

Estética sublime del horror: Edgar Allan Poe y Leopoldo Lugones

M. Carolina DEPETRIS. Universidad Autónoma de Madrid

En el ámbito estético, la belleza que encierra el horror es un motivo inherente a la fase final del siglo XVIII. En 1765, *El Castillo de Otranto* de Horace Walpole inaugura la tendencia nocturna del horror como sujeto literario válido. Poco antes Edmund Burke en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757) asociaba el horror a una experiencia sublime postulando por primera vez en la historia del arte la función esencial que le cabe al horror en el ámbito de lo bello. Esta consideración, que será retomada por Kant en la *Crítica del juicio* y llevado a programa estético por el Romanticismo, supone la asunción en el arte de un motivo siempre desalojado de las leyes del decoro clásico. Este disenso no es enteramente nuevo en la historia del arte, pero sí es la primera vez que recibe forma teórica y que asume validez desde sí como posibilidad estética. Una pauta para verificar esta afirmación radica en la manera cómo se experimenta el horror en la literatura.

Edmund Burke, en el tratado citado, sugiere que el horror es condición esencial para lo sublime. Lo sublime es una categoría de difícil precisión porque ha variado en su alcance desde el tratado *De lo sublime* de Pseudo Longino y porque reúne elementos de ordenes divergentes. Baste señalar, a los efectos de este trabajo, que aquí asumimos la noción burkeana y romántica de lo sublime como aquello que excita las pasiones hasta un grado violento, un asombro extremo que desafía las leyes habituales de percepción y conduce al ser humano a una instancia superior de captación racional, a una tendencia ascensorial de aprehensión de lo Infinito y Absoluto. Esta elevación, sustentada en lo patético, es placentera porque invita a la imaginación ilimitada y porque el hombre se eleva en la comprensión racional de los fenómenos absolutos; pero también es dolorosa porque esta tendencia hacia lo infinito que supone lo sublime resulta imposible por la misma naturaleza matérica del hombre. Así, desde el tratado de Burke lo sublime comienza a definirse por la presencia simultánea de elementos contrapuestos: refiere un *horror delicioso*, un *placer negativo*.

Edgar Allan Poe conduce el horror, en historias como "A Descent into the Maelström", "Manuscript Found in a Bottle", "The Pit and the Pendulum", "The

Fall of the House of Usher", a un nivel diferente del trabajado por la vertiente gótica: al mezclar la razón con la locura e insertar atmósferas extrañas en la realidad cotidiana, amplía el espectro romántico de la sublimidad para hacer del horror algo efectivamente posible. Creemos que es esta concepción sublime del horror de filiación burkeana la que recoge el escritor argentino Leopoldo Lugones en algunos de los relatos de *Las fuerzas extrañas*.

Las fuerzas extrañas se publica en 1906 y recoge doce relatos y un ensayo de cosmogonía escritos entre 1897 y 1898. Por su momento de composición y por las características temáticas y estéticas de los cuentos, el libro se inscribe en la producción del Modernismo americano. Como tal, los relatos cuestionan un orden causal de percepción y razón para poder así fragmentar los supuestos de aprehensión del mundo sustentados en el principio lógico de lo real. La fragmentación supone, para el Modernismo, un paso de desintegración necesaria para redescubrir la totalidad y alcanzar una pertenencia (cf. Login Jrade 1986, 12). Basándose en redes analógicas y explorando en la sinestesia, el Modernismo tiende hacia un Absoluto donde todo alcance una unidad suprema. En este gesto, el Modernismo se inscribe en la tradición romántica, pero también es en este punto donde comienza a encontrarse con una serie de contradicciones, porque la unidad ulterior requiere de la integridad de valores que la modernidad siempre ha pautado como opuestos (por ejemplo, la maravilla y el espanto, el bien y el mal, el horror y la belleza, etc.). Creemos que Lugones asume la concepción sublime del horror de tendencia romántica para resolver así esta contradicción de valores teóricamente contrapuestos en una oposición complementaria que repose en un sentido último de Totalidad. Para esclarecer esta hipótesis analizaremos el sentido y los mecanismos del horror en "Manuscript found in a bottle" (1833) de Edgar Allan Poe y "La lluvia de fuego" (1906) de Leopoldo Lugones.

Lo extraño y el abismo

"Manuscript found in a bottle" narra un viaje por mar desde Java hacia el polo sur concebido como límite del mundo que precipita el océano hacia el centro de la Tierra. El viaje supone la revelación de un secreto, la vivencia de un privilegio que requiere la muerte de quien accede a él. "La lluvia de fuego" lleva por subtítulo "Evocación de un descarnado de Gomorra" y narra el episodio bíblico de la lluvia de fuego y azufre que destruyó esta ciudad. Los dos relatos comparten la misma estructura narrativa: en primera persona, los narradores cuentan una experiencia vivida que se organiza en torno a un momento en el cual, una situación habitual y conocida, se vuelve extraña y temible de forma repentina y sin explicación lógica posible. Este quiebre con un orden dado de realidad deriva de la acción de un poder de identidad y alcance indefinidos, sólo reconocible por su manifestación como potencia (magnitud, velocidad, fuerza) y como vacío (silencio, soledad, oscuridad). La irrupción del poder en la realidad cotidiana genera en los personajes/ narradores una incertidumbre primera que deriva en horror. Este horror responde, en la

base, a la vivencia de una situación abisal (el Infinito, lo extraño e imprevisible) que se desprende de la acción del poder. Entonces, frente a la vivencia del abismo, los personajes se enfrentan a una encrucijada: vencerse ante el horror o superarlo. Esta doble posibilidad se complica cuando, en realidad, a medida que transcurre el relato el poder se precisa como una fuerza deletérea ineludible: ya no se trata de superar una situación nueva y caótica sino de sobreponerse a una situación definitiva. El abismo también se redefine como muerte y los relatos se transforman en una prolongada agonía que se interrumpe con la muerte de sus narradores. Nuestro propósito es analizar las sensaciones que despierta en los personajes la certeza de este fin irremediable.

Los cuentos, entonces, presentan un suceso caótico con detalle y comparan un esquema narrativo de tensión creciente que se interrumpe con la muerte de los narradores. El caos constituye el eje necesario para comenzar el relato, ya que es la ruptura del sentido habitual de lo real lo que constituye la razón para contar algo y para intentar precisar, en el relato, lo que se presenta como inefable. El caos radica, básicamente, en el quiebre de un orden dado hasta entonces: lo conocido se vuelve extraño y, por lo mismo, impreciso y temible. Esta situación de *extrañamiento* se acentúa al comprobar la imprecisión de la fuente del caos: se trata, evidentemente, de alguna clase de poder pero impreciso tanto en su forma como en su alcance. El poder abre una brecha ulterior en los parámetros de realidad de los personajes que comprenden que algo ha cambiado para siempre y que el nuevo orden no puede ser explicado y, por lo mismo, tampoco puede ser conjurado. El poder, por ser extraño y por generar extrañeza, acerca a los personajes de manera paulatina pero definitiva, los aliena y arroja a una situación sin asideros. Lo extraño abre así un vacío infinito en su posibilidad.

El abismo es, en los relatos, el motivo que condensa esta sensación de *extrañamiento* que supone lo enteramente nuevo e indefinido. Edgar Allan Poe recurre al motivo del abismo con frecuencia; lo hace en el cuento que analizamos, en "A Descent into the Maelström", en "The Narrative of Arthur Gordon Pym", incluso en "The Pit and the Pendulum". En estos relatos el motivo del abismo no sólo es explícito sino que refiere también una ausencia de filiación nocturna que nutre de un sentido horroroso a lo que denominaremos "elementos negativos" (la oscuridad, el silencio, la soledad). En sus relatos de terror es precisamente esta segunda consideración de lo abisal la que prevalece. En los relatos de Lugones, y en particular el que aquí analizamos, el motivo del abismo siempre se manifiesta como una ausencia, como un vacío (desiertos, ruinas, silencios, soledad, oscuridad, sombras) y no adquiere nunca el carácter explícito que tiene en los relatos mencionados de Poe. Sin embargo, ambos autores asumen el motivo del abismo bajo el mismo concepto: es fascinante en su dualidad porque atrae en su misterio pero también horroriza en su desmesura. El abismo refiere la apertura y la profundidad porque siempre lo acompaña lo oscuro, lo inasible y lo infinito; carece de fondo, de dimensión y de fin. Así, condensa la idea de Totalidad porque es la Nada pero también el Todo en su infini-

ta apertura, y siempre suscita un sentimiento doble: curiosidad y asombro ante el misterio ilimitado que ofrece, y horror ante la falta de asideros. Como Infinito positivo, el abismo seduce a quien se arroja a vivir la experiencia de lo Absoluto; como Infinito negativo, el abismo aliena la integridad, desmembra en la ausencia de parámetros hacia un fin sepulcral. Entonces, en su rasgo positivo, el abismo refiere un temor asociado a la posibilidad de sublimación, en tanto que en su aspecto negativo conduce a un terror paralizante que pierde al individuo en un fin definitivo. Pero ya sea de una u otra manera, el abismo invita a lo que Rafael Argullol denomina la *ceremonia de la desposesión* porque deja al sujeto fuera de sí y sin contención. La experiencia del abismo condensa, entonces, uno de los grandes procesos de contradicción romántica porque refiere la plenitud del Yo en su dilución. Sin embargo, para ver si esta afirmación es aplicable al sentido de lo abisal en Poe y en Lugones debemos determinar los mecanismos del poder para precisar si el horror que conlleva lo abisal es fecundo o definitivo.

El poder y el horror

“Manuscrito hallado en una botella” es un relato pautado por la experiencia del horror abisal. El cuento narra un viaje hacia el abismo último de la muerte, un viaje sin responsable y sin explicación. El esquema narrativo sigue un ritmo contrapunteado de calma y tensión regulado por las apariciones del poder. Si bien el personaje presiente que *algo no anda bien*, no es hasta la irrupción del poder como una vorágine de agua y viento que el narrador no llega a sentir un terror paralizante. El relato en este punto está colmado de adjetivos que refieren este sentimiento. Poco después se abre el primer abismo: el sol, lo más habitual, se polariza y apaga para dar paso a una oscuridad absoluta. En la noche eterna, lo extraño se hace espanto porque no hay cálculo ni medida posible.

El horror procede también de una percepción superlativa del acontecer, que no sólo quiebra las coordenadas habituales de lo real, sino también las de la imaginación. Esta superación de la capacidad imaginativa es constantemente marcada en el relato y cifra la contundencia real de la acción del poder: al superar lo habitual y lo imaginado, la acción del poder cobra una dimensión total y se hace *efectivamente* posible.

El poder, a lo largo del relato, vuelve a manifestarse como potencia en otras dos ocasiones: cuando aparece el buque fantasma y cuando el buque se precipita en el abismo del polo sur. El primero supone el vacío del silencio y la soledad (no le hablan ni lo ven), en tanto que el segundo refiere el abismo definitivo de la muerte. Hay, sin embargo, un momento puntual del relato a partir del cual el personaje asume su muerte ineludible y comienza a matizar el horror paralizante con una cierta curiosidad: “En aquel instante no sé qué repentina serenidad se apoderó de mi espíritu ... esperé sin miedo la destrucción que nos sobrevinía” (Poe 1997, 127). Es este sentido del espanto sumado al asombro y la curiosidad lo que habilita una

consideración sublime del horror: el personaje percibe lo extraordinario del fenómeno y decide contemplarlo lo más posible. La posibilidad de asumir la acción horrorosa del poder como un espectáculo a contemplar y una experiencia a contar permite superar la instancia inmediata, física del horror, hacia un sentido trascendente. El horror, mezclado con el asombro y la curiosidad, destaca el lado positivo de la experiencia abismal y colma al espanto de sentido fecundo: "Supongo que es absolutamente imposible concebir el horror de mis sensaciones, sin embargo una curiosidad de penetrar en los misterios de estas espantosas regiones predomina sobre mi desesperación y me reconciliará con el aspecto más horroroso de la muerte" (Poe 1997, 133). Al asumir la posibilidad fecunda del horror, el personaje controla su muerte inexorable y restituye su libertad anquilosada. Su sublimación radica en asumir la *ceremonia de la desposesión* que encierra toda experiencia abismal porque se lanza a vivir la secreta delicia del espanto para alcanzar lo extraño, lo indefinido y lo inefable:

Un sentimiento, para el cual no encuentro nombre, se ha apoderado de mi alma, una sensación que no admite análisis (...) Jamás, sé que jamás, conoceré la naturaleza de mis conceptos. Sin embargo, no es extraño que estos conceptos sean indefinidos, puesto que tienen su origen en fuentes tan absolutamente novedosas. Un nuevo sentido, una entidad nueva se ha añadido a mi alma (Poe 1997, 129).

En *Las fuerzas extrañas*, "La lluvia de fuego" es el relato que mejor refiere la experiencia del horror vinculada a lo sublime. Como en el cuento de Poe, el narrador relata la experiencia del abismo: se trata de una destrucción absoluta, sin responsable y sin explicación posible. En este cuento, el poder se manifiesta como ausencia, no sólo porque el cielo (centro del poder destructor) permanece impasible, sino porque el poder paulatinamente despoja al personaje de elementos de orden positivo (la luz, la compañía, el ruido). El cambio de la luz por lo oscuro, de la compañía por la soledad y del ruido por el silencio anticipan la *desposesión* última de la vida por la muerte. La narración acompaña la experiencia del horror con un escenario colmado de ausencias que acentúa la sensación abisal: el aire era de "una paralización mortal"; el cielo, a pesar de llover fuego, "era siempre impasible, siempre celeste"; la soledad "era absoluta"; el silencio "era colosal". Así, el esquema narrativo está marcado por la presencia gradual de elementos de orden negativo, y el ritmo del relato está pautado por la intensidad del horror: el personaje pasa de sentir "una vago terror" a sentir un "terror paralizante". Sin embargo, tal como sucede en el relato de Poe, el personaje asume de repente el carácter único y excepcional del fenómeno horroroso y se decide a contemplarlo lo más posible. Ante la certeza de una muerte irremediable, no es la esperanza lo que motiva el relato sino el asombro y la curiosidad. Así, la única posibilidad de contemplar el espectáculo del horror es controlar su muerte próxima. La decisión de tomar el veneno es el acto de libertad ulterior que posibilita la vivencia sublime del horror porque, dueño de su muerte, el personaje supera la inmediatez del espanto y se dispone a contem-

plarlo: "No pudiendo huir, la muerte me esperaba; pero con el veneno aquel la muerte me pertenecía. Y decidí ver eso todo lo posible, pues era, a no dudarlo, un espectáculo singular" (Lugones 1987, 68). El personaje resguarda así una cierta distancia contemplativa con el acontecer y logra desprenderse del horror físico inmediato para ascender a una instancia diferente marcada por el asombro y la curiosidad: "La singularidad de la situación, lo enorme del fenómeno ... cohibían mi dolor reemplazándolo por una curiosidad sombría" (Lugones 1987, 69). En el relato de Poe, esta distanciamiento físico del horror pareciera no existir; sin embargo, esta distancia se define por la capacidad de observación del personaje que, a pesar de sufrir la violencia del poder directamente, no narra sus dolores sino lo que ve, piensa y percibe. Lo mismo ocurre con el relato de Lugones: una vivencia física del horror anularía la libertad necesaria para sublimarse porque, sin duda, el horror generado por un poder implacable supone un estado de violencia, dolor y sufrimiento para quien lo experimenta. Para llegar a sublimarse frente al horror, el personaje preserva una distancia frente al fenómeno inmediato. Cuando esta distancia ya no puede mantenerse, el personaje se libera tomando el veneno para evitar la experiencia física del horror.

En "La lluvia de fuego" el objeto último del horror es la muerte. Tal como sucede con el cuento de Poe, el relato se convierte en un prolongado proceso agónico que paulatinamente abre un abismo que trasciende la misma muerte. La muerte, motivo abisal por antonomasia, condensa en sí toda la ambigüedad de lo Infinito, el horroroso encanto de lo indefinido.

La experiencia sublime del horror

Vemos, entonces, que en los dos relatos el poder se manifiesta como potencia y como ausencia con el objeto de derogar todo orden previo y abrir así un abismo en la percepción habitual de los personajes. Como potencia es inefable porque nada permite calcular su procedencia, su poder exacto y su dimensión. También sucede que, en su acción, el poder como potencia niega lo que lo constituye como concepto (el mar deja de ser mar, el cielo deja de ser cielo) acentuando la sensación de *extrañamiento* de los personajes. Es frecuente en el relato de Poe, por ejemplo, la escasez referencial que siente el personaje al tener que narrar el acontecer. Hay, en este sentido, una vivencia heroica del horror porque los personajes, ante la potencia de un poder inapelable, no se empeñan en destituirlo sino en superar el espanto inmediato llevados por la curiosidad de querer saber. Entonces es cuando deciden contemplar lo más posible y transmitir lo sucedido.

Como ausencia, el poder genera ambientes definidos por privaciones o "elementos negativos": silencios, soledades, oscuridad, ruinas, sequedad, quietud. Las ausencias refieren también la ambigüedad abismal de lo Infinito, de modo que funcionan como la potencia pero sin negar, como aquella, el concepto que las constituye: las ausencias son temibles por su vacuidad.

Entonces el poder, ya sea como potencia o como ausencia, irrumpe y arrebatando dejando a los personajes a merced. Su poder radica en la violencia de su manifestación, que siempre es repentina para anonadar a quien lo sufre. Tan pronto el poder se manifiesta, los personajes son arrojados fuera de sí y de su situación cotidiana hacia lo ajeno y extraño que genera asombro pero también angustia. A medida que crece la capacidad deletérea del poder, el asombro comienza a anquilosarse y la angustia deriva en espanto y horror. El horror es excitado por la cercanía del abismo ya que, como sentimiento, responde al sobresalto de lo inesperado y al espanto de la situación desconocida desencadenada. Se trata de un sentimiento paralizante que arrebatando la capacidad racional de quien lo sufre. Esta capacidad extática deriva de una conciencia de autoconservación ya que siempre algo que paraliza por su terror conlleva la certeza de dolor, peligro y muerte (cf. Burke 1997, 42 y ss.) Sin embargo, aún bajo la violencia directa de este poder, en los relatos que trabajamos existe una vía liberadora que precisamente es factible porque no intenta conjurar ni derogar el poder, sino porque vive esta manifestación como un espectáculo único. El horror se vuelve un privilegio porque, en su condición abisal, no sólo es la destrucción sino también la comprensión absoluta de un secreto, de una verdad total.

Es Edmund Burke en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* quien sugiere que el horror es motivo de sublimación precisamente por el vínculo que sostiene con lo abisal, con el arrebatado racional y con la manifestación de un poder inabarcable. Para Burke, lo sublime debe reconocer en su base al dolor y al horror porque son estas sensaciones extremas las que empujan al hombre a vivir intensamente el asombro que surge del quiebre de las coordenadas habituales de realidad. El asombro es, en Burke, “aquel estado del alma en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror” porque “es imposible mirar algo que puede ser peligroso, como insignificante y despreciable” (1997, 42). Sólo el asombro posibilita lo sublime y la superación del espanto porque es la ignorancia del suceso lo que empuja a vivirlo con curiosidad y hacer del horror una delicia. Así es como la manifestación del poder se vuelve espectáculo y el abismo se colma de trascendencia: el horror como espectáculo es la única posibilidad de superar el poder constrictor del abismo. Es precisamente esta concepción de *horror delicioso* propuesta por Burke la que Poe y Lugones rescatan en sus relatos. En ambos relatos, los personajes viven el horror como reacción inmediata ante el abismo pero, en vez de hacer de este sentimiento algo definitivo (vencerse ante el poder y perder la libertad) superan el efecto terminal del poder, se liberan y viven la experiencia sublime del horror.

La posibilidad sublime del horror radica, en la base, en el temor a la muerte. Para Burke, este temor es condición para sublimarse porque excita las pasiones de manera mucho más intensa que las sensaciones derivadas de lo placentero y sereno. Sin embargo, este temor requiere de un cierto deleite para ser vivido como sublime porque, de lo contrario, redundaría en un terror extático. Sin

trascendencia, el horror sólo sería un motivo necesario para generar ciertos climas pintorescos, pero una consideración sublime del horror, que reúne en un mismo punto lo infernalmente hermoso, refiere cuestiones de orden metafísico: en su tendencia a lo Infinito, lo sublime "eleva lo absoluto más allá de cada existencia inmediata..." (Hegel 1983, 117). Así, tal como sucede con la experiencia del abismo, la sublimación ante el horror requiere de la *ceremonia de la deposición*, enajenación necesaria del individuo para retomar la Harmonía natural perdida. Lo sublime, como un *placer doloroso* ante la apertura del abismo rompe el equilibrio y el límite para caer en lo descomunal y horroroso. Tanto en Poe como en Lugones, la vivencia sublime del horror es la conmoción necesaria para abandonar la contención de un orden causal de realidad e ingresar así en lo Infinito. Entonces, dentro de la dinámica sublime, la vivencia del horror compendia la dualidad aparentemente contradictoria de buscar y alcanzar la unidad absoluta a partir de la desintegración.

Referencias bibliográficas

- Argullol, Rafael. 1994. *La atracción del abismo*. Barcelona. Destino.
- Burke, Edmund. 1997. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid. Tecnos.
- Fairclough, Peter (ed.). 1986. Introductory Essay. *Three Gothic Novels*. Por Mario Praz. Londres. Penguin Books.
- Hegel, Georg W.F. 1983. *Estética 3, La forma del Arte Simbólico*. Buenos Aires. Siglo Veintiuno.
- Login Jade, Cathy. 1986. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad*. México. FCE.
- Lugones, Leopoldo. 1987. *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires. Ediciones del 80.
- Poe, Edgar Allan. 1997. *Relatos*. Madrid. Cátedra.
- 1986. *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. Londres. Penguin Books.