en el reconocimiento del ser horrendo, negando el *parecer* inicial (*no-parecer*), para finalmente atribuirle la condición de un sujeto real (para su desgracia, él mismo), con lo cual cierra el ciclo de *autorreconocimiento* y *asunción* de su identidad.

Por último, y dando un paso más en la presentación del *objeto terrorífico* (que en realidad se trata de un *cuasi-sujeto*), podemos ver cómo el rasgo sobresaliente es el de la *licuefacción* y la *no-vida*.

Primero, podemos reconocer una serie de rasgos que hacen alusión a la *antigüedad* del ser horrendo: *decay, antiquity, mouldy* (decadencia, antigüedad, mohosa), los cuales se refieren a la condición del ser que lo caracteriza como una *Reliquia de un mundo olvidado* –para recordar uno de los célebres cuentos de Lovecraft–, o bien como un ser tan antiguo que su estructura física presenta todos los síntomas de la *decrepitud*.

A continuación, el *observador* avanza en su descripción del ser horrendo al atribuirle una serie de rasgos que corresponden a la *isotopía genérica* de la *putrefacción*, como son: *dissolution, putrid, dripping, eaten-away, bone-revealing, disintegrating apparel, carrion thing, foetid apparition, rotting paw*.²²

De ellos, *dissolution, putrid, dripping, disintegrating* y *rotting* apuntan al proceso mismo de *descomposición*, mientras que *eaten-away, bone-*

²¹ En *Semiótica Narrativa Estándar*, la *sintaxis fundamental* se refiere a los recorridos mediante los cuales se producen los términos del *cuadrado semiótico*, mientras que la *semántica fundamental* está constituida por los valores semánticos particulares que ocupan dichos espacios. Para una explicación más amplia véanse, entre otros, el *Diccionario de Semiótica* de Greimas y Courtés, o para una exposición más sucinta véase mi “La Semiótica Narrativa Estándar o Escuela de París”.

²² Disolución, pútrido, chorreante, carcomidos, que mostraban los huesos, desintegrada apariencia, carroña, aparición fétida, zarpa pútrida.

revealing y *carion thing* se refieren al efecto que dicha *descomposición* causa en la *estructura eidética* del sujeto.

Finalmente, *foetid apparition*, designa uno de los efectos secundarios de la *putrefacción*, el que, por su parte, sirve como un *índice*²³ –en el sentido de la semiótica de inspiración peirceana– de ese mismo proceso de *descomposición*.

Como se recordará, en *Semiótica del discurso*, ya Fontanille había establecido cómo la *secuencia olfativa* corresponde, a grandes rasgos, a la *estructura aspectual* del *devenir* del ser viviente.

Pues bien, en el relato analizado, es precisamente esta estructura la que va a ser puesta en juego para revelarnos el carácter *no-viviente* del ser horrendo:

“God knows it was not of this world –or no longer of this world-“²⁴

Más tarde, en *Soma y sema*, el mismo Fontanille estableció la *secuencia canónica olfativa*, desde los puntos de vista complementarios del *cuerpo-blanco* y el *cuerpo-fuente* del olor.

Punto de vista del *cuerpo-fuente*:

nacimiento —————> degradación —————> descomposición

Punto de vista del *cuerpo-blanco*:

emanación —————> difusión —————> penetración

Pues bien, en el presente relato, ambos esquemas son *actualizados*, puesto que, en primer lugar, el olor típico del cuerpo va a entrar en un *proceso de degradación*, merced a la *antigüedad* característica del *monstruo*, lo cual,

²³ Un *índice*, siguiendo a Peirce, es definido como un signo que remite físicamente a su objeto, por lo cual su modo de significar se da por contigüidad. El ejemplo clásico es el *humo* que, según esta perspectiva, sería el índice del *fuego*. Para una aplicación de la teoría de Peirce a la semiótica véase Umberto Eco (1987) *Tratado de semiótica general*.

