



Una mirada antropológica a la construcción del Otro en la narrativa de H.P. Lovecraft

Juan Manuel Mejía Rodríguez

Trabajo de grado presentado para optar al título de Antropólogo

Asesor

Juan Carlos Orrego Arismendi, Doctor (PhD) en Literatura

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Antropología
Medellín, Antioquia, Colombia
2022

Cita	(Mejía Rodríguez, 2022)
Referencia	Mejía Rodríguez, J. M. (2022). <i>Una mirada antropológica a la construcción del Otro en la narrativa de H.P. Lovecraft</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



CRAI María Teresa Uribe (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes.

Decano/Director: Alba Nelly Gómez García.

Jefe departamento: Sneider Rojas Mora.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Para los epicúreos de lo terrible

Agradecimientos

A mis padres, a mis hermanas, por su apoyo incondicional, por comprender el encierro, la angustia y respetarlo todo con amor, muchas gracias. Especialmente a Diana, por su acompañamiento a la hora de necesitar consultas sobre traducciones o términos en inglés, para mí desconocidos.

A Jose, Christian, Danny, Alejandro y Alexis por ser amigos intachables y no dejarme desanimar en este proceso. A Jose en especial, por soportar mis quejas.

A Mario y Andrés por aconsejarme y facilitarme bibliografía.

A Juan, por la tranquilidad con que respondió a mis cartas y dudas telefónicas sobre mil asuntos al respecto.

A Carvajal, por exhortarme a enfocarme en lo importante siempre.

A Annyela, quien, desde antes de empezar incluso a escribir este trabajo, ya pronosticaba que sería maravilloso. Sus ánimos y su cariño fueron siempre un motivo para hacerlo bien.

A Estefanía, por su apoyo y su amor constante.

A mis compañeros en los proyectos musicales: Damasky, Igor & Los Lunáticos, Stoned in Paradise, Antropofagia y Rojo Acústico, sin los cuales habría finalizado este trabajo hace muchísimo tiempo.

A Juan Carlos Orrego, por animarme a seguir (y comenzar) con el trabajo, pues cuando llegué a su oficina no tenía esperanzas de ser bien recibido. Agradezco su paciencia, su respeto por el trabajo silencioso, y su implacable mirada a la hora de revisarlo todo. También por recordarme que siempre hay una mejor manera de expresar las cosas. Gracias a sus agudos y pertinentes consejos, aprendí más de escritura en este proceso que en varios cursos de universidad. Siempre consideraré un privilegio contar con la asesoría del profesor que más he admirado en mi carrera en Antropología.

A Juan Camilo González (Q.E.P.D.), con quien empecé la carrera y con quien compartí todas las angustias de iniciar esta monografía de grado. Que solo yo sea quien culmine el proceso es todavía un motivo de duelo.

Tabla de contenido

Resumen	6
Abstract	7
Introducción	8
1. Entre libros y monstruos.....	12
1.1 Presentación del autor y su obra.....	12
1.2 Pecadores en manos de un Dios iracundo: puritanismo y represión moral en Nueva Inglaterra	22
2. Diseccionando atrocidades	36
2.1 Clasificación de su obra como literatura fantástica.....	36
2.2 Los personajes	38
2.3 Clasificación temática	45
2.4 Modernismo, filosofía y horror cósmico	60
3. Más antiguo, más extraño: angustia racial y terror antropológico	74
3.1 Antropología del miedo: Occidente y los miedos sociales.....	74
3.2 Lovecraft sobre la antropología.....	83
3.3 Usos de la antropología en la escritura de no ficción de Lovecraft.....	87
3.3.1 Debates y ensayos	87
3.3.2 Hadas, gnomos, enanos y brujas: una conspiración entre la antropología y el folclor del siglo XIX	96
3.4 Usos de la antropología en la escritura de ficción de Lovecraft.....	112
3.4.1 Lovecraft en Nueva York: inspiración por xenofobia y “The Horror at Red Hook”	112
3.4.2 Terror antropológico: “Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and His Family” y The Shadow Over Innsmouth.....	117
4. Conclusiones: Los rostros del otro. Semblanza de una ruptura.....	126
4.1 Un sujeto fracturado: horror cósmico entre la filosofía y la antropología.....	126
4.2 Reconocerse en un rostro alienígena	130
Referencias	136

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo establecer cómo influyó la antropología en la narrativa de Howard Phillips Lovecraft para la construcción de una imagen del otro a través de la idea del miedo, de lo terrorífico en su obra. Para conseguir esto, se hizo una revisión bibliográfica de las fuentes antropológicas del autor y su implicación en su proceso de escritura, además de una caracterización de sus obras, una revisión de la crítica que se ha ocupado de ellas, y una contextualización teórica e histórica tanto de su persona como de la discusión en torno a su producción literaria, todo ello para establecer elementos afines pertinentes al objetivo general.

Palabras Clave: Literatura de terror, antropología, H.P. Lovecraft, horror cósmico, racismo, representación, narrativa, evolucionismo

Abstract

The present work aims to establish how anthropology influenced Howard Phillips Lovecraft's narrative for the construction of an image of the other through the idea of fear, of the terrifying in his work. To achieve this, a bibliographical review of the author's anthropological sources and their implication in his writing process was made. In addition to a characterization of his works, a review of the criticism that has dealt with them, and a theoretical and historical contextualization of both his person and the discussion around his literary production. All of this is to establish related elements relevant to the general objective.

Keywords: Horror literature, anthropology, H.P. Lovecraft, cosmic horror, racism, representation, narrative, evolutionism.

Introducción

Esta investigación puede entenderse como una pregunta por la alteridad. Esta pregunta se sitúa en la literatura y se limita a la relación entre Howard Phillips Lovecraft y la antropología, pues a partir de dicha relación es posible observar la manera en que el autor construyó la alteridad en su narrativa. La persona de Lovecraft no es meramente un ejemplo de consideraciones más amplias sobre el terror, la literatura y la antropología, pues este trabajo es un esfuerzo por ser exhaustivo y específico en la exploración de los diversos aspectos que rodean al maestro del horror cósmico, y sin embargo, no puedo negar una intención de ir más allá de él, no sólo como escritor, sino como productor de representaciones del otro. Por tanto, no está lejos de la verdad el pensamiento de que, pese a su especificidad, en estas páginas se apunta constantemente por fuera de sus limitaciones, hacia un entendimiento de cómo la antropología ha permeado y ha vivificado imaginarios, representaciones y ficciones, que siguen vigentes en las formas de construir al otro, específicamente bajo el prisma del terror.

El camino elegido, siempre más fructífero a la larga, es el del caso concreto, y de esto se despliegan no pocas responsabilidades. Para comenzar este trabajo es necesario definir quién fue Lovecraft, y qué partes de su vida es importante tener en cuenta para abordar su trabajo como escritor. Con este objetivo procuré abordar la vida del autor, de manera general, y presentar su trabajo narrativo y sus divisiones; igualmente de manera general, para así dar paso a un momento de contextualización desde la historia de la literatura, que dé cuenta de la tradición europea de la cual es deudor. Para entrar en Norteamérica y especialmente en Nueva Inglaterra, juzgué conveniente hacer un recuento histórico que toca uno de los puntos más importantes para comprender su pensamiento y su obra, que normalmente no es tratado con la debida profundidad: el puritanismo calvinista de los colonos ingleses que llegaron a Norteamérica en el siglo XVII. Dejado este punto claro, se da paso a introducir escuetamente la literatura fantástica norteamericana que, como se verá, debe ser precedida por este abordaje al puritanismo. Después de esta aclaración contextual, pasaré a discutir la evolución del pensamiento de Lovecraft, que repercute incesantemente en su escritura.

Al acercarnos a la obra del autor, es necesaria una aproximación clasificatoria que ubique su trabajo en una definición desde la teoría del género fantástico. Luego, al abordar

la obra de H.P. Lovecraft traté de referirme, por un lado, a los estudios temáticos, que se extienden en la obra misma, y por otro, a los estudios que relacionan las posiciones filosóficas y personales del autor con su producción literaria, en especial con su visión del horror cósmico, y de este modo, conseguir entender lo que caracteriza internamente al horror cósmico, como una propuesta de interés desde su construcción literaria, su contexto histórico, hasta sus implicaciones filosóficas, que le unen y separan con determinadas tradiciones e influencias. Las influencias son especialmente importantes, dado que su estilo (como el de todos) es una amalgama de referencias, pastiches y *collages* que fueron perfeccionándose hasta lograr una voz propia, que sería a su vez imitada por parte de sus seguidores y amigos, a veces transgredida y llevada a diferentes modos de representación artística, desde el cine hasta la escultura y la música.

En cuanto a la obra narrativa en sí misma, en una tentativa de abordarla desde lo temático, establecí las características más generales, pues toda obra refleja el género del que se alimenta pero también lo transgrede y lo modifica, por tanto no hice un énfasis especial en las excepciones del patrón que se nota en la obra de Lovecraft, sino que traté de establecer un cuadro donde los elementos temático-semánticos, las estrategias de escritura, el trato de los narradores y la construcción argumental queden suficientemente delineados para poder profundizar en los elementos de representación y significado, interrelacionados en la profundidad de su obra con los planteamientos antropológicos, que dieron forma a muchas de estas representaciones. Todo esto se debe a la necesidad de tener una visión de conjunto de su obra para unir y dar coherencia a los puntos con el planteamiento de este trabajo.

Una vez hecho el inventario de perspectivas generales y específicas de la obra de Lovecraft, me detuve en aspectos de su ensayística y su correspondencia, los cuales sirven de indicadores claros respecto a su pensamiento sobre la antropología y todo lo que esta implica, para él de manera explícita, y para su obra narrativa de manera implícita. La exposición de cuentos y novelas específicas, a la luz de mi propuesta —ya desarrollada a este punto del trabajo—, se hizo con el objeto de ejemplificar la perspectiva antropológica de su obra, señalando en pasajes concretos las construcciones temático-semánticas, que alimentan y redistribuyen esta perspectiva mediante combinaciones escriturales coherentes y constantes.

Las limitaciones del presente trabajo no son pocas, dada la necesidad de establecer zonas de acción para nuestro análisis. Por cuestiones metodológicas, el horizonte temporal manejado en este trabajo está situado generalmente entre mediados del siglo XIX y mediados del siglo XX, con la aclaración de que, en términos generales, se hace mención esporádicamente del Medievo, sea por la traída a colación de algún crítico del horror, o por la acentuación contextual-histórica que se considere necesaria, como sucede en la exposición del puritanismo calvinista. La segunda mitad del siglo XX y la actualidad del siglo XXI no se tratan más que por la necesidad de remitirnos a académicos de la literatura y de Lovecraft, como a compilaciones y nuevas revisiones de su obra. En lo que respecta a la antropología, trabajé de manera general sobre estos mismos límites temporales, mayormente revisando los trabajos de folcloristas del siglo XIX, además de los primeros trabajos de la antropología evolucionista y alguna mención, aunque de manera escueta, de las escuelas particularista y estructuralista.

Toda esta investigación puede entenderse como la descripción de una sensación que atraviesa la narrativa de Lovecraft de forma sutil pero constante, a la mejor manera de un bajo continuo, que, tal vez por la algarabía protagónica de elementos más brillantes en su escritura, pasa desapercibido a la mayoría de la crítica. Esta sensación, este bajo continuo, es interpretado por un lector de terror y antropología, más de lo segundo que de lo primero, tal vez por ello más atento a las estelas que deja aquella sensación en el recorrido de sus cuentos y novelas; un lector que nota, además, las mismas características en Lovecraft, quien en su ficción, trabajos críticos y correspondencia, demostró estar al tanto y sentirse atraído por estos dos campos; siendo, por razones obvias, más cercano a la literatura y al terror que a la antropología, se ha hecho poco énfasis en el segundo aspecto, y como aquí estamos más cerca de la antropología, nos proponemos hacer algo de justicia a esta relación poco explorada.

Pese al esfuerzo por hacer este trabajo lo mejor posible, conociendo sus limitaciones y dificultades, sé que, en últimas, se trata de apuntar el reflector de la crítica sobre un tema, si es que no omitido, siempre tomado por secundario en la obra del autor. Puede que, por la forma y el contenido de los argumentos, alguien se sienta identificado con el tema general, y hasta pueda aceptar la importancia de su objeto, pero se muestre también descontento con su desarrollo, precisando para él una agudeza y originalidad de los que este trabajo carezca. No

desconozco tampoco la posibilidad de ser incluso señalado de establecer forzosas relaciones y querer sacar mucho de un material precario. Ahora bien, ante estas posibilidades, se comprende que arriesgarse a describir un aspecto que, como he dicho, se mueve en las sombras de una obra, constituye una apertura más que un agotamiento de la discusión, ya que de este modo se ponen en juego aspectos tal vez no nuevos, pero sí poco transitados del análisis literario y la antropología de la literatura. Por mi parte, toda discusión que parta del presente trabajo o le señale de forma alguna, es siempre una ganancia, dada la esterilidad y la soledad a la que son condenados la mayoría de las monografías de grado, y de las que, espero, no haga parte este aporte.

1. Entre libros y monstruos

1.1. Presentación del autor y su obra

Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) fue un escritor estadounidense reconocido en el campo del terror en la literatura, se le conoce especialmente como fundador del horror cósmico -subgénero literario cercano a la ciencia ficción- y se le ve como una figura relevante en las transiciones de la literatura de final del siglo XIX e inicios del XX, especialmente en la superación del gótico y la llegada de la ficción científica. Nació, vivió y murió en Providence, Rhode Island, Estados Unidos, excepto por un período, desde 1924, en que se mudó a Brooklyn, Nueva York, con su esposa Sonia H. Greene, hasta 1926 en que volvió a su ciudad natal tras la separación de su esposa. Escribió en su mayoría cuentos, salvo por pocas obras que alcanzan la extensión de novelas, de las cuales se resalta la novela *The Shadow Over Innsmouth* (1936) su único libro publicado en vida. Participó activamente en el periodismo *amateur* y las revistas *pulp* como *Weird Tales*, en las cuales se publicó la mayoría de su obra en vida. Se le conoce por su trabajo de ficción, pero también practicó la poesía y el ensayo sobre variados temas, normalmente de interés científico o sobre literatura. Su producción literaria queda eclipsada en extensión por su sorprendente epistolario, que cuenta con más de 100.000 cartas, algunas de más de setenta páginas. El reconocimiento de su obra, que ocupa un lugar importante en la historia de la literatura de inicios del siglo XX, se dio póstumamente, y por esto en vida nunca disfrutó de reconocimiento serio en el campo o seguridad económica por parte de su trabajo.

Es importante, primero, destacar los estudios de Sunand Tryambak Joshi, crítico literario que ha dedicado gran parte de su carrera a estudiar detalladamente la obra, vida y correspondencia de Lovecraft. Joshi es una persona ineludible a la hora de entrar en los trabajos académicos, de crítica literaria, biográficos o simplemente compilatorios de Lovecraft. Entre sus trabajos más sobresalientes se encuentra la premiada biografía *H.P. Lovecraft: A Life* (1996), que expone con magistral detenimiento todas las etapas de su vida, y en el proceso no duda en derrumbar mitos sobre su persona y rescatar facetas menos comentadas. Como antologista debemos resaltar *An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Honour of H. P. Lovecraft* (2011), con David E. Schultz. Se trata de

una compilación de ensayos sobre diversos temas, desde ensayos biográficos, pasando por acercamientos temáticos, hasta ensayos dedicados a obras específicas. Y también la compilación de ensayos propios *Lovecraft and a World in Transition: Collected Essays on H. P. Lovecraft* (2014), donde expone una gran cantidad de estudios biográficos, filosóficos, temáticos, textuales, sobre obras individuales, ensayos, poesía y cartas, y sobre su legado e influencias. Es en esta última compilación donde Joshi afirma, respecto a la obra del autor, que su época más prolífica comenzaría realmente cuando se divorció de su esposa y volvió a Providence. En este período escribió los cuentos que lo reconocerían como un maestro del horror cósmico.