²⁴ Sabe Dios que eso no era de este mundo –o ya no más de este mundo–. Traducción mía.

a su turno, lo hará entrar en *descomposición* para, en una segunda etapa y captando esta vez el proceso desde el punto de vista del *cuerpo blanco* –en este caso, el del *descriptor*, que es, en el *nivel actorial*, el del protagonista– este proceso de *descomposición* del ser horrendo va a dar lugar a una *emanación*, la que, al entrar en el *campo de presencia* del *descriptor*, y gracias a su *difusión*, va a provocar en este último una sensación de *penetración*.

Esta sensación va a ser *axiologizada* como altamente *disfórica*, por cuanto, como se vio anteriormente, el olor ha sido clasificado como *fétido*. (“foetid apparition”, “aparición fétida”). Este rasgo de *fetidez*, a su vez, va a ser reforzado por otros adjetivos tales como *unclean* (sucio), *decay* (decadente), *antiquity* (antiguo), *putrid* (pútrido), *unwholesome* (malsano), *eaten-away* (carcomidos), *leering* (degenerado), *mouldy* (mohosa), *disintegrating* (desintegrada), *carrion thing* (carroña), *rotting* (pútrida), todos los cuales pertenecen, en general al *campo semántico* de lo *putrefacto* que analizamos más arriba.

Así pues, la *axiologización* del olor, va a permitirle al *descriptor* asignarle al ser horrendo la característica de lo *no-viviente*, al serle imposible realizar el recorrido completo hacia lo *muerto*, a causa de la atribución contradictoria de rasgos pertenecientes a lo *viviente*, tales como el *movimiento* –el cual se puede *encatalizar* a partir de la aparición del ser en la habitación:

“monstrosity (...) which had by its simple appearance changed a merry company to a herd of delirious fugitives” (“la monstruosidad (...) que, con su simple aparición, había convertido una alegre multitud en una manada de fugitivos delirantes”)²⁵,

Así como en la referencia a la extensión de su zarpa:

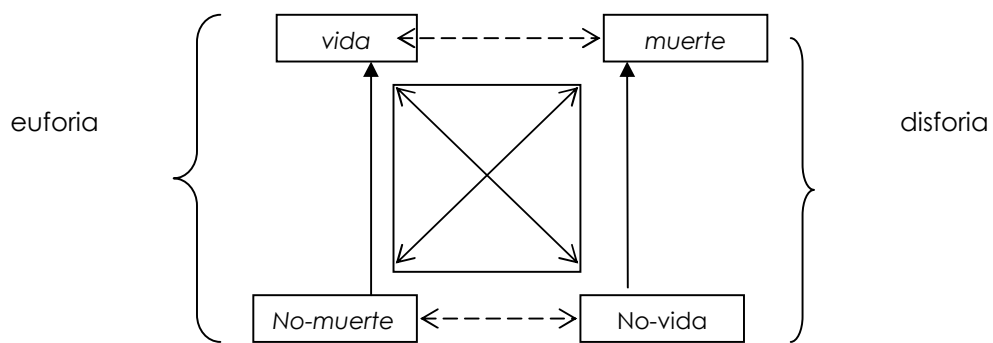
“rotting outstretched paw” (“la zarpa pútrida extendida”)–, la *respiración* (“whose hideous hollow breathing I half fancied I could

²⁵ Traducción mía, la de Luis Rutiaga dice: “la monstruosidad (...) que, con su mera presencia, había convertido una alegre concurrencia en un hato de enloquecidos fugitivos”.

hear", "cuya respiración horrible y hueca medio creí que podía escuchar"²⁶);

Y la *intencionalidad* que se puede detectar tanto en su aproximación hacia el *cuerpo-fuente* de la percepción ("the nearness of the carrion thing", "la proximidad de la carroña")

Como en la *direccionalidad* del movimiento de su garra ("rotting outstretched paw", "la zarpa pútrida extendida"), el cual producirá el efecto catastrófico del contacto entre los dos seres: "when in one cataclysmic second of cosmic nightmarishness and hellish accident my fingers touched the rotting outstretched paw of the monster beneath the golden arch."²⁷. Tenemos pues el siguiente cuadrado semiótico de la *axiologización*:



Cuadrado semiótico de la categoría vida-muerte

En donde la *deixis positiva* (*vida - no muerte*) va a ser valorada como *eufórica* o *benigna* y la *deixis negativa* (*muerte - no-vida*) como *disfórica* o *amenazante*. Ello inscribe a *The Outsider* en la antiquísima tradición de los relatos de conservación, por cuanto su protagonista va a mostrar un rechazo hacia los valores negativos y va a huir de ellos, en busca de los valores positivos.

²⁶ La de Luis Rutiaga dice: "cuyo sordo y odioso resollar creí oír".

²⁷ "cuando, en un cataclísmico segundo de cósmica pesadilla e infernal accidente, mis dedos rozaron la putrefacta zarpa que el monstruo había tendido bajo el arco dorado."

Conclusión: La desestructuración de la forma eidética

Como se demostró anteriormente, existe una estructura lógica presuposicional entre los rasgos del *monstruo*, que hace derivar un calificativo de los anteriores. No obstante, la imposibilidad para asignarle al *ser horrendo* una estructura eidética (*cannot hint*) por parte del *descriptor* se produce a consecuencia de la multiplicidad de los rasgos del *ser* (a *compound of all that is*), lo que pone en evidencia la *competencia cognitiva negativa del sujeto* que, de este modo, se encuentra modalizado por el *no-poder-describir*, y más aún, *ni siquiera poder-insinuar* (*I cannot even hint*) lo que el *ser horrendo* parecía.

Por otra parte, ese rasgo de *heterogeneidad* que remite a la *multiplicidad* (*compound*) de elementos, nos reenvía a lo *derruido* del *Castillo Inferior* y al *apilamiento de cuerpos*, todos ellos rasgos presentes en la secuencia 2 (*Descripción del Castillo Inferior*), con lo que se produce en el relato un sistema *semisimbólico* que asocia de manera metafórica los espacios y los personajes, a través del *sema* de *decadencia* presente en la estructura morfológica de ambos elementos.

En ambos casos, sucede que aquello que debiera poseer una estructura íntegra es presentado como un *amontonamiento indescriptible* de elementos no estructurados. En ello podemos detectar uno de los rasgos fundamentales del terror lovecraftiano que, en el relato analizado, se muestra nítidamente: el *terror* es producido por la imposibilidad de asignar una estructura eidética a los objetos de la percepción.

Puebla, Noviembre de 2009.

Bibliografía:

Eco, Umberto (1987). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona, Lumen.

Fontanille, Jaques (2001). *Semiótica del discurso*. Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima.

Fontanille, Jaques (2008) *Soma y sema; figuras semióticas del cuerpo*. Lima. Fondo Editorial Universidad de Lima.

Fontanille, Jaques y Zilberberg, Claude (2003). *Tensión y significación*. Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima.

Greimas, A.J. y Courtés, J. (1990). *Semiótica I. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*. Madrid, Gredos.

Greimas, A. J. y Fontanille, Jaques (1994). *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México, Siglo XXI – Universidad Autónoma de Puebla.

Lakoff, G., y Johnson, M. (1987). *Las metáforas de la vida cotidiana*, Ed. Cátedra, Madrid.

Lovecraft, H.P. (2002) *El Horror Sobrenatural en la Literatura México*, Ed. Fontamara.

Lovecraft, H.P. (2003) "El extraño", en: *La llave de plata y otros cuentos*. Traducción de Luis Rutiaga. México, Grupo Editorial Tomo, pp.: 123-133.

Lovecraft, H.P. (2005) "The outsider" In: *Tales*. By H.P. Lovecraft, edited and with notes by Peter Straub. New York, NY: The Library of America.

Merriam-Webster Online Dictionary. 2009 Retrieved November 4, 2009, from <http://www.merriam-webster.com/dictionary/uncanny>

Rivera Gutiérrez, Marco Antonio (2007). *Prolegómenos a una Semiótica del Horror. El Horror como Efecto de Sentido en "The Outsider" de H.P. Lovecraft*. Tesis de Maestría en Ciencias del Lenguaje. Puebla, BUAP.

Rivera Gutiérrez. Marco Antonio (2008) "La Semiótica Narrativa Estándar o Escuela de París". Puebla, Ultra Ediciones.

Varela, Fr., Thompson, E. y E. Rosh (1997). *De cuerpo presente. Ciencias cognitivas y experiencia humana*. Barcelona, Gedisa.