En su vida, Lovecraft escribió 71 obras narrativas, entre cuentos y novelas¹, comenzando con *The Little Glass Bottle*, escrito entre 1898-1899 a sus ocho años, y culminando con *The Haunter of the Dark*, escrito en 1935 a los 46 años. La división que comúnmente se hace entre las etapas de su obra se relaciona con las influencias bajo las cuales escribió el autor, ya fuera bajo movimientos como el gótico, la ficción científica, o bajo el signo de algún escritor, como Edgar Allan Poe, Lord Dunsany o Arthur Machen. Se la ha dividido también por etapas “temáticas” como propone Vel Hartman (2012): etapas gótica, onírica y mitológica. Y, según Schultz (2011), por etapas cronológicas, más pensadas desde su biografía y los eventos de su vida. La clasificación de su obra por influencia de autores es problemática, en tanto que al ingresar un autor en el mapa de Lovecraft como influencia, nunca desaparecería totalmente de su escritura, y, así, designar una etapa para Poe sería desconocer que Poe está presente en toda su obra, en mayor o menor medida, igualmente que el descubrimiento de Lord Dunsany influiría claramente en determinados cuentos con fuerza, sin estorbar el que la estética de Dunsany afectara toda su obra posterior. La división en temáticas de Vel Hartman tiene problemas, en general, por el hecho, estudiado por Burleson (2011) y Schultz, de que los temas de su obra se mantuvieron casi siempre iguales, desde el inicio hasta el final, cambiando apenas su forma de abordarlos y combinarlos². La

¹ Esta cifra se refiere únicamente a la narrativa de ficción. No tiene en cuenta los muchos ensayos, cartas y poesía.

² Por no mencionar lo problemático de llamar “onírico” a una etapa de su obra, que Joshi (2014) problematizaría razonablemente, reduciendo sus obras realmente oníricas a apenas tres o cuatro.

obra tiene fundamentos muy claros que toman como referente algún tipo de influencia, desde autores hasta estilos o temáticas literarias específicas.

Todas las clasificaciones funcionan de alguna manera y en su nivel, pero la más rigurosa a nuestro parecer es la propuesta por David E. Schultz con base en la cronología de las obras, dividiéndolas en *obras de ficción temprana*, que abarcan de 1898 hasta 1926, y *obras de ficción tardía*, que abarcan de 1926 a 1937³, y que constituirían la docena de obras que le valdrían un reconocimiento como maestro del terror, pues en su ficción tardía se expresa la madurez de su pensamiento tanto filosófico como estético y escritural. Para esta división de su obra, se deben considerar tres puntos importantes: su estadía en Nueva York (1924-1927), su estudio exhaustivo de la literatura fantástica con el objetivo de publicar su famoso ensayo *El Horror Sobrenatural en la Literatura* (1927), y la publicación de “The Call Of Cthulhu” (1928), tal vez su obra más conocida y ovacionada.

La estadía en Nueva York le abrió los ojos al mundo, aunque fuese una experiencia difícil, por las dificultades económicas que devinieron en problemas maritales y su establecimiento por separado de su esposa; además, el choque con toda la diversidad desplegada en Nueva York le causó conflictos con sus ideas racialistas y recelosas de los inmigrantes. Volvió de Nueva York con la mirada abierta, algo que reflejó en sus mejores relatos. Su disciplinado estudio de la tradición literaria y sus orígenes le hizo redefinir los alcances de sus trabajos previos y renovar su modo de escritura. La publicación de “The Call of Cthulhu” es tomada como el umbral de su obra de madurez, y marca el inicio de su época más seria y prolífica de escritura, además de iniciar con mitología artificial, que seguidores suyos retomarían y extenderían bajo el nombre de *Cthulhu Mythos* (Casado, 2012).

Lovecraft, en su escrito “confesiones de un incrédulo”, ensayo autobiográfico escrito en 1922, nos da un recuento de sus primeros años, influencias, cambios e inclinaciones en su pensamiento. Nacido en una fe protestante, reconoció su primera afición en las antigüedades y el arte oriental (Lovecraft, 2018). Influido por *Las Mil y Una Noches* y los *Cuentos de los Hermanos Grimm*, adopta el pseudónimo de “Abdul Alhazred”⁴. Rápidamente, entre los seis

³ En realidad, Lovecraft escribió su último cuento de ficción a finales de 1935, cuando empezó el decaimiento creativo y físico que no paró hasta su muerte, ocurrida el 15 de marzo de 1937 (Joshi S. , 2013).

⁴ Luego retomaría este nombre en su ficción, como el árabe loco, autor del libro maldito *Necronomicon*.

y ocho años, se ve atrapado por la estética del paganismo latente en la mitología y el arte grecorromano; bajo su influencia y la de *El Libro de las Maravillas*, los *Cuentos de Tanglewoof* de Hawthorne, *La Odisea* de la Harper's Half-Hour Series y la *Era de la fábula* de Bulfinch, adopta el pseudónimo de “Lucius Valerus Messala”, adecuado para su nuevo fervor grecorromano. Desde los siete años, interesado por la filosofía natural, la química, la geología, la biología y la astronomía, experimenta con el método científico para someter a juicio las diferentes religiones, comenzando así una época de filosofía empírica, aunque todavía pueril e influenciada por la ideología victoriana.

La profundidad de su pensamiento filosófico asoma ya a los 13 años, influenciado por los planteamientos naturalistas y biológicos de Darwin, Thomas Henry Huxley y Ernst Haeckel; con el tiempo desarrollaría estas ideas hasta que, ya con 24 años, adquiere madurez y claridad en su cinismo y pesimismo, bajo la lectura de Nietzsche, Samuel Butler y H.L. Mencken. A esta edad ya se encuentra distanciado del idealismo y afianzado en sus posturas políticas. Se reconoce como un entusiasta de la hegemonía anglosajona, creyente férreo en su dominio sobre toda la civilización, y defiende entonces las posiciones aristocráticas y monárquicas, al tiempo que renuncia al libre albedrío en favor del determinismo.

Después de este recuento, podemos considerar, según él mismo, dos eventos de gran importancia en su vida, uno de carácter estético y otro de índole filosófico-científica (Lovecraft, 2018). Por la parte estética se encuentran los ensueños del mundo helénico, que acompañarían su obra de juventud y sus cuentos bajo el signo de Lord Dunsany y de Poe; por la otra parte, está su realismo cósmico, concretado en su fascinación con la astronomía. Así nos dice él mismo:

Mi postura ha sido siempre cósmica, contemplando al hombre como si viniera de otro planeta; tratándolo, simplemente, como una especie interesante presentada para su estudio y clasificación. Tenía fuertes prejuicios y debilidades en muchos campos, pero no podía evitar considerar a la especie humana en su futilidad cósmica además de en su importancia telúrica. (Lovecraft, 2018, p. 14-15)

Lovecraft identifica las ambivalencias de la crisis de sentido victoriana: por un lado, el impulso intelectual imparable que constituyó el fin del siglo XIX y los inicios del XX, pero también la crisis que provino del desmoronamiento de los estándares morales, provocando

un pánico intelectual que devino en el fundamentalismo religioso y en el modernismo. El pensamiento filosófico, sin embargo, se concretó en el materialismo moderno, que se caracteriza por su respeto a los modelos tradicionales, dado su entendimiento de la fragilidad de la vida, cuyo sentido sólo tiene cabida bajo estos cánones (Lovecraft, 2018). El materialismo busca la racionalización del pensamiento y de la vida, más allá de las concepciones sobrenaturales, y de conseguirse esta mirada más amplia, se podría superar la fe sin el abatimiento del sentido moral en la sociedad. De esto concluimos que Lovecraft mantenía una idea marcadamente racionalista del mundo, que debía operar con cuidado, dada la fragilidad humana en su dependencia de la fe. La búsqueda de sentido del espíritu humano no es ya una búsqueda en sentido superior, sino que, más bien, se traduce en un paliativo a la futilidad de la existencia, y por esto mismo se justifica.

Esta difícil posición de la búsqueda de sentido y, en últimas, de la perspectiva del conocimiento, se delinearía con más fuerza en su artículo *Nietzscheanismo y Realismo* (2018) donde, bajo la influencia de Nietzsche y Schopenhauer, daría una visión del mundo ligeramente más inclinada hacia el pesimismo del segundo. Como destaca César Guardado Paz (2006): "El conocimiento tiene en Lovecraft la forma más excelsa de catarsis: es, en primer lugar, la única razón para no renunciar a la existencia, pero es, a su vez, precisamente, la razón que conduce al abandono de la misma" (p. 11). Tales perspectivas irían de la mano de Schopenhauer para oponerse al optimismo nietzscheano expresado en sus ideas casi proféticas al anunciar el Superhombre. De este pesimismo nacen sus conclusiones, que, aunque cercanas a Nietzsche, se alejan en su reacción y lugar en el cosmos: el bien y el mal no son sino valoraciones locales, cuya necesidad demuestra en últimas la inmensidad del cosmos; así, la bondad es una concepción dual, que abriga debilidad y fortaleza, pues nace del pesimismo tanto en su sentido judeocristiano (escapatoria de la realidad), como en su sentido filosófico, donde la única conclusión a la realidad del sufrimiento humano es la bondad.

Aunque distanciado de Nietzsche en estas consideraciones últimas sobre el mundo, se alineaba con él en su crítica a la modernidad, pensando el cristianismo básicamente como anti-paganismo y adoración de la antítesis de la belleza (desde el pensamiento aristocrático): la debilidad. Claramente tomaría también de Nietzsche la importancia que concede a la

estética del helenismo, y en especial a la tragedia griega, que Lovecraft aplicaría a Nueva Inglaterra (Paz Guardé, 2006), y también se sentía atraído por la importancia que Nietzsche confería al arte como justificación de una sociedad estéticamente estructurada para la consecución de éste.

Lovecraft, en 1920, describe su propia naturaleza como algo tripartito, conformada por tres intereses diferentes: el amor por lo extraño y lo fantástico; el amor por lo abstracto y la lógica científica; y el amor por lo antiguo y lo permanente (Joshi & Schultz, 2011). Las combinaciones de estos tres ejes podrían ser la base de todos sus gustos e inclinaciones excéntricas. El amor por lo antiguo desarrolló su corriente estética de lo raro, pero, contrariamente a la imagen que se tiene de su persona como el hombre del siglo XVIII, totalmente ignorante y despectivo frente a su tiempo⁵, Lovecraft realmente estaba muy atento a los movimientos políticos y sociales como lo demuestran sus ensayos y cartas. Normalmente se malentiende su crítica a la modernidad como un desprecio del presente, y aunque es cierto que el estilo de Lovecraft siempre se mostró más afín con la escritura del siglo XVIII, pues le parecía que la prosa debía ser directa y natural —no como las florituras de Carlyle o la ametralladora de Hemingway⁶—, su preocupación por los avances científicos y las decisiones políticas demuestran que no se desentendía en lo más mínimo de su tiempo.

Con sus nuevos trabajos y su nueva vida, Lovecraft demostró que seguía siendo un anticuario, pero ahora un anticuario realmente estudioso, que podía enfrentarse al mundo moderno sin por ello evitar rescatar las buenas cualidades de la antigua civilización occidental.

El materialismo mecanicista de Lovecraft, apoyado en su estudio de las ciencias naturales y de los clásicos griegos, encontró más coherencia en la hipótesis nebular que explicaba la evolución del universo, además de los hallazgos de la teoría de Darwin que abolía la creencia en el alma y en la hipótesis de un diseñador inteligente. Debe también nombrarse la importancia —incluso más que las anteriores— de las teorías antropológicas

⁵ Véase la breve descripción de su vida que figura en la Introducción a la literatura Norteamericana (Borges & Zemborain, 1999) donde se lo presenta como un hombre que “detestaba el presente y profesaba el culto al siglo XVIII” (p. 42).

⁶ A su modo de ver, la frase debía parecerse lo más posible a la expresión oral, con sus propios ritmos y suavidades; creía que uno de los más grandes errores de su tiempo era pensar la suavidad como un defecto. (Joshi & Schultz, 2011)

de Tylor y Frazer sobre el origen natural de la creencia en lo sobrenatural por los seres humanos (Joshi & Schultz, 2011). Todo esto lo intentó incluir Lovecraft en su ficción, tratando de mostrar los bordes más perturbadores de estos descubrimientos y la angustia que podían transmitir a las personas del común.

Lovecraft llegó a creer que toda obra viable, tanto en ficción como en poesía, debía derivar de una visión sólida y precisa del universo. Aun así, él se oponía a la literatura didáctica que buscaba dar un mensaje o enseñar algo específico, pero le parecía que debía fluir y subyacer en la obra literaria una visión del mundo clara y concisa. Lovecraft notó el nuevo misticismo o neo-misticismo metafísico como una respuesta a las incertidumbres que la ciencia anunciaba. Él entendía esto como nuevos giros de la conciencia mítica, desesperados y nostálgicos, para reincorporar al mundo fantasías que ya no tenían cabida por la misma ciencia, y que esto mismo era una mala interpretación de la máxima científica de que *nada es cierto*, que los nuevos místicos tomaron como *todo puede ser cierto*. Así predice, junto con Elliot y con Huxley, que el siglo XX estará lleno de este neo-misticismo.

Más allá de su amor por la ciencia y las verdades científicas, su amor por lo antiguo y por lo permanente le permitió desarrollar una ética que ubica la tradición en su centro. Lovecraft pensaba que, si los valores morales son relativos, cuyos efectos psicológicos varían de persona a persona, solo nos queda un ancla en la cual encontrar consuelo, la cual es la tradición, que no tiene importancia cósmica pero posee toda la importancia humana, cultural y social. Su posición política fue cambiante: al inicio de su vida era un ingenuo monárquico, y al final de su vida era un declarado socialista (Joshi S. , 2013). A lo largo de su vida, siempre tuvo sospecha y desagrado frente al capitalismo y a la democracia; dudas que fueron confirmadas por la Gran Depresión, lo cual le llevó a adoptar el socialismo. Para Lovecraft, el capitalismo burgués mancilló y también banalizó las costumbres aristocráticas, vulgarizándolas a través de su codicia comercial y ansia adquisitiva. Pensaba que al imitar vulgarmente a los aristócratas, los burgueses propiciaron una reorientación del mercado en aras de satisfacer gustos menos cultivados, más baratos, superficiales. Este ardiente pensamiento aristocrático lo acompañó durante toda su vida, declarándose un fiel seguidor de las ideologías victorianas (Lovecraft, 2018).

Pese a su pesimismo respecto a la condición humana, que imperó durante toda su juventud y parte de su adultez, al final de su vida fue más flexible en sus expectativas. El socialismo reunía y mejoraba las cualidades personales que él, en su juventud, había admirado en la aristocracia. Lovecraft esperaba que el presidente Roosevelt significara la llegada del socialismo y de la utopía que se formaba en su cabeza con estas ideas, lo cual para los autores, Joshi y Schultz (2011), es algo más bien ingenuo y optimista.

El último componente de la filosofía política de Lovecraft es el racialismo, el cual se mantuvo prácticamente estático durante toda su vida, sin importar los aportes de antropólogos como Franz Boas y sus discípulos, los cuales ignoró y siempre mantuvo una posición en la que pensaba a los negros y aborígenes australianos como un estadio anterior en la evolución humana, y por tanto inferiores en todo sentido (Joshi & Schultz, 2011). Establece dos cosas que ninguna nación estable y homogénea debería permitirse: la primera está ligada a una contaminación étnica foránea que manche la etnia dominante, la segunda se trata de una contaminación cultural —bajo elementos emocionales e intelectuales— que afecte a la cultura original.

Por otro lado, la importancia de la tradición era algo también presente en sus adscripciones literarias. Lovecraft suele ser inscrito dentro de una tradición gótica, junto con varios de los autores que trataron el terror desde el siglo XVIII, cuando en realidad la historia literaria fue sufriendo cambios y modificaciones de género, conforme fueron naciendo los movimientos y los autores se adscribieron a ellos, y que en últimas sentarían las bases desde las que escribirían Machen, Dunsany, Blackwood y James (Casado, 2012). Vale mencionar a Horace Walpole (1717-1797), cuya obra *The Castle of Otranto* (1764) sirve de referencia inicial en la tradición gótica, pues consiguió condensar los impulsos europeos cercanos al advenimiento de lo fantástico (Lovecraft, 2010). Las obras de Ann Radcliffe (1764-1823) son también un referente obligatorio, y aunque disten ambos autores de la temática psicológica y onírica que caracterizaría la literatura fantástica posterior, logran centrar su creación estética en un ambiente propicio para el terror. Anne Radcliffe, por su parte, tiende más a la literatura extraña que a lo fantástico, si vamos a la definición de Todorov (1981)

desde la cual lo extraño es la explicación final lógica de los fenómenos presentados anteriormente como sobrenaturales en el relato⁷.

La obra de Gregory Lewis (1775-1818) sería elogiada por Lovecraft (2010) como punto de avance de la tradición de lo fantástico: "Hay que reconocer a favor del autor el importante hecho de que nunca echa a perder sus visiones espectrales con simples explicaciones lógicas. Consigue romper con la tradición radcliffiana y amplía las posibilidades de la novela gótica" (Cap. 1, Sec. 4).

Algunos exponentes de la tradición gótica comienzan a nutrir la con obras en un tinte diferente, como son Charles Robert Maturin (1782-1824) y William Beckford (1760-1844), para quienes la preocupación por la verdad y la relación del individuo con fuerzas que le superan ya están presentes (Casado, 2012). La obra maestra de Maturin, *Melmoth, The Wanderer* (1820), sería para Lovecraft la cumbre de la novela gótica. El paralelismo entre la novela gótica y el romanticismo propiciaron el trabajo de autores afamados como Mary Shelley (1797-1851).

Ya en la década de 1830 el gótico estaba muy deteriorado y llega a darle paso a una proliferación de nuevos rumbos en la literatura fantástica, como son las ficciones detectivescas que comenzarían con Edgar Allan Poe (1809-1849) (Borges & Zemborain, 1999), o la ciencia ficción que ya se insinuaba tempranamente en la obra de Shelley *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818). Como señala Hennessy (1978), la característica más potente de esta nueva ola de escritores es su atención especial a los motivos psicológicos. Rodolfo Casado refiere además que la profundización que se hizo en las raíces humanas del miedo contó con el apoyo en las leyendas y el folclore, que unidas a la atención interior se alejaban lentamente del gótico. La modernización de la literatura fantástica se puede rastrear en Bram Stoker (1847-1912), cuya obra maestra, *Drácula* (1897), presenta elementos que se retomarían en el horror cósmico⁸, tales como "la lucha del hombre, del individuo contra un poder maligno dotado de una fuerza especial" (Casado, 2012, p. 56).

⁷ Algo que Lovecraft lamentaría bastante en su ensayo *Horror sobrenatural en la literatura* (Lovecraft, 2010).

⁸ Nótese además la influencia de su obra *The Lair of White Worm* (1911) que anticiparía el tema de la supervivencia malsana, trabajado por Burleson como característica principal de la obra de Lovecraft (Joshi & Schultz, 2011), y encontrado no sólo en Lovecraft, sino incluso antes que Stoker, en Blackwood con *The Wendigo* (1910) (Casado, 2012).

Bajo el ejemplo de Poe, escritor indispensable para entender la modernización del cuento de horror, nacen los grandes maestros modernos según Lovecraft: Arthur Machen (1863-1947), Algernon Blackwood (1869-1951), Edward John Moreton Drax Plunkett (1878-1957) Lord Dunsany (1878-1957) y Montague Rhodes James (1862-1936). La escritura de estos autores, plenamente modernos y maestros en su campo, al mismo tiempo que toda la vanguardia de literatura fantástica, es descrita por Lovecraft (2010) de la siguiente manera:

Los relatos fantásticos serios, o se han vuelto mucho más realistas por su estricta coherencia y su perfecta fidelidad a la naturaleza, salvo en la orientación sobrenatural que el autor se permite, o se han sumido completamente en el ámbito de la fantasía, con una atmósfera sutilmente adaptada a la visualización de un mundo exquisitamente exótico e irreal más allá del espacio y del tiempo, en el que casi todo puede suceder, siempre y cuando sea de común acuerdo con determinados tipos de imaginación e ilusión normales para una mente humana sensible. (Cap. 1, Sec. 10)

Una nueva literatura se presenta en este punto, de dónde el gótico yacía agotado, se alza una literatura más osada en sus consideraciones psicológicas, más rigurosa tanto en su representación de lo real como en su extravío de todas sus leyes. El cuento de horror moderno desde la pluma de Machen y Blackwood, hasta la insinuación cósmica de Lovecraft, se nutre, por decirlo de algún modo siniestro, del cadáver de su ancestro gótico, es decir, sin negarlo, pues parte del mismo, pero asimilando sus elementos con una plenitud y eficacia desbordantes, construyendo con todo lo que hasta ahora había aparecido como horrendo, macabro, terrible y siniestro, e incluso con lo que se dejó fuera de su espectro, las meras bases de una nueva forma del horror, de la que Casado nos dio ahora una pista, pues en los cimientos de este nuevo horror se encuentran en folclor de los pueblos, las leyendas, los rumores de voz a voz, en fin, la literatura antropológica que entonces comenzaba a hacerse más notoria en el horizonte de la producción de ficción.

De cualquier forma, ahora que conocemos algo de la vida del autor, de la división de su trabajo, y además, disfrutando del esbozo de la tradición literaria de la cual hizo parte y a la cual también superó, nos parece inevitable la sensación de que, pese a haber conseguido algo de campo, sería forzoso aceptar como claridad esta ligera pincelada. Con la intención

de solucionarlo, continuaremos a apilar, junto a los nombres de escritores y tradiciones literarias, aquellos pertenecientes a épocas, crisis religiosas, hombres de fe y uno que otro sociólogo y antropólogo invitados.

1.2. Pecadores en manos de un Dios iracundo: puritanismo y represión moral en Nueva Inglaterra

Resulta imposible, o más bien descuidado, hablar de H.P. Lovecraft sin mencionar a Nueva Inglaterra o a las fuertes dinámicas sociales, religiosas y políticas que confluyeron a finales del siglo XIX e inicios del XX en Norteamérica. La razón de esto es, por un lado, que el autor ubica la mayoría de sus cuentos directamente en Nueva Inglaterra —sea la Nueva Inglaterra real o su construcción ficticia inspirada en ella—, y, por otro lado que, como todo escritor, no escapan de su producción literaria los reflejos de un contexto en plena transición. La influencia de su región en la escritura, tanto como en el pensamiento del mismo Lovecraft son profundas y visibles; mucha de la estética que toma para construir sus relatos y para inspirarse en ellos tiene una relación de nostalgia por Nueva Inglaterra, tan potente como para convertirse en uno de los tópicos recurrentes en sus personajes más trabajados.

Lo interesante es que los factores ligados a su influencia contextual (el paisajismo, la tradición) se extienden por toda su obra, desde el inicio hasta el final. El sentido de la tradición y su amor por el pasado son especialmente importantes a este punto, cuando se piensa en que Lovecraft, a lo largo de su vida, sintió una inclinación hacia el pasado caracterizada por la nostalgia y la búsqueda de ancestralidad, que materializó en la imagen de los colonos británicos que llegaron a la costa Este de Estados Unidos. El carácter de estos primeros puritanos definió gran parte de su posición moral con respecto a la vida (Joshi & Schultz, 2011).

Trataré de poner en evidencia, al menos a rasgos generales, la marca del puritanismo en su obra, que no puede ser entendido como apenas un dato secundario en su contexto histórico.

Entrando directamente en Nueva Inglaterra y por ende en Norteamérica, tenemos que delinear algunos puntos básicos. La llegada de colonos ingleses a Norteamérica significó la llegada del calvinismo, y con este, toda una forma de vida que caracterizaría la región. El

calvinismo fue la doctrina o sistema teológico propuesto por Juan Calvino en el siglo XVI. Justo L. González, en el segundo tomo de su *Historia del Cristianismo* (1994), refiere a Calvino como el más importante sistematizador de la teología protestante, y le otorga el reconocimiento de lograr la coherencia teológica que se proponía la Reforma. Figura esencial para entender la separación de la fe romana, su doctrina se extendió por gran parte de Europa y llegó a Norteamérica. Si bien González avala la afirmación de Borges y Zemborain (1999) de que los colonos puritanos en Nueva Inglaterra fueron movidos por motivos mesiánicos, también acota que, aun así, la realidad histórica muestra las mismas intenciones económicas de los españoles, siendo incluso más agresivas en cuanto al exterminio de nativos indígenas ya que, en sus palabras:

Lo que los españoles deseaban de los indios era su trabajo, y por tanto su interés estaba en no diezmarlos. Los ingleses, por su parte, codiciaban las tierras de los indios, y por tanto frecuentemente se siguió contra ellos, tanto en el período colonial como tras la independencia norteamericana, una política de exterminio. (González L. , 1994, p. 310)

Borges y Zemborain mencionan la impronta social del calvinismo en Europa y Norteamérica como una actitud hostil hacia el arte; los calvinistas se enfocaban estrictamente en la salvación, y además se encontraron enfrentados al barbarismo: soledad, indios y bosque constituían su nuevo mundo. Para poner de contraste el factor del puritanismo más importante para nuestro análisis —a nuestro parecer, el sentimiento de culpa— debemos recordar los aportes y sermones de Jonathan Edwards, el mayor representante de los teólogos calvinistas, misionero, y director de *El Gran Despertar*. Edwards es conocido por su sermón, acuñado en la frase: “pecadores en manos de un Dios iracundo” y que es bastante contundente en sus metáforas como: “Ya está tendido el arco de la ira divina, la flecha está en la cuerda y la justicia la dirige hacia tu corazón y sólo la arbitraria decisión del Señor impide que la flecha se embriague con tu sangre” (Edwards, citado en Borges y Zamborain, 1999, p. 6.). La aceptación de la culpabilidad del calvinismo, o para decirlo mejor, su naturalización, se ve de lleno en los juicios de Salem: quien se declarara culpable era absuelto e inocente; sólo el demonio se niega a la culpabilidad (González L. , 1994).

Por otro lado, la doctrina que distingue al calvinismo es la predestinación, que propone que todos ya hemos sido condenados o salvados por Dios, decisión irrevocable que ninguna acción en vida puede alterar (González L. , 1994). La doctrina de la predestinación no sólo es importante para entender los alcances psicológicos personales y colectivos del calvinismo, sino que entra como un punto cuyo debate diferenciaría el calvinismo ortodoxo del arminianismo⁹. Esta ortodoxia, dictada por el Sínodo de Dordrecht y la confesión de Westminster y que predominaría en los siglos XVII y XVIII, sentencia que parte del resultado del pecado de Adán es “esta corrupción original, que nos hace incapaces, inhábiles y contrarios a todo bien, y nos inclina completamente hacia todo mal” (González L. , 1994, p. 275).

Con esta breve y sumaria introducción a los fundamentos del calvinismo, pretendemos exponer la rigidez moral predominante en una doctrina que se muestra abiertamente represiva, y que pertenece directamente al contexto donde germinó la literatura fantástica moderna.

Ahora bien, el calvinismo ha sido analizado en un sentido económico y político, relacionándolo con el desarrollo del capitalismo. Esta propuesta tiene su entrada en el libro de Max Weber publicado en 1905, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. La idea de Weber era que, al contrario de lo propuesto por los historiadores y sociólogos como Marx, las leyes económicas no explicaban completamente la evolución final del capitalismo, lo que sí podía encontrarse en la incidencia de la religión, especialmente del protestantismo, que constituyó la raíz ideológica que justifica desde la divinidad el incremento y búsqueda de riqueza (Weber, 2004). La doctrina de la predestinación, la ética calvinista, implicaba que el indicador de elección y gracia divina recayera en un trabajo infatigable, enmarcado por la profesión, entendida ésta como la tarea encomendada por Dios. El calvinismo implica entonces una cristianización de la vida entera, el ascetismo es entendido como la presencia de Dios en medio de lo profano (sin negarse a lo profano). En este sentido, el pecado no es la riqueza, sino disfrutar de ella; por el contrario: la acumulación de riqueza es prueba de trabajo arduo y el trabajo es un fin en sí mismo, prescrito por Dios. La ostentación y la

⁹ propuesta que seguía los cánones calvinistas excepto en la fatalidad de la predestinación

despreocupación que puede conllevar la riqueza, son igual de mal vistas por el calvinista. La riqueza es prueba constante de la voluntad de no regocijarse en ella.

En Max Weber, aunque su análisis se enfoque en una repercusión económica y política, su preocupación por los factores psicológicos en la población protestante es constante; así, nos dice:

El poder del calvinismo tal como estuvo vigente en el siglo XVI en Ginebra y en Escocia, a finales del siglo XVI y Comienzos del XVII en grandes partes de los Países Bajos y en el siglo XVII en Nueva Inglaterra y temporalmente en Inglaterra, sería para nosotros la forma más insoportable del control eclesiástico del individuo que podría darse. (Weber, 2004, p. 45-46)

Esta preocupación por el efecto psicológico y represivo hace eco en diferentes propuestas. Desde la teoría política, Laura Adrián Lara (2013) plantea cómo la moral calvinista en relación con el pensamiento dialéctico ha afectado las nociones de nuevos ciudadanos. Entender esta relación presupone nuevas categorías de análisis político que tomen en cuenta posiciones no muy aceptadas en esta corriente, como serían la condición moral y psicológica de los ciudadanos en su incidencia política. Lara plantea la tarea de Juan Calvino como una reeducación profunda del individuo. Aunque su trabajo doctoral está enmarcado en la investigación sobre la retórica y los remanentes del pensamiento de Pierre de la Ramée trasladados al calvinismo, en su análisis toca específicamente la mentalidad del ciudadano de Nueva Inglaterra, mentalidad que, a su juicio, fue fruto de la reorganización de los saberes en la reforma (de la escolástica a la teología) bajo la combinación de una visión metódica y una rigidez moral (Lara, 2013, p. 327).

Para la autora, esta mentalidad puritana de Nueva Inglaterra es central para comprender la forma en que nace la ciencia política, derivada de la filosofía moral, en las universidades americanas decimonónicas. Esto abre las vías a una forma de entender la democracia desde el mundo interno promovido por la introspección del puritanismo.

Desde un análisis más ideológico, Samir Amin (2003) propone que la cultura política estadounidense parte de las sectas protestantes extremistas establecidas en Nueva Inglaterra. De entrada relacionará este inicio con la manera en que se configuró el genocidio, la

esclavitud y la segregación de comunidades tanto negras como indígenas, como ya resaltaban González y Borges & Zemborain anteriormente. Contrario a Weber, Samir no le da centralidad a la reforma en el desarrollo del capitalismo, pero sí propone que la ideología estadounidense en la actualidad fue configurada por aquél sectarismo extremista. Con Nueva Inglaterra como centro abanderado de un protestantismo radical, la legitimidad bíblica sirvió como impulso de la conquista del “nuevo continente”, la revolución contra la corona británica significó más una ruptura de beneficios compartidos con Inglaterra que una revolución ideológica que redefiniera las relaciones; como tal, la esclavitud pasó intacta a la independencia, ni la Ilustración rasgó efectivamente el arraigado hermetismo sectario de Nueva Inglaterra, que según Samir (2003) “permaneció más próxima a las brujas de Salem que al impío racionalismo de las luces” (p. 5).

En los avances científicos, la perspectiva de religiosidad omnipresente se mantuvo bajo la superficie de las ideas científicas, que guardaban en el fondo la esperanza de reconciliar la fe con la razón. Esto, a los ojos del autor, condujo a la visión pragmática de la ciencia, que en el fondo ha sido sustituida por una idea religiosa, y de allí el empirismo norteamericano a la hora de reducir las disciplinas como la antropología y la sociología a las ciencias de los genes.

Weber, Amin, Lara, González, de su mano hemos adquirido una perspectiva que tal vez ahora parezca un tanto innecesaria ¿qué importancia tienen la religión, y la mentalidad de los primeros colonos en las costas norteamericanas, para comprender algo de la literatura moderna de terror en específico? Pensemos en esos primeros colonos, animados por promesas y sueños mesiánicos, enfrentados a un país inexplorado, a un “nuevo mundo” de fronteras desmesuradas. La tradición norteamericana los tiñe de heroísmos que, convenientemente, excluyen las masacres y más aún, el hecho de que aquellos hombres severos cargaban en sí mismos con una inclinación tan especial hacia lo diabólico (así fuera por temor desmedido, o aceptación de su naturaleza pecaminosa) que les era forzoso diferenciar, en el fondo de su doctrina, lo divino de lo terrible. Más adelante podremos ver qué tan cerca del horror cósmico se encuentra esta peculiar indiferencia entre opuestos, ahora contentémonos por seguir indagando cómo tales hombres produjeron algunos de los escritores más reconocidos en la literatura moderna.

Los primeros escritores fantásticos de Norteamérica se enfrentaban a un país fragmentado y convulsionado por las revoluciones. La independencia de Gran Bretaña por la fuerza aún causaba ecos de angustia respecto a la organización que se planteara más tarde; esta organización aunque se presentara en la constitución como una forma federal de gobierno central, en la práctica fue una pugna constante y agresiva de parte de los dos partidos que se disputaban el poder: el partido Demócrata-Republicano que abogaba por los derechos de los estados individuales, y el partido Federalista que pujaba por la centralidad del gobierno en una filosofía unionista (Asimov, 2012). Dichas tensiones desembocarían por fin en la Guerra Civil (1861-1865).

Teniendo en mente este horizonte político, proyectado mayoritariamente al futuro, a decisiones que habrían de tomarse para definir la nación, existía también el problema que toda construcción de nación enfrenta para legitimarse: la tradición, el pasado. Las preocupaciones sobre un pasado que sostuviera el proyecto de nación en Estados Unidos eran constantes, incluso en la literatura. A este respecto las obras icónicas de Washington Irving (1783-1859) no sólo muestran las incursiones tempranas de la literatura fantástica en Norteamérica¹⁰ (profundamente inspirada por la tradición inglesa, especialmente por Walter Scott) sino que dejan claro los problemas de la construcción de nación reflejadas en la literatura. Irving, marcado federalista, caricaturizaba Nueva York, satirizando al tiempo las políticas demócratas de Jefferson, mientras alababa la pasada administración holandesa de la ciudad. Conn (1998) dice que “Las intenciones cómicas que motivaron la historia heroico-burlesca de Nueva York revelan sus inquietudes acerca del valor del pasado de Estados Unidos. Una nación sin raíces agota sus escasos recursos narrativos en el humor y el chismorreo amable” (p. 70). Su obra más conocida, *La Leyenda de Sleepy Hollow* (1820) — que juega con elementos fantásticos, oníricos, de leyenda y también con la importancia del paisaje—, continuamente “insiste en su lamento por la ausencia de pasado de Estados Unidos y sugiere con ironía que el marco histórico del relato, situado «hace unos treinta años» equivale a un «periodo remoto de la historia de Estados Unidos»” (Conn, 1998, p. 71).

¹⁰ Vale mencionar al padre de la novela norteamericana, Charles Brockden Brown (1771-1810), escritor de horror gótico con toques de ficción científica, que anunció la aparición de los maestros del género. Su obra más importante, por sus elementos fantásticos, es *Wieland; or, the Transformation* (1798), relato fantástico en la clasificación de Todorov, pues permite la duda sobre la realidad o irrealidad de los hechos narrados. (Casado, 2012).

Conn señala que las primeras producciones literarias en Norteamérica se dieron de parte de los puritanos de Nueva Inglaterra, ya que tenían una claridad sobre sus objetivos intelectuales: “Los puritanos produjeron una inmensa cantidad de escritos, la mayoría de ellos para defender o explicar su credo religioso” (p. 13). Además, la empresa divina que impulsaba la conquista definiría la experiencia puritana y se extendería en sus efectos durante siglos en la historia política estadounidense. Así se entiende el valor de la teología en Nueva Inglaterra como la génesis de todas las creaciones culturales del puritanismo, donde la literatura haría parte central.

La tradición oral y la lectura de los evangelios son vistas como el primer género literario en Conn, y en Casado (2012) funcionan como el inicio de una tradición literaria que rozaría lo fantástico en muchos de sus matices y que, por regla general, tendría la realidad pecaminosa del hombre y la vigilancia severa de Dios en su centro. Casado propone dos motivos esenciales para entender la literatura fantástica norteamericana: el motivo psicológico y el motivo de la fascinación por la naturaleza. Ambos motivos eran por fuerza necesarios para una innovación en la literatura, ya que la nación que apenas comenzaba no contaba con la fascinación por el pasado como recurso literario, con la que sí contaba Europa con su historia milenaria. La interiorización psicológica y la fascinación natural son claramente rastreables en la obra de Lovecraft y en general de los escritores tanto de la tradición gótica como de la literatura fantástica moderna. A este propósito, Piñero (2013) acota:

el escenario gótico se trasladó a la naturaleza como espacio de máxima ansiedad para los puritanos que ven en ese *locus* la representación del mal y de sus seres más temidos: los indios, además de todas las bestias que poblaban los bosques y de las inclemencias naturales. (p. 75)

Bárbara Patrick nos presenta desde este punto de vista cómo la moralidad puritana imperante en las producciones literarias norteamericanas se refleja en la escritura de las mujeres, tal y como señala:

En la ficción sobrenatural de las escritoras, la representación de la realidad pone de manifiesto la verdadera y terrible naturaleza de su existencia como mujeres. Es decir, la realidad de un mundo en el que la mujer no podía experimentar la pasión o ejercer

el poder sin violar los mandatos sociales o sin transgredir los límites de la moralidad.
(Citada en Piñero, 2013, p. 76)

La imaginería, la carencia, y las analogías bíblicas serían trasladadas a las narraciones literarias profanas (Conn, 1998). La mentalidad puritana abarca no sólo el trasfondo, sino que cada aspecto de todo acontecimiento se lee y se simboliza según la providencia bíblica; es el filtro con que se experimentaba el entorno.

Casado (2012) explora la relevante impronta religiosa del calvinismo sobre la forma de hacer literatura. En su planteamiento un rasgo histórico ineludible a la hora de pensar los orígenes del horror cósmico en Norteamérica es el carácter de los habitantes de Nueva Inglaterra. Este es un planteamiento recurrente en autores que trabajan la literatura fantástica en esta región¹¹. Esta nueva sociedad y sus revoluciones intelectuales, propiciarían un suelo fértil del cual las formas emergentes de literatura tomarían sus temas y motivos más prominentes. Como mencionamos anteriormente, uno de estos motivos es el psicológico, refiriéndose así al rasgo introspectivo presente en la literatura fantástica moderna. Aunque estos motivos cuentan con precursores americanos como Nathaniel Hawthorne y Edgar Allan Poe, es innegable que mucha de la tensión psicológica en los cuentos y producciones literarias se debe en gran parte a los desarrollos de la psicología y, más tarde, del psicoanálisis¹². Estos autores explotarían un abordaje del sueño que hasta entonces no habría aparecido como central, sino solamente de manera instrumental. Desde ellos puede reconocerse que la escritura temprana americana presenta una fuerte temática de “pecadores en las manos de un Dios iracundo” (Wiggins, 1972). El célebre sermón de Edwards dejaría ecos en la escritura de Hawthorne.

Nathaniel Hawthorne (1804-1864) fue un reconocido novelista y cuentista de Salem. Fue criado en una familia profundamente puritana que profesaba al aislamiento y la plegaria para enfocarse en la salvación, a un punto extremo que tuvo efectos psicológicos complejos; Hawthorne lo evidenciaría en su cuento *Wakefield* (1835). Su mundo de misterio, regido por

¹¹ (Darío González, 2011; Shreffler, 1977; Borges y Zamborain, 1999; Conn, 1998; Piñero, 2013)

¹² También es remarcable que los intereses analíticos y científicos de Poe y Hawthorne hayan sido el inicio de la ficción científica en Norteamérica. Darío González incluye *The Birthmark* (1843), de Hawthorne, y *The Facts in the Case of M. Valdemar* (1845), de Poe, como las primeras entradas norteamericanas en su cronología de la ficción científica. (González D. , 2011, p. 129)

leyes inexplicables, está claramente influido por el calvinismo, que en su obra se manifiesta en el sentimiento de culpa y preocupación ética (Borges & Zemborain, 1999).

A este respecto, Lovecraft (2010) sintetiza:

Estados Unidos, además de heredar el habitual folclore sombrío de Europa, disponía de una reserva adicional de connotaciones fantásticas a las que recurrir, de modo que las leyendas espectrales ya habían sido reconocidas como tema fructífero para la literatura. (...) Esa reserva adicional provenía, como ha señalado Paul Elmer More, de las profundas preocupaciones espirituales y teológicas de los primeros colonos, además de la naturaleza extraña e inhóspita del escenario en el que se aventuraron. Las inmensas y lóbregas selvas vírgenes en cuya penumbra perpetua podían estar al acecho todos los terrores; las hordas de indios cobrizos cuyos extraños rostros saturninos y violentas costumbres revelaban encarecidamente rastros de su origen infernal; la carta blanca que, por influencia de la teocracia puritana, se daba a toda clase de ideas con respecto a la relación del hombre con el Dios severo y vengativo de los calvinistas y con el sulfúreo Adversario de ese Dios, sobre el que tanto se vociferaba en los púlpitos cada domingo; y la morbosa introspección fomentada por la solitaria vida en lugares apartados, privada de distracciones normales y de ambiente recreativo, agobiada por órdenes de examen de conciencia teológico, sujeta a la represión forzada de las emociones, y convertida ante todo en una simple lucha feroz por la supervivencia... todas esas cosas se confabularon para producir un entorno en el cual los tenebrosos cuchicheos de las siniestras abuelas se escuchaban mucho más allá del rincón de la chimenea, y en el que las historias sobre brujería y sobre increíbles monstruosidades secretas persistieron mucho tiempo después de los espantosos días de la pesadilla de Salem. (Cap. 1, Sec. 8)

Barton Levi St Armand (1975) consideraba a Lovecraft como un caballero decididamente puritano, debido a las continuas menciones sobre su amor por dicha tradición. En efecto, la línea familiar del apellido Phillips puede rastrearse justamente a los primeros colonos en Norteamérica¹³. No obstante, es necesario aclarar que, si nuestro autor se

¹³ No puede decirse lo mismo de la línea familiar de los Lovecraft, de la que este defendía en sus cartas una antigüedad mayor de la que realmente tenía. Para una revisión más detallada de los aciertos y desaciertos de

mostraba entusiasta sobre el puritanismo, lo hacía solo como emblema de tradiciones antiguas de legitimación hereditaria y como brújula moral, mas nunca como adscripción teológica; su acérrimo ateísmo es parte constitutiva de su vida y de su obra, siendo absurdo situar a Lovecraft como alguien cercano a un creyente, pero es cierto que se muestra abiertamente de acuerdo con la constitución moral reservada del puritano. En sus palabras:

Un puritano en la conducta de vida es la única clase de hombre que uno puede respetar honestamente. No tengo ningún respeto ni reverencia por ninguna persona que no viva abstemia y puramente; puedo apreciarlo y tolerarlo... pero en mi corazón lo siento como mi inferior, más cercano a la ameba abismal y al hombre de Neanderthal.¹⁴ (Lovecraft, Selected Letters I, 1965, p. 315)

La influencia de esta corriente religiosa en la obra del autor se ve diseminada de formas variadas, constituyendo desde temáticas ocasionales hasta partes constitutivas del ambiente psicológico que buscaba lograr. Autores y afamados defensores puritanos aparecerían como referentes potentes en cuentos de Lovecraft. Tal es el caso de Cotton Mather, cuya obra, *Magnalia Christi Americana* (1702), se cita en el cuento “The Unnamable” (1925). El reverendo Cotton Mather, tan importante para Lovecraft, calvinista vinculado a los juicios de Salem, analizó la posesión demoníaca y anhelaba una Nueva Inglaterra convertida enteramente al calvinismo (Borges & Zemborain, 1999). Los juicios de Salem y sus habitantes eran motivo de fascinación en Lovecraft, que inmortalizó la ciudad en su representación ficticia *Arkham*, eje central de muchos de sus mejores relatos. Además, personajes juzgados en Salem resultan inmersos en su ficción como antepasados de los protagonistas, como sucede en su novela “The Case of Charles Dexter Ward” (1941) y en “The Dreams in the Witch-House” (1933). Otros de sus textos bajo esta notoria influencia son “The Picture in the House” (1921) y “The Festival” (1925).

Consideramos que lo dicho anteriormente basta para al menos presentar la influencia del puritanismo en diversas dimensiones de lo humano centrales en la literatura norteamericana. A nuestro parecer, la atención en este caso debe recaer en la construcción

sus investigaciones genealógicas véase (Joshi S. , I Am Providence: The Life and Times of H. P. Lovecraft, 2013)

¹⁴ En inglés en el texto original, de aquí en adelante, todas las citas en inglés serán traducidas al español. La traducción se hace por cuenta propia.

cultural de la emoción, especialmente de la emoción de culpa, cuya incidencia en la manera de hacer literatura es fuerte, y podría investigarse con más profundidad desde la etnopsicología. David Le Breton (1999) nos recuerda que la afectividad se presenta como refugio personal, pero siempre está en un medio humano, atravesada por un universo social de valores, y como tal es utilizada por los grupos sociales. La moral, que sirve de mediadora en la relación entre el individuo y el mundo, está imbuida en afectos. El ideal del ciudadano incluye templanza y control emocional. El rigor moral entiende a la emoción como flaqueza de voluntad, de modo que la denuncia de Weber (2004) sobre el control eclesiástico del individuo, así como la afirmación de Lara (2013) sobre la rigidez moral de la mentalidad puritana, adquieren resonancias profundas, aunque esta mirada moral de las emociones se rastrea hasta la ética aristotélica, y claramente también desde el estoicismo (Le Breton, 1999).

La emoción se relaciona con los marcos de sentido en que aparece. Desde un punto de vista puritano, el sentido se halla en relación con la doctrina de la predestinación; la decisión que define la vida está tomada, pero cada acto simboliza su legitimidad. La exaltación de la santidad y la simbolización de la acción cotidiana convierten la vida en una prueba constante de una decisión que la supera. Cuando hablamos de una comunidad puritana, debe entenderse que hay códigos emocionales de culpa que juegan como filiación social. En palabras de Le Breton (1999):

Todas las sociedades humanas se defienden contra el riesgo del sinsentido, lo inesperado, lo insólito. Contra la angustia de lo desconocido, el simbolismo social se apodera de todas las manifestaciones del cuerpo, sea influyendo directamente en ellas, sea incorporándolas a un sistema de signos que les da un sentido. (p. 117)

La angustia de lo desconocido y el simbolismo social que la abarca podría pensarse en relación íntima con la trama psicológica de la literatura fantástica manifestada en Hawthorne, que, a diferencia de Poe, reflejó la introspección no con la malignidad cósmica de Poe, sino con la sutileza silenciosa del puritanismo. Lovecraft (2010) lo expresa así:

hay en él un alma bondadosa cohibida por el puritanismo de la primitiva Nueva Inglaterra, tenebrosa y melancólica, y afligida por un universo inmoral que en todas partes trasciende las pautas convencionales concebidas por nuestros antepasados para representar la ley divina e inmutable. El mal, una fuerza muy real para Hawthorne,

aparece por todas partes como un adversario latente y victorioso; y el mundo visible se convierte en su imaginación en un escenario de tragedia y aflicción infinitas, sometido a influjos invisibles y casi inexistentes que se ciernen sobre él y a través de él, luchando por la supremacía y moldeando los destinos de los desventurados mortales que componen su vanidosa población que se engaña a sí misma. (Cap. 1, Sec. 8)

Recordemos a este respecto las palabras de Robert A. Wiggins (1972):

Incluso cuando miraba al exterior, el puritano consideraba lo que veía como un escenario en el que se enfrentaban fenómenos diabólicos y providenciales. Los hechos de la experiencia cotidiana se convirtieron en símbolos de fuerzas sobrenaturales. Los primeros escritos americanos presentan una fuerte corriente temática que trata de pecadores en manos de un dios furioso. (p. 211)

Sin duda, es más factible pensar la etnopsicología en manifestaciones sincréticas como las propuestas de Caicedo (2017) en torno a los Neochamanismos, pero la construcción social del individuo en un marco de valores culturales sigue siendo una preocupación central que no pierde fuerza por considerarse desde algo no tan aparentemente conflictivo como el puritanismo. Podríamos sugerir que la construcción categorial de las emociones en una comunidad radical puritana del siglo XVII no podría equipararse a nuestra sociedad actual (como sea que se entienda eso), porque términos como *culpa*, *trabajo*, *deber* o *providencia* estaban sujetos a marcos de significación que pueden ser radicalmente distintos al compararse con nuestra forma actual de comprenderlos; el caso de la absolución por declaración de culpabilidad en los procesos de Salem ilustra el punto con suficiente contundencia.

Al proponer con ferocidad la maldad innata del hombre, el calvinismo volcó la mirada al interior y recalcó la necesidad de la oración, la comunión con Dios. Los efectos sociales del puritanismo se extendían a reprimir muchas de las expresiones joviales, festivas y lúdicas. La idea del aquelarre adquiere matices más oscuros y profundos bajo esta perspectiva, según la cual la depravación estaba ligada a la celebración y al éxtasis. Quien escribe lo hace sobre lo que entiende del mundo, sobre lo que ve de este, de modo que el aislamiento silencioso e introspectivo sólo podría devenir en una escritura de conflictos internos, donde el origen del

mal muchas veces se dibuja no como una idea esencialmente religiosa, sino como una sugerencia misteriosa en las regiones subjetivas de la mente. Desde estos marcos de sentido donde la culpa y el ascetismo se oponían al placer y el éxtasis podemos atisbar la importancia de repensar el modo de vida de estas comunidades desde una perspectiva que atienda a la construcción cultural de las emociones.

Le Breton (1999) es claro al decir que “las etnopsicologías revelan con claridad particularidades sociales y culturales que relativizan el repertorio afectivo de nuestras sociedades, sobre el que se fundan los naturalistas para apuntalar su convicción de una universalidad de la emoción” (p. 143). Finalmente, Lovecraft dibuja con toques macabros estas impresiones generales del puritanismo y el aislamiento de Nueva Inglaterra en el inicio del cuento *The Picture In The House*:

En esas casas han vivido generaciones de gente extraña cuyo aspecto jamás ha visto el mundo. Sus antepasados, llevados por una creencia lúgubre y fanática que los exiliaba de sus semejantes, buscaron parajes remotos donde vivir libremente. Allí los vástagos de una raza conquistadora prosperaron sin imposiciones sociales, pero sometidos con espantosa esclavitud a los lúgubres fantasmas de sus propios cerebros. Divorciados de la luz de la civilización, la fuerza de estos puritanos adoptó canales singulares; y debido a su aislamiento y a su morbosa autorrepresión y lucha por la vida con la Naturaleza despiadada, emergieron en ellos larvados caracteres de las profundidades prehistóricas de su fría herencia nórdica. Acosada por las necesidades materiales y por su austera filosofía, esta sociedad no fue bella en sus pecados. Sujetos sus miembros al error como el resto de los mortales, su código rígido les hizo buscar donde esconderse por encima de todo lo demás, con lo que para ellos contó cada vez menos el gusto por lo que ocultaban. (Lovecraft, 2005, Cap. 28).

La escritura está siempre imbuida en los sistemas sociales de signos que constituyen el fondo común del escritor y sus lectores más cercanos. La voluntad de comunicar, como se presenta en los escritos de terror, debe estar temperada por la consciencia de la complejidad contradictoria presente en dichas bases; valiéndose de todo el espectro de esta complejidad, el escritor presenta lo horrendo mediante la invocación ingeniosa de lo cotidiano. En el caso de los escritores puritanos, vemos que, si Hawthorne o Lovecraft querían comunicar, lo

hacían mediante una elección cuidadosa de sus oyentes. En el mejor manejo del estilo no se encuentra cosa distinta que una declaración de distancia y otra de cercanía; partiendo ambas del mismo mecanismo, que al tiempo atrae a quien se reconoce y repele a los extraños, la profundidad de la culpa puritana y la referencia hacia el aislamiento y el silencio, no son más que marcadores de sentido que atraen por su cercanía al público puritano, y repelen tal vez por el utilitarismo de sus bases para ensamblar atmósferas de miedo.

La literatura moderna de horror, al menos en lo que respecta a Norteamérica, tiene la distinción de haber penetrado en el centro mismo de una consideración que, como hemos propuesto, incumbe a la construcción cultural de las emociones, a la etnopsicología. Que no se haga demasiado énfasis de esta particularidad, es algo al tiempo esperable y reprochable. Reprochable porque, en parte, se ha presupuesto que mucho del material de la literatura de terror nace de un bagaje intrínseco humano donde habita el miedo a lo desconocido, y descuidando así los indicadores culturales que alimentan su puesta en marcha, como es el caso de la culpa y la introspección puritana. También es algo esperable, dada la sutileza con que debía manejarse el tema por parte de los escritores en el ensamblaje de los cuentos, ser demasiado directo —esto aplica casi a toda la literatura de horror— implica la pérdida de la efectividad; sin embargo, debajo de esta sutileza se encuentra una gran maestría: ¿es necesario ser demasiado ruidoso, demasiado brusco a la hora de tratar algo importante, para que sea reconocido como importante? Lo que hemos expuesto hasta ahora, y lo que vendrá también, es de muchas maneras una respuesta negativa a esta simple pregunta, y al tiempo, un hacer ruido y escándalo respecto a los aspectos que, con sensible delicadeza, se habían dejado actuar silenciosamente bajo las fachadas de las obras.

2. Diseccionando atrocidades

2.1. Clasificación de su obra como literatura fantástica

Desde Todorov (1981) definimos lo fantástico con base en el cumplimiento de dos condiciones: la primera es un estilo de ambigüedad que suspende al lector entre la explicación natural y sobrenatural; la vacilación entre ambas certezas es lo característico de lo fantástico. Por otro lado, también es condición que el lector rechace las interpretaciones alegóricas y poéticas del texto. Muchas historias de Lovecraft cumplen con esta ambigüedad al representar como posibles tanto el delirio y el sueño, como la realidad de los hechos narrados¹⁵. La esencia de lo fantástico se encuentra pues en la incertidumbre, en la duda o zona liminal que le separa de géneros como lo *maravilloso* (donde lo sobrenatural es confirmado como real) o lo *extraño* (donde lo sobrenatural es explicado a través de la razón). Siendo una zona tan inespecífica por definición, la transgresión del género se logra con relativa facilidad y se podría considerar que requiere un esfuerzo mayor mantener esta duda que arrojarla a los extremos de la casualidad extraña o maravillosa.

Encontramos en su narrativa cuentos que son fantásticos fuera de toda duda (¿o debería decirse “dentro de toda duda?”), tales como “The Rats in The Walls” (1924) o “The Hound” (1924). Tampoco podemos ignorar las posiciones como la de Mark Fisher (2018), quien sostiene que en la clasificación estructuralista de lo fantástico de Todorov no puede entrar Lovecraft, en específico por sus obras de ficción tardía que entran en el marco de la mitología artificial. Cuando los dioses resultan reales, cuando los cultos primigenios se muestran adoradores de entidades cuya realidad es el centro mismo del terror, más que su corporalidad los lectores se encuentran con una verdad: las deidades existen en el mundo objetivo, de allí sobresale el efecto epistemológico, lo que sucede es una pérdida completa

¹⁵ Nótese que sus cuentos, en su mayoría, cumplen con una tercera y opcional condición de lo fantástico, según Todorov: la representación temática de la percepción de la duda, encarnada en un personaje, o sea, a nivel semántico en la obra. Los protagonistas constantemente encarnan esta duda, que se torna más tortuosa en tanto la realidad que se tambalea es la propia, enfrentando la sobria racionalidad de los personajes con las abrumadoras posibilidades de lo imposible.

de la duda y por tanto de la cualidad fantástica de sus historias, acercándose así más al relato maravilloso que a lo fantástico.

Claro que hay excepciones, pero como Todorov deja claro, en toda caracterización de género no todas sus cualidades deben cumplirse en una obra¹⁶. Incluso podríamos aludir a que la potencia de Lovecraft como escritor fantástico es que, en un plano epistemológico, se aprovecha de la duda enfocándola a la verdad científica y eso le acerca a la ciencia ficción, o como lo llamaría Todorov, lo *maravilloso científico*.

Ya entrando en las problematizaciones de una definición de lo fantástico, Todorov mismo señala el error de Lovecraft en su intento por definir lo fantástico, que en su ensayo *Supernatural Horror in Literature* (1927) definió como una posición del lector real, con el miedo como experiencia que debe conseguir lo fantástico:

La atmósfera es lo más importante pues el criterio definitivo de autenticidad [de lo fantástico] no es la estructura de la intriga sino la creación de una impresión específica. (...) Por tal razón, debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca. (...) Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias insólitos (Lovecraft citado en Todorov, 1981, p. 25-26).

Para Todorov, dicha definición cae demasiado en la subjetividad de la percepción del miedo, como dice él:

Sorprende encontrar, aún hoy, este tipo de juicios en boca de críticos serios. Si estas declaraciones son tomadas textualmente, y si la sensación de temor debe encontrarse en el lector, habría que deducir (¿es este acaso el pensamiento de nuestros autores?) que el género de una obra depende de la sangre fría de su lector. (p. 26)

Casado (2012), en defensa de Lovecraft, esgrime el argumento de que Todorov no entendió el contexto en el que Lovecraft escribía, no queriendo él generalizar a toda la

¹⁶ Sobre esta problemática, vale recordar lo dicho por Todorov: “una obra puede, por ejemplo, manifestar más de una categoría, más de un género. Llegamos así a un callejón metodológico sin salida: ¿cómo probar el fracaso descriptivo de cualquier tipo de teoría de los géneros?” (Todorov, 1981, p. 16).

literatura fantástica, sino explícitamente a la literatura de horror sobrenatural, a la que efectivamente había dedicado el ensayo.

Más allá de estas posiciones, nos parece útil entender lo fantástico desde Todorov, dado que, si bien la percepción de la intriga resulta problemática, su planteamiento en cuanto al lenguaje de lo fantástico puede encontrarse constantemente en la narrativa de Lovecraft. Este lenguaje de lo fantástico requiere de procedimientos escriturales: imperfecto y modalización. Así, la intriga se construye a través de expresiones de ambigüedad, que en los cuentos de Lovecraft aparecen más frecuentemente de lo que a veces parece necesario; la duda es casi neurótica, la apariencia es constantemente remarcada como eso, una apariencia: “creía”, “me pareció”, “sentí estar”, “creí soñar”, “juré contemplar”, etc., son expresiones a las que se apela una y otra vez.

2.2. Los personajes

La construcción de personajes en la ficción de Lovecraft requiere atención especial. Dado que sus personajes están relacionados con las etapas de su obra, nos centraremos en la construcción de sus protagonistas. Alonso Modesto (2012) describe los protagonistas de su etapa temprana como psicológicamente fragmentados e hipersensibles, mientras su etapa tardía de madurez se caracteriza por narradores normalizados psicológicamente y simplificados al extremo. Sin embargo, en sus primeras historias no todos los personajes estaban psicológicamente mutilados o aislados, para estos casos, Stefan Dziemianowicz (2011) propone que dicha ausencia de hipersensibilidad se compensaría con el aislamiento y la soledad geográfica. Cuentos que sirven de ejemplo son “Dagon” (1919), “The Temple” (1925), “The Nameless City” (1921), “The Moon-Bog” (1926), “The Picture in the House” (1921).

Ducrot & Todorov (2011) advierten sobre la reducción de los personajes a sus aspectos psicológicos, determinismo psíquico que se relaciona, además, con los puntos de vista. Escritores como Dostoievski y Henry James son ejemplos de visiones subjetivas e introspectivas en la construcción de los personajes: “A partir de Dostoievski y Henry James, los personajes son menos seres *objetivos* que conciencias de *subjetividades*” (Ducrot &

Todorov , 2011, p. 259). El personaje es siempre una representación de persona, que se relaciona con las reglas de la estructura de la personalidad en una época determinada; su papel en la historia, la forma en que esta representación se adscriba a los estándares de normalidad, significarán un atributo dentro del marco social del relato, de manera que “el parecido es el costo del personaje, la diferencia es su valor” (p. 261).

En este sentido, es claro que Lovecraft decide apostar al costo de sus personajes para luego aumentar su valor en sentido psicológico: mientras más normalizado psicológicamente esté, y más capacitado intelectual y académicamente se encuentre, mejor se logrará la impresión de ruptura de la realidad, llegado el punto clave del relato, donde se desgarran la normalidad. En términos de Houellebecq (2006), Lovecraft crea títeres que luego destroza. Pero agreguemos el cuidado que tiene en esta “creación” de títeres. Sus personajes representan cánones sociales, como el intelectual respetado, enterado de los últimos avances en materia de ciencias diversas¹⁷, o mínimamente se adecuan a la persona de clase media que se diferencia constantemente de la mentalidad “inferior” de las clases bajas, por su tendencia a la superstición y demás dificultades de “mentalidad”. Esto nos lleva a lo que R. Boerem (2011) llama la tradición del caballero narrador.

La definición de caballero, hijo de cuna noble y heredero de riquezas que le permitieran no tener que ejercer un oficio para así ganarse la vida, pasó a ser en el siglo XIX una definición basada en las virtudes y reglas morales, sin importar tanto las riquezas o posiciones sociales (Boerem, 2011). Esta última, influida por el libro de Kenelm Henry Digby, *The Broad Stone of Honour, or Rules for the Gentlemen of England* (1822). Boerem señala como una tendencia entre los escritores de terror sobrenatural el escribir desde el punto de vista de un caballero, dirigiéndose a caballeros. Lovecraft sin duda entra como un caso directo en este sentido. Existe una ausencia de pobreza en los protagonistas del terror sobrenatural, muchas veces siendo personajes con una gran herencia (como Randolph Carter), o simplemente el dinero no sería un problema central en las historias. La normalización de las características de sus personajes, ya mencionada, se debe apegar a cierto estereotipo de la época que tampoco sobresalga mucho, con el fin de llegar a más lectores,

¹⁷ Algo que él mismo trató de encarnar tan reiterativamente; nótese a este respecto las sugerencias polifacéticas de su ensayo “What Shall I Read?” (1966)

propiciando la identificación del lector. Esta normalización en Lovecraft va en el sentido del caballero educado con títulos universitarios e intereses marcados, lúcidos y confiables. En general, cumplirán con lo propuesto por Digby para un caballero.

Escritores contemporáneos y previos a Lovecraft escribieron utilizando un tipo de personaje que, si bien con excepciones, tendía constantemente al caballero bajo reglas muy específicas. Las expectativas del lector se orquestaban con las necesidades del autor para expresar lo que sería tomado como una historia mínimamente verosímil, y así lograr la afectación que se pretende en una lectura de terror sobrenatural. Esto sería parte de lo que podrían ser indicadores sociológicos necesarios para la literatura de terror sobrenatural, esa identificación con tipos de personaje relacionados al público que se quería alcanzar, y mucho de esto teniendo ecos en el racionalismo y el escepticismo científico como señal de verosimilitud.

Vale mostrar que, en efecto, es una tradición de protagonistas caballeros, como propone Boerem. Muchos de los maestros del terror que Lovecraft aclamaría en su ensayo dedicado a la literatura de horror sobrenatural utilizan personajes que cumplen con ese rasgo. Varios personajes de Poe responden claramente al tipo de caballero del siglo XVIII. De familias antiguas, con riquezas, mansiones y erudición. Arthur Machen construye sus protagonistas en un suelo de comodidad financiera, ocio o familias sobresalientes; además, sus protagonistas no están exentos de erudición, sea en temas generales como en particularidades retorcidas u ocultas. Son protagonistas sensibles y que chocan, voluntaria o involuntariamente, con reinos o mundos más allá de la realidad. Rober Chambers participa con protagonistas que tienden mucho más a la acción pero que siguen siendo caballeros de comodidad financiera y erudición en áreas vedadas (Boerem, 2011). De esto último M.R. James es un gran representante, los narradores académicos abundan en su ficción.

Otro tipo de características que atañen a los protagonistas del terror sobrenatural serían los indicadores estructurales, que desde Todorov podemos entenderlos como una problemática que se centra en el narrador, y así, en la dimensión verbal del relato. Todorov es consciente de que, fijado el objetivo del escritor en generar una duda, se desenvuelve con más facilidad mediante el uso de narradores en primera persona, que estén en el interior de los hechos y funcionen como identificación para el lector implícito. El tono en primera

persona es una constante en Lovecraft, salvo en determinados cuentos oníricos o decididamente alegóricos, cuyo objetivo parece distar mucho del de provocar terror o duda sobrenatural, tales como “Memory” (1923), “The Quest of Iranon” (1935), “The Doom That Came To Sarnath” (1920) entre otros

Poe, por su parte, también inicia una tradición de narradores cuyos puntos de vista tienen que ser, por necesidad, los que unifiquen hechos que de otro modo no podrían ser interconectados (Boerem, 2011). Mucho del *pathos*, o estilo patético de sus narraciones, se establece en esta unión de puntos que desembocan en el terror propiamente dicho, o en una conclusión increíblemente racional, como sería el caso de sus cuentos detectivescos.

Si hacemos hincapié en este punto de encuentro, estamos refiriéndonos más a un aspecto sintáctico del relato fantástico que a una característica de los personajes, esto es, a la forma en que el relato se organiza, a cómo los acontecimientos establecen relaciones de contigüidad. La obra tiene un punto culminante, ligado al tiempo y la convención de lectura de izquierda a derecha. No es, como tal, una línea ascendente que lleva a un punto culminante en el final de la historia, como efectivamente propondría Poe con su efecto unitario o unidad de efecto (Todorov, 1981). En la literatura fantástica tendrá más importancia esta convención de lectura, esta percepción del tiempo en la obra, pues es propio del género hacer de la segunda lectura una metalectura obligatoria, donde ya no se es presa de la identificación, la duda y la intriga que buscan provocar los procedimientos de lo fantástico. Esta característica verá su punto álgido y su mayor importancia en el cuento detectivesco, en el que toda intriga lleva a la resolución del enigma, y luego de dicha resolución, la relectura del cuento no podría ser nunca la misma.

La propuesta de Boerem es especialmente útil porque parece atravesar la narrativa de Lovecraft sin afectarse apenas, es decir, es consistente y coherente a lo largo de su narrativa, exceptuando lo referente a la semblanza del personaje con la sociedad de la que hace parte, esto es, en su aspecto psicológico. Además de esto, considera un aspecto fundamental en los personajes de Lovecraft, la racionalidad, la erudición, la tendencia al escepticismo. Investigaciones como las de Darío González (2011) ligan esta tendencia a un reemplazo de la fe religiosa en el marco de la concepción medieval mítico-épica de los héroes.

González en su estudio de la ficción científica, reconoce la relación entre el héroe mítico-épico con la tradición oral, basándose en estudios antropológico-literarios como los de Tylor. En su esbozo sobre qué elementos del héroe mítico-épico de la concepción medieval deberían cambiarse para entenderse desde la ficción científica, podemos rescatar su restitución de la religiosidad por la inclinación científica; escribe el crítico:

El “vasallaje” hacia un noble de alta alcurnia, un rey, o emperador, viene a ser sustituido por sus homólogos contemporáneos representados en las instituciones del Estado. Los héroes-protagonistas de las obras de ficción científica, suelen en la mayoría de los casos, defenderlas (...) Los caballeros científicos de Jules Verne, los protagonistas, científicos o no de H. G. Wells, los investigadores de H. P. Lovecraft son sólo unas muestras de ello. (González D. , 2011, p. 303)

En efecto, los protagonistas en la obra de Lovecraft se muestran respaldados por una fe científica, que bien podría tomarse como una inclinación a la búsqueda del conocimiento sin importar las repercusiones. Es innegable que son guiados por una tendencia interna hacia lo terrible, que, en últimas, Lovecraft filtra en sus personajes una compulsión íntima y solitaria que relega al mundo al papel de escenario vinculado por razones instrumentales o de profesión. Más allá de esto, elementos como la capacidad de traducción, el acceso a la inteligibilidad de conocimientos prohibidos o la posibilidad de comunicarse con seres no humanos, típica del héroe-épico-mítico, son reiterativos en Lovecraft, ejemplo de lo cual es lo que ocurre con Randolph Carter en la novela “The Dream-Quest of the Unknown Kadath” (1943), o el doctor Armitage en “The Dunwich Horror” (1929). Las hazañas lingüísticas hacen parte de la particularidad de los protagonistas, capaces de acceder al conocimiento, ya sea por la experiencia (Carter) o por la dedicación académica (Armitage).

Es posible también rastrear temáticas representadas en sus personajes, prestando atención a los usos y las formas en que aparecen la soledad y el aislamiento en la ficción de Lovecraft (Dziemianowicz, 2011). Heredero de Poe, Lovecraft comienza su escritura con personajes hipersensibles, característica de un tipo de personaje: el extraño, forastero, alejado o loco, en general, distanciado del mundo social, ya sea psicológicamente o físicamente, o

ambas¹⁸. Este tipo de personaje, afectado y aislado, movido por pasiones y necesidades que le hacen extraño, aparece en “The Tomb” (1922), “The Statement of Randolph Carter” (1920), “The Unnamable” (1925), “Herbert West-Reanimator!” (1922), “The Lurking Fear” (1923), “The Hound” (1924) y otros.

Boerem (2011) hace hincapié en la evolución de los protagonistas caballerescos de Lovecraft, del aislamiento y la inestabilidad mental a la sociabilidad y objetividad. Pese a ello, en sus primeras historias y en las últimas sigue siendo patente una atención a las líneas genealógicas, herencias familiares tanto económicas como genéticas y oníricas. En otros casos que no tienen trasfondos genealógicos trasluce un cuidado de los valores caballerescos, como el patriotismo y las carreras militares. Es cierto también que su ficción tardía presenta oficios más comunes para los protagonistas, pero que no por ello dejan de seguir un código estándar de caballeros.

Norman R. Gayford (2011) toma personajes de Lovecraft como Randolph Carter, y los entiende como representación de un conflicto, simbolizando al tiempo un héroe y un anti-héroe. Este tipo de personaje rechaza las convenciones humanas (mundo real) y también el caos (Azathoth¹⁹), convirtiéndose en una suerte de metáfora interpretativa al estilo de Ezra Pound, al tiempo humano y *alien*, pero fuera de las puertas de la realidad. Un tipo de narrador distorsionado, liminal, con el que Lovecraft experimentará también en “Celephaïs” (1922), cuyo protagonista, Kuranos, se ve atraído por todos los medios por fuera de la realidad a un mundo onírico, pero luego, tras ser coronado Rey, también rechaza este. Kuranos sirve además de ejemplo para un tipo de personaje propio de los cuentos escritos bajo la influencia de Lord Dunsany, que se caracteriza por la necesidad estética que es guiada por la sensibilidad, manifestando al tiempo tanto la repulsión por el mundo moderno como la búsqueda de la belleza en el mundo de los sueños. Basil Elton, protagonista de “The White Ship” (1919), también funciona de ejemplo para este tipo de personaje. Dziemianowicz (2011) plantea a su manera una dicotomía entre los buscadores de horror y los buscadores de

¹⁸ Esta última característica psicológica sería un rasgo que no abandona nunca a los personajes de Lovecraft, si bien luego se matiza y aparece, eventualmente, como un signo de descenso a la locura (Fisher, 2018).

¹⁹ Deidad creada por Lovecraft para encarnar el caos absoluto y la omnipotencia.

belleza, identificados por una constante que pervive en ambos tipos de personajes: la alienación del mundo en el cual ya no encajan.

Resumiendo, hay una importante unanimidad en la crítica al considerar los protagonistas de Lovecraft divididos en dos, al menos en lo referente a su psicología: afectados o normalizados. Y estarían estos dos tipos también ligados, según el rasgo de los dos que sea predominante, a etapas cronológicas. Los primeros, psicológicamente afectados, harían parte de su escritura temprana; los segundos, psicológicamente normalizados, caracterizarían su etapa tardía o de madurez. No falta tampoco la problematización de esta división, siguiendo para ello los apuntes críticos de Mark Fisher, quien señala que al menos la afectación psicológica pasó de caracterizar al personaje en su totalidad (como en sus primeros cuentos) a volverse un rasgo desencadenado por los acontecimientos del relato (en sus cuentos de madurez). Dziemianowicz nos sugiere otro sentido, es decir, personajes psicológicamente normalizados en su etapa temprana, pero matizados por un aislamiento geográfico para suplirlo. Otros autores se han servido de indicadores de otros tipos para pensar los personajes, sea la representación de una contradicción y dicotomía héroe-antihéroe (Gayford, 2011), el reconocimiento dentro de una tradición de protagonistas caballeros (Boerem, 2011) o la motivación de los personajes (Gayford, 2011).

En la construcción de los personajes logramos asimilar aspectos principales de la obra de Lovecraft, y también, aunque someramente, de la literatura de terror sobrenatural, dado que las implicaciones de su construcción son notorias en escritores afines al género, que deben situarse frecuentemente bajo los mismos indicadores sociológicos y estructurales. Los desarrollos de la crítica en abordar dicha construcción nos sirven como punto de referencia, para notar, o recalcar, los entramados de significado que se entrevén en sus personajes, o que la crítica ha logrado ver en ellos. Si se piensa detenidamente, los indicadores sociológicos están contenidos en la propuesta estructural, ya que esta enuncia, aunque de manera general y abstracta, la normalización (o distanciamiento) del personaje respecto a su contexto social, es decir, en su reflejo y relación con el lector implícito, en el aspecto verbal de la obra.

La adscripción de protagonistas a determinada clase social, su recurrencia en los cánones establecidos por algún poder (sea científico, mediático, académico, político, etc.) y respecto a este, la profesión del mismo, recaen usualmente en lugares comunes,

independientemente de que varíe en otros aspectos. Todos estos cuidados manifiestan una consideración sobre el punto de enunciación, y en últimas, una pregunta no por la verdad, sino por su formulación, por los argumentos de autoridad que la pretendan. Es decir, por el *ethos* que, en la retórica, implica juzgar la verosimilitud de lo dicho sopesando la validez no de lo dicho en sí mismo, sino de quién lo dice. No sorprende entonces que la atención a la psicología es alta, de la exaltación a la normalización y viceversa, esperada debido al género mismo, que busca un reconocimiento por parte del lector, y que por más que pretenda neutralidad, objetividad, y demás indicadores de verosimilitud, no logra siempre (tal vez nunca lo hace) abstenerse de dibujar, en la figura de los personajes, ansiedades y prejuicios que encarnan el juego de relaciones interdependientes del autor en su vida personal y su momento histórico. Ahora bien, para profundizar en dichas relaciones deberemos ahondar más allá de la construcción de sus protagonistas, en los aspectos temáticos representados en su obra.

2.3. Clasificación temática

El problema del abordaje temático de su narrativa no es menor. Siempre que se plantea algo para un conjunto de obras que estén organizadas bajo un denominador relativamente vago, como puede serlo tener un autor en común, se corre el riesgo de reducir algo irreductible, o de ser demasiado específico como para permitirse exposiciones más relacionales. Este problema Todorov lo enfrenta desde el estructuralismo. Para él, toda organización temática debe hacerse más allá del autor, en la obra específica y a fin de pensar en esquemas mayores, desde categorías propias de la literatura, que formarían géneros literarios en sus relaciones y separaciones (Todorov, 1981). El autor de la obra es de poco interés para consideraciones que se ocupen del género o la literatura en general, salvo en casos que aparezcan de modo secundario como contexto histórico, o para probar un punto siempre provisional en un esquema más amplio.

De tal modo, el abordaje que más nos conviene ahora es del lado de la crítica temática y no tanto de los planteamientos estructurales, de los cuales sin embargo podemos retomar elementos fructíferos para consideraciones específicas. Dicha aproximación temática se hace

necesaria en nuestro trabajo porque son los temas de los cuentos y novelas de Lovecraft, es decir, el aspecto semántico de su obra, lo que nos permitirá una posibilidad de notar las relaciones de sentido entre el autor, su pensamiento y el contexto histórico desde el cual escribe.

Existe claramente el peligro de entender el análisis semántico como un todo, obviando la importancia del *cómo* se dice en merced del *qué* se dice. Es por esto que Todorov propone no interpretar críticamente una obra, ni descubrir un sentido, sino describir una configuración temática, y sin embargo, lo que ahora nos preocupa, sin obviar la importancia del *cómo* se dice, es cuestionar al autor, mediante su producción literaria, sobre su relación con la antropología. Para esto es necesario tomar en cuenta aspectos interpretativos, propuestos desde la crítica temática que se ha ocupado de su obra con anterioridad. Esto es, acercarnos a una visión general de lo que se ha resaltado en el abanico temático de su obra. Luego de este inventario, o repaso de los abordajes que se han dado, nos será posible identificar los aspectos temáticos específicos que debemos tener en cuenta.

Dado que nos ocupamos de obras puntuales, no atenderemos a clasificaciones generales más que para anotaciones de tipo descriptivo. Los intentos de clasificación para la literatura fantástica, por parte de la crítica temática, han sido esfuerzos dirigidos a organizar desde esquemas demasiado concretos algo tan variable como las temáticas presentes en un género (Todorov, 1981). Esto se debe precisamente a la búsqueda de inventarios generales a través de imágenes concretas.

Como ya vimos anteriormente, la clasificación de la obra de Lovecraft en dos etapas es la más aceptada por críticos como Schultz, Joshi, Burleson, etc, pero en cuanto a la repartición temática, ocurre algo diferente, aunque con cierta correspondencia con esta separación en etapas. Donald R. Burleson (2011) presenta a Lovecraft como un autor de idea fija, que a lo largo de sus dos décadas de escritura mejoró y reescribió sobre los mismos temas hasta el final de sus días, pero mejorándolos mediante innovadoras narrativas. En cuanto a las temáticas, una de las más recurrentes fue esbozada en el cuento “The Outsider” (1926).

Este cuento trata sobre un individuo que, habiendo crecido y vivido aislado en un castillo sin espejos, decide escalar una de las torres para encontrarse, arriba, con el

espectáculo de que al parecer había llegado a la superficie real de la tierra. Desconcertado, se dirige a un nuevo castillo que se alza sobre el suyo, y, al entrar en una fiesta, ve con espanto que los invitados huyen despavoridos ante un monstruo. Él mismo logra divisar el monstruo al otro lado de la habitación, e igualmente se siente espantado. Busca escapar del monstruo, pero sin darse cuenta cae hacia adelante en lugar de retirarse; en ese instante toca lo que resulta ser un espejo, revelándole que él es el monstruo del cual todos, incluso él mismo, huían espantados.

Este enfrentamiento con el espejo constituye, para Burleson, el núcleo de las preocupaciones temáticas del autor: el autoconocimiento, la develación de la propia naturaleza en su más crudo sentido, y el papel del hombre en ese esquema. La metáfora del espejo funciona como presentación de lo que propone Burleson como tema central, del cual se desprenderían cinco temáticas recurrentes que se replicarán, juntas o por separado, en las diferentes obras de su narrativa. El tema central son las devastadoras consecuencias del autoconocimiento (Burleson, 2011). Los cinco temas que de este se derivan pueden ser resumidos de la siguiente manera:

La primacía negada: no fuimos los primeros seres inteligentes, ni seremos los últimos, y nunca seremos protagónicos.

El conocimiento prohibido y la bendita ignorancia: el bienestar de la humanidad depende de ignorar o suprimir ciertos conocimientos.

La apariencia ilusoria: más allá de toda apariencia superficial existe una realidad más profunda y terrible.

La supervivencia malsana: seres, cosas, entidades, sobreviven lo que sería, para los humanos, su período legítimo de existencia, y afectan el presente. Se desprende de esto que el presente no es un lugar seguro para esconderse del pasado.

El objetivismo onírico: distinción ambigua entre sueño y realidad. Sueños como escenarios de gran importancia.

Es cierto que la clasificación temática de Burleson se da, casi toda, en un sentido negativo²⁰. La primacía es *negada*, el conocimiento es *prohibido*, la realidad que se esconde tras la apariencia es *terrible*, la supervivencia es *malsana*, y solo parece salvarse el tema del objetivismo onírico. Sobre el uso de los sueños, recordemos que Borges y Zemborain (1999), Casado (2012), González (1994), Joshi (2014), y demás autores tratan la relativa novedad con que el sueño entró como temática en la literatura fantástica moderna, desde Edgar Allan Poe hasta Lovecraft. Joshi nota la recurrencia de Lovecraft para mezclar mundo onírico y mundo real, y se plantea la pregunta de si acaso era un juego, o si en efecto no logró notar las paradojas que esta relación mantiene en su obra (en especial en algunos relatos, como la novela “The Dream-Quest of the Unknown Kadath”). También aclara que la mayoría de los cuentos que rozan la temática onírica en Lovecraft no son en realidad cuentos que sucedan en el mundo onírico, y que, en su mayoría, se trata de mundos Otros, no explícitamente soñados, tanto así que apenas tres o cuatro relatos estarían realmente ubicados en el mundo onírico. Sus relatos dunsanianos son harto conocidos como relatos oníricos, pero la realidad, como señala Joshi, es que su influencia es más estilística, estética, que una declarada temática onírica.

Más allá de esto, la clasificación temática de Burleson funciona en cuanto pretende operar únicamente en la narrativa de Lovecraft, e incluso no en toda, como bien hace notar el autor al reconocer que no todos los cuentos cumplen con su propuesta (Burleson, 2011). En este punto entramos en la discusión sobre cómo ciertos cuentos de Lovecraft no podrían clasificarse de fantásticos, ni siquiera decididamente maravillosos, ya que entrañan un desarrollo claramente alegórico. Esto los hace incompatibles con la definición de literatura fantástica según Todorov. También es notorio que estos cuentos, como “Memory”, “Azathoth” (1938), o “The Quest of Iranon”, son cuentos cuyos narradores no están en primera persona, ni siquiera situados en el interior del relato. Una de las propiedades

²⁰ Tenemos que notar esta tendencia como una respuesta a un foco de interés. En la mayoría de las obras temáticas sobre Lovecraft se pone atención a lo que atañe al terror directamente, la forma que toma este en determinados temas a lo largo de su vida; esto, lejos de ser reprochable, se comprende por la importancia que tiene la idea del terror en toda su producción fantástica, que no se limita a ello, pero que prima también en nuestro análisis. La cuestión que merece aclararse es que buena parte de estos trabajos evitan hablar sobre representaciones temáticas de otra índole que no pertenecen al terror, siendo algunas excepciones los trabajos de Moreland (2018), Joshi (2014) y Simmons (2013).

estructurales de lo fantástico para Todorov (1981) es un rasgo de la enunciación: el problema del narrador. El narrador habla en primera persona, pues, de lo contrario, todo lo que se atribuye al narrador estaría por encima del problema de la verdad, despojado de la posibilidad de mentir, de engañar, o permitir la duda que reconoce lo fantástico.

Ya que no se pretende para todo un género, ni siquiera para toda su obra, la división temática que hace Burleson de la narrativa en cinco temas, que a su vez provienen de un gran tema central, se parece a la división que hace Todorov de los temas de la literatura fantástica, al menos de los que llama *temas del yo*, que se basan en un principio: la ruptura en la línea que separa mente y espíritu (Todorov, 1981). Así mismo, el principio para Burleson son las devastadoras consecuencias del autoconocimiento, del cual se desprenden diferentes temas. Otros autores, como Dziemianowicz (2011), pensaron aspectos de los relatos que vienen acompañando los temas de Burleson, complementándose con ellos y haciéndolos más específicos. Dziemianowicz establece la importancia del aislamiento respecto a las consecuencias del conocimiento. Un aislamiento en dos niveles: en un nivel está el aislamiento del hombre que conoce la verdad en medio de un mundo que la ignora. Y en un segundo nivel, el aislamiento de la humanidad en medio de un cosmos que la supera y minimiza. Desde ahora muchos de sus mejores trabajos estarían enfocados en este doble aislamiento, como demostró con "The Colour out of space" (1927).

David E. Schultz (2011) indica que el nombre de Lovecraft sólo es recordado por un puñado de historias, todas de su etapa de madurez. Es cierto que trabajos como el Dziemianowicz y el de Burleson sobre el manejo temático muestran que, como dice Schultz, sus primeras historias interesan más por lo que insinúan y sólo en el sentido de verlas desde el conocimiento de sus obras mayores (al menos para la mirada crítica). Es posible identificar esbozos de sus mejores historias en el centro de sus primeras historias, de tratamiento superficial, claro, pero conservando su esencia temática. Estando de acuerdo con esto, debemos señalar que Schultz propone un esquema temático mucho más endeble que el de Burleson, tal como:

Temas como "la vida onírica, la sombra extraña y la 'exterioridad' cósmica", la locura, la revivificación de los muertos, la supervivencia de lo antiguo en los tiempos modernos, la decadencia y la degeneración, la pérdida, el cambio o la transposición

de la identidad, la relativa falta de importancia de los seres humanos (o de cualquier entidad, en realidad) cuando se ven desde un punto de vista cósmico, y su singular antimitología, tema clave y puerta de entrada, impregnan el corpus de su ficción. (Schultz, 2011, Cap. 2, Sec. 5)

Podemos confirmar fácilmente que el cuento “The Call of Cthulhu” (1928) es una reescritura de “Dagon” (1919) y partiendo del esquema de Burleson podemos decir que su temática se muestra bastante similar, presentando los temas de *primacía negada* y *supervivencia malsana*. En ambos cuentos se muestran entidades arcaicas que habitan perdidas en los océanos de la tierra, siendo (o habiendo sido) adoradas por diferentes cultos. Y claramente “Dagon” no llega ni a acercarse en sus efectos y elaboración a “The Call of Cthulhu”, obra más conocida de Lovecraft y que marca el inicio de su etapa de madurez. Además, como era de esperarse, muchos cuentos fueron reescritos y sintetizados en la extensión de una novela. Tal es el caso de la novela *The Case of Charles Dexter Ward* (1943), la cual reúne varios cuentos menores cuyas temáticas oscilaban sobre la supervivencia malsana, la apariencia ilusoria, y el conocimiento prohibido, como “The Tomb”, “The Alchemist” (1916) y “Herbert West-Reanimator!”, entre otros. Y podría pensarse en esta novela como un punto de llegada a la madurez que condensa sus intentos previos por tratar estos temas, o, incluso más allá, por tratar todos los temas de su ficción temprana, si pensamos, con Schultz (2011), que un tema recurrente en su ficción temprana sería la muerte:

Muchos de sus primeros relatos—”The Tomb” (1917), “The Statement of Randolph Carter” (1919), “The Temple,” “Herbert West—Reanimator” (1921–22), “The Hound,” “The Rats in the Walls” (1923), “The Loved Dead” (1923), “In the Vault” (1925), “Cool Air” (1926)— se centran en sucesos insólitos relacionados con la muerte. (Cap. 2, Sec. 5)

Schultz también señala una característica de la ficción de Lovecraft, que es lo referente a la mitología ficticia, el panteón de criaturas similares a dioses que Lovecraft ubica en el centro de muchos de sus mejores relatos. Claro que Schultz se refiere a esta como una anti-mitología, término que puede causar escándalo en los antropólogos, pero que encierra una respuesta a la tergiversación moralista de su mitología hecha por el amigo y discípulo de Lovecraft, August Derleth. Más vale referirse a esta mitología como una mitología artificial,

como el mismo Lovecraft la llama y admite que sea utilizada por otros: “Creo que es bastante divertido que esta mitología artificial tenga un aire de verosimilitud por la amplia citación” (Lovecraft, 1971, pág. 166). Así es como Robert M. Price (2011) aborda y reúne su mitología, tratando de aislar lo que de esta puede caer únicamente bajo la creación de Lovecraft, y no tanto en el trabajo de sus seguidores, en *The Cthulhu Mythos*. El trabajo de Casado (2012) ha demostrado que los Mitos de Cthulhu trascendieron a su autor y se convirtieron en todo un movimiento literario con exponentes valiosos en su continuación, sin embargo, este esfuerzo tan reconocible no mantuvo intacta en todos los casos la base filosófica detrás de la mitología artificial de Lovecraft.

Price (2011) confiesa que hay rasgos más importantes en su ficción, pero atribuye a la mitología de Lovecraft el reconocimiento de ser el gancho que más fascina a sus lectores, al punto de llegar a replicarlo. Es posible organizar su mitología artificial en tres diferentes niveles. El primero consta de sus creaciones incluidas en los relatos firmados con su nombre: el Gran Cthulhu, Yog-Sothoth, Shub-Niggurath, Azathoth, Nyarlathotep, Dagón, Hydra. Un segundo nivel donde se ubican sus creaciones como escritor fantasma: Yig, Ghatanothoa, Rhan-Tegoth, Gnoph-keh, Nug y Yeb. Y por fin, un tercer nivel dedicado a los aportes de sus seguidores en los mitos: Tsathoggua (Clark Ashton Smith), Dark Han, Byatis, Byagoona (Robert Bloch), Nyogtha (Henry Kuttner), Ithaqua, Lloigor, Zhar (August Derleth).

Para Schultz, y para la mayoría de autores que trabajan a Lovecraft, lo que se denomina horror cósmico aparece en su ficción tardía, o etapa de madurez, de la cual, como hemos mencionado, *The Call of Cthulhu* sería el umbral, lo que marcaría el énfasis cósmico en Lovecraft, en contraposición a la tendencia mórbida que antes había sobresalido en sus relatos. No hay que decir que sus anteriores relatos no tengan implicaciones cósmicas, más bien es que no eran una preocupación central de los mismos. En palabras Schultz (2011): “Sin duda, los primeros relatos de Lovecraft tenían elementos cósmicos, al igual que sus últimos relatos tienen sus momentos macabros” (Cap. 2, Sec. 5).

Nuestro análisis no puede limitarse expresamente al horror cósmico, aunque esto, necesariamente, ocupará un lugar central. La utilidad de la clasificación temática de Burleson es precisamente que no se limita a determinada etapa de su obra, teniendo en cuenta que sí hay una notoria mejoría en el trato temático en sus escritos de madurez, pero que el catálogo

temático aplica para sus primeros escritos tanto como para los últimos. Los temas que nos interesan especialmente son los que entran en la primacía negada y en la supervivencia malsana. Bajo estas temáticas aparecen las preocupaciones antropológicas de Lovecraft encarnándose en postulados narrativos para sus historias. La primacía negada expresa una preocupación por el lugar del hombre en diferentes esquemas (sean espaciales, cósmicos, evolutivos, antropológicos), y la supervivencia malsana, tan anclada a una preocupación temporal, se mostrará como un rasgo principalmente evolucionista en su escritura. La preocupación por los orígenes, por el pasado, las líneas genealógicas, las pervivencias ancestrales en los grupos humanos, serán centrales en los cuentos que se orientan bajo esta temática.

Hay, sin embargo, un elemento de gran importancia que tal vez no entre directamente en los manejos temáticos, pero que constituye una de las facetas mejor logradas de Lovecraft y que sólo consiguió perfeccionar desde sus tanteos con el periodismo: la hipertextualidad ficticia.

En el conjunto de relaciones manifiestas o secretas entre distintas obras, es decir, de relaciones transtextuales según las define Geérard Genette (1989), nos interesan especialmente las intertextuales, que implican “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (p. 10), y las hipertextuales, que es “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto)” (p. 14). El interés que encontramos en estas relaciones intertextuales e hipertextuales, y por lo que es al menos necesario darles un repaso, es que componen mucho del valor de efecto que consigue su obra. El universo narrativo que Lovecraft crea está interrelacionado en sus propios términos (dioses, personajes, líneas genealógicas, cultos, ciudades ficticias), que aparecen y se mencionan en diferentes relatos; también se citan libros reales y elementos de autores reales, creando redes de relación intertextual que trascienden su propio universo ficticio al unirse con otras ficciones.

Es notorio que críticos como Joshi y Schultz se han esforzado en hacer notar las deudas que tiene Lovecraft con escritores anteriores o contemporáneos, cuya influencia es principal en su obra. Referencias, directas o indirectas, se hallan en sus cuentos a escritores

como Arthur Machen, Algernon Blackwood, Rober W. Chambers, entre otros a los cuales admiraba y de los cuales se ve influida su escritura. También es posible hallar en casos específicos la búsqueda en sentido hipertextual de una imitación, que no es someramente un ejercicio de inspiración. Es replicar forma y temática (Genette, 1989). Un caso sería el del *Necronomicon* de Lovecraft como hipertexto, en sus múltiples historias, con el *Signo Amarillo*, de Robert W. Chambers, como hipotexto.

Aun considerando valiosas las relaciones de deuda e imitación que tiene Lovecraft con los maestros contemporáneos del terror, además de con Edgar Allan Poe, y sabiendo de antemano que su concepción del horror y la literatura descansa sobre sus respectivas visiones, creemos más pertinente en este punto atender las relaciones hipertextuales más sobresalientes, discriminación necesaria en tanto, según Genette, toda obra es hipertextual en algún nivel. Con los mitos de Cthulhu, Lovecraft pasa de referir obras en su narrativa, a ser un referente en la literatura para nuevos escritores. Los intercambios de estos seres mitológicos, que él mismo animó, hacen crecer un universo de historias que siguen las mismas líneas y refieren los mismos “dioses”. Los relatos que comprenden este entramado de referencias son un ejemplo fuerte de relaciones hipertextuales, puesto que la adscripción al sistema mitológico de Lovecraft por parte de sus seguidores en sus relatos no es simplemente una referencia, sino que la obra referente o hipertexto sería un derivado de la preexistente obra de Lovecraft, convertida aquí en hipotexto.

Siguiendo a Dan Clore (2001), la profundidad intertextual se abrió vastamente gracias a las publicaciones del llamado círculo de Lovecraft, que estaba constituido por amigos escritores como Robert E. Howard, August Derleth, Robert Bloch y Clark Ashton Smith, quienes, en sus escritos, utilizaban entre sí los mismos referentes de esta mitología artificial. Se crearon así además de conexiones intertextuales, referencias hipertextuales ficticias, dado que los lectores escribían a las revistas en que se publicaban, como la famosa *Weird Tales*, en busca de las fuentes reales de las menciones crípticas en los cuentos.

Dicha “mitología” se constituye como un sistema que supera las obras en las que se manifiesta inicialmente, siendo agregados elementos posteriormente, y adscribiéndose a su construcción un número considerable de escritores que extienden y re-significan el sistema, so pena de transgredir el planteamiento filosófico de Lovecraft. De este hecho nace la

denuncia de Price (2011), S.T Joshi (2014), y Schultz (2011), a la malinterpretación de sus mitos que hicieron los discípulos y amigos de Lovecraft de entre los cuales sobresale August Derleth. En sus trabajos dedicados a extender el sistema de los mitos de Cthulhu, tomaron las entidades monstruosas de Lovecraft como verdaderos dioses, y construyeron relatos que aceptan abiertamente su existencia bajo una mira teológica, donde los textos como el *Necronomicón* y los *Manuscritos Pnakóticos* serían similares a la Biblia, con la diferencia de que estos encerrarían una religión primigenia y terrible, que la humanidad buscaría enmascarar. Esto se aleja considerablemente del pensamiento de Lovecraft, evidente en sus relatos, para quien estos monstruos sólo podrían ser dioses bajo la mirada de una humanidad aterrorizada por la minimización de su lugar en el cosmos, atormentada por lo que implicaría si se los tomara como entidades reales, materiales.

Derleth tuvo además la idea de agregar una dualidad moral a los Mitos de Cthulhu, creando unos *Dioses Mayores* (representando el bien), en contraposición a los *Dioses Antiguos* (el panteón original de Lovecraft, representando el mal) y con esto, malinterpretando a Lovecraft quien entendía la oposición bien-mal como una creación infantil de la humanidad, que perdería sentido al exponerla a los descubrimientos científicos de la naturaleza, y que, por encima de su pensamiento personal, nunca dio cabida en su obra. También fue idea de Derleth asimilar las entidades de Lovecraft y algunas de su propia invención a categorías de física antigua, como agua, tierra, fuego y aire. Sin embargo hubo seguidores que entendieron el punto de Lovecraft, al menos el que toma a estas entidades como seres materiales, de explicación natural y científica, como es el caso de Brian Lumley y Colin Wilson, pero ambos cayeron en el antropocentrismo cuando proponen, en el caso de Lumley, a estas entidades como enemigos malvados de los buenos humanos; en el caso de Wilson, en el optimismo de pensar la existencia de estas entidades como un camino para la evolución y superación humana (Price, 2011).

Como compilador de sus escritos, Derleth hizo un gran esfuerzo por publicitar la obra de Lovecraft tras su muerte, pero al prologar cada publicación con su visión distorsionada, y adrede dirigiendo la supuesta intención de Lovecraft para que se acogiera a su propia idea, mancilló la propuesta con la predisposición del lector a pensar en un esquema que distaba mucho del autor original. Price (2011) menciona la ironía de que Derleth represente lo que

en los cuentos de Lovecraft sería la reacción de la humanidad ante una realidad difícil y aterradora. Al no poder aceptar las creaciones del primero como realidades naturales, amorales, científicas, históricas y situadas, se refugió en la creación de una religión y un esquema del bien contra el mal que matizara el vacío, casi nihilista, de un sentido humano en los planteamientos originales.

Otro aspecto importante de su mitología son los libros prohibidos y antiguos que mantienen estas determinadas tradiciones ocultistas, y que se interrelacionan a lo largo de los relatos de los diferentes escritores, tanto del círculo de Lovecraft como de los mitos de Cthulhu. Tomemos como ejemplo un apartado de su cuento “The Haunter of the Dark” (1936):

El propio Blake había leído algunos de ellos; una versión latina del execrable *Necronomicon*, el siniestro *Liber Ivonis*, el abominable *Cultes des Goules* del conde d’Erlette, el *Unaussprechlichen Kulten* de Von Junzt, y el infernal tratado *De Vermis Mysteriis* de Ludvig Prinn. Había otros muchos, además; unos los conocía de oídas y otros le eran totalmente desconocidos, como los Manuscritos *Pnakóticos*, el Libro de *Dzyan*. (Lovecraft, 2007, Cap. 16)

En este pasaje se reúnen diferentes referencias intertextuales ficticias. El *Liber Ivonis*, es creación de Clark Ashton Smith, el *Unaussprechlichen Kulten* proviene de Robert E. Howard, el *Cultes des Goules* y *De Vermis Mysteriis*, son ambos creación de Robert Bloch. Los Manuscritos *Pnakóticos* y el *Necronomicon* son de Lovecraft. Hasta este punto todos los textos mencionados pertenecen al círculo de Lovecraft, exceptuando el Libro de *Dzyan*, que es una referencia a un libro ficticio inventado por Madame Blavastky, ocultista fundadora del Teosofismo.

El *Necronomicon* se convierte en un profundo referente intertextual en la obra de Lovecraft; se citan fragmentos en “The Dunwich Horror”, también en “The Festival” (1925), se lo menciona por primera vez en “The Hound” e incluso cuenta con una historia, escrita posteriormente respecto a muchas de sus menciones, para darle coherencia, en “The History of the Necronomicon” (1938); luego aparecen en muchos relatos más referencias a su contenido. La cuestión no termina en esa intertextualidad. Se crea una hipertextualidad ficticia dadas las citas recurrentes al *Necronomicon* en los relatos de Lovecraft, que funciona

tan bien que el público cree su existencia y lo busca. Recordemos a Mark Fisher cuando dice, al comparar ambas técnicas hipertextuales ficticias, la de Borges y la de Lovecraft: “(...) nadie creerá jamás que la versión de Pierre Menard del Quijote existe fuera de la historia de Borges, mientras que más de uno ha contactado con la Biblioteca Británica preguntando por una copia del *Necronomicón*” (Fisher, 2018, p. 31).

La hipertextualidad ficticia y el metatexto ficticio son características de la ficción de Borges, y encuentran en él, según Genette, su mayor exponente. Uno de los procedimientos que implementa para conseguirlo es la amplificación a través de la reducción, que consta de una invención circunstancial aplicada con laconismos de largo alcance (Genette, 1989), lo cual consigue un efecto de verosimilitud mayor que una descripción detallada del texto referido. No hay forma de ignorar, a este respecto, comentarios de Lovecraft como el siguiente:

nunca se podrá producir nada ni siquiera una décima parte de lo terrible e impresionante de lo que puede insinuarse. Si alguien intentara escribir el *Necronomicón*, decepcionaría a todos los que se han estremecido ante las referencias crípticas que se hacen de él. (Lovecraft citado en Joshi & Schultz, 2001, Cap. 14)

Genette (1989) al tratar sobre este tipo de procedimientos, alude a lo fantástico intelectual de la siguiente manera:

Esta temática de lo fantástico intelectual induce a una incertidumbre difusa acerca de la autenticidad de las fuentes invocadas, pero esta desconfianza puede achacarse a la ignorancia del lector y, sobre todo, al hecho de que leemos hoy estos textos antiguos a la luz turbadora de los más recientes. (p. 325)

Los alcances son tales que varias copias falsas del *Necronomicon* se han difundido y vendido. Por ejemplo, el *Necromonicon* de Wilson-Hay-Langford-Turner que trata de justificar su existencia a través de relaciones masónicas por parte del padre de Lovecraft, beneficiándose oscuramente del descenso a la locura de este antes de su muerte, como signo de los efectos del libro maldito (Clore, 2001).

Curiosamente, la interpretación de Derleth, tan difundida en sus introducciones a la obra compilada y posterior a la muerte de Lovecraft, además de en artículos de revistas, fue

tan convincente que dos de las imitaciones falsas del *Necronomicon*, que se pretendían como reales, presentaban el esquema de dioses buenos contra dioses malos, inventado por Derleth.

La hipertextualidad ficticia no trata aquí simplemente de referir libros inexistentes bien ubicados en bibliotecas existentes. También está la forma en que se construyen las geografías, mediante periódicos reales, en localidades reales, y en eventos reales. En medio de todas estas realidades, se filtraban hechos ficticios que para cualquiera enterado en el momento habrían sonado pasmosamente verosímiles.

Tal es el caso de “The Whisperer in Darkness” (1931), que narra los acontecimientos que llevan a Albert N. Wilmarth, profesor de literatura, a aventurarse en las montañas de Vermont para investigar algo que comenzó con cadáveres extraños, fruto de una inundación que fue real. Ser un habitante del estado de Vermont, haber padecido las inundaciones de Noviembre de 1928 y, unos años más tarde, dar con un escrito que narra, con lenta inquietud, cómo aquellas aguas trajeron cadáveres inexplicables en los pueblos cercanos (sea Montpelier o Passumpsic), dando origen a un relato que, desde su inicio, clama ser difícilmente creíble pero vehemente posible, debe tener algún eco importante.

Aquí puede notarse un uso impecable de la vacilación en el lector que busca provocar lo fantástico. A esto se nos induce al inicio del relato, por medio de la voz del protagonista, quien no intenta ocultar sus propias dudas (tema de la vacilación representado en el protagonista) sobre la veracidad de lo ocurrido:

Tened presente que a la postre no vi propiamente ningún horror. Decir que lo que inferí era producto de una conmoción —esa última impresión que me hizo salir precipitadamente de la granja solitaria de Akeley, a través de los montes imponentes de Vermont, de noche, en un automóvil que tomé prestado—, es ignorar los hechos más simples de mi experiencia final. Pese a la cantidad de información y especulaciones de las que Henry Akeley me hizo partícipe, a las cosas que vi y oí, y al enorme efecto que tuvieron en mí, no puedo probar siquiera ahora si lo que inferí era cierto o no. Porque en definitiva, la desaparición de Akeley no establece nada. No se ha encontrado en su casa nada fuera de lo normal, aparte de algunos orificios de bala en el exterior, y dentro. Es como si hubiese salido a dar una vuelta y no hubiese vuelto. (Lovecraft, 2007, Cap. 7)

Los usos de los medios periodísticos como herramienta para la hipertextualidad ficticia, referida a periódicos, lugares y universidades reales que permiten a un personaje dudosamente irreal como el profesor Wilmarth transitar en medio de las calamidades del mundo real y desplazarse desde una ciudad ficticia de Nueva Inglaterra hasta una ciudad real, hacen que la verosimilitud del relato alcance poderosas proporciones, y delatan el cuidado casi etnográfico del autor a la hora de construir atmósferas. Sobre esto Mark Fisher (2018) apunta:

Lovecraft puede tejer la relación jerárquica entre ficción y realidad. La interpolación en las historias de erudición simulada junto a historias auténticas produce anomalías ontológicas similares a las que hallamos en ficciones «posmodernas» de Robbe-Grillet, Pynchon y Borges. Al tratar fenómenos existentes como si tuvieran la misma condición ontológica que sus propias invenciones, Lovecraft quita realidad a lo factual y otorga realidad a lo ficticio (...) Quizá podamos también esperar el día en que el modernista *pulp* de Lovecraft desplace al posmoderno Borges como explorador preeminente de los dominios de la ficción de acertijos ontológicos. (p. 31)

Lo que Lovecraft llamó su mitología artificial (Lovecraft, 1971, p. 166) o su ciclo de folclore sintético (Lovecraft, 1976, p. 16) se construyó a través de un gran esfuerzo por parte del autor en presentar los cultos, que en el fondo eran engaños o farsas, con una fidelidad periodística muy trabajada. Nunca directamente, sino a través de insinuaciones, es que se insta al lector a unir los puntos de esa verdad terrible que esbozan las pistas y que separadas no dicen nada.

Buena parte de la obra de Lovecraft, al menos en su etapa de madurez, está bañada por este tono de verosimilitud que logra a través de diferentes procedimientos, muchos de los cuales ya expusimos. Uno de los más logrados recae en el tono periodístico de relatos como “The Call Of Cthulhu”. Llama la atención que la importancia del periodismo y los reportajes tome fuerza en Estados Unidos y en Europa desde los años veinte y los treinta, y que escritores como Hemingway hayan sido activos periodistas (Hobsbawm, 1998). No parece tan fortuito que una obra como “The Call Of Cthulhu”, con esa búsqueda de pretender ser real y proveer fuentes entre imaginarias y reales, haya sido tomada como el umbral de la obra

madura de Lovecraft y además como un hito en el desarrollo del horror cósmico y los mitos de Cthulhu como movimiento literario (Casado, 2012).

Lovecraft pronto comprendió la posibilidad que abrían los lenguajes académicos y periodísticos como predicadores de verdades; los científicos y sus reportes de laboratorio en “The Colour Out of Space” se dan en un tono de tal seriedad académica y uso de términos especializados que permiten dudar poco al lector de su exactitud.

En “The Call Of Cthulhu” el tono periodístico del relato viene con una característica importante, y es que los tres descubrimientos del narrador se hacen a través de recortes de periódicos, eventos registrados por terceros y abiertos al público, pero que nadie había notado que poseían relación. También opera en sentido de darle realidad y autonomía: cualquiera con el tiempo y la disposición podría unir por sí mismo los cabos. Dziemianowicz (2011) nota la relación con el trascendentalismo, al poner de relieve que el relato es la inversión que hace Lovecraft de la máxima trascendentalista de “hay sermones en las piedras”. La búsqueda de dicha seriedad en sus historias es precisamente lo que las hacía tan potentes, y esto tiene mucho que ver con un doble movimiento, a favor y en contra del autor. El desarrollo de este estilo posiblemente viniera en los cambios de vida que produjo en Lovecraft su entrada al mundo del periodismo *amateur* y que constituiría su foco de publicación en revistas profesionales.

A la par que cambió su estilo de escritura de lo sensacionalista a la sobriedad periodística, se vio perjudicada la venta de sus historias debido a que ya no cabían en el formato estándar de las revistas que se presentan por episodios. La historia necesitaba continuidad y tiempo para atrapar en su atmosfera. Además, fue criticado por hacer su horror cósmico muy “concreto”, y sus historias no tuvieron una fama considerable hasta luego de la muerte del autor. Schultz (2011) relaciona esto con que sus lectores en vida nunca lograron ver sus trabajos reunidos y notar sus interconexiones.

La fortaleza de su obra tiene mucho que ver con la intertextualidad que despliega relaciones referenciales no solo entre sus propias obras, sino también entre las obras de mentores y amigos escritores. El valor intertextual se perdió en parte por la forma desarticulada y esporádica de sus publicaciones, que en vida nunca lograron unificarse en un corpus de obras que ofreciera una visión de conjunto. Sin embargo, el tiempo ha rendido

frutos y ahora vemos que la narrativa de Lovecraft se extiende más allá de sí misma, como los tentáculos de los monstruos que gustaba de representar, hacia todas las direcciones de la transtextualidad, y si bien podemos decir que toda obra lo hace en algún sentido, también es cierto que su producción se despliega con más claridad en unos rumbos que en otros, pero que ha contribuido, y sigue contribuyendo a una manera particular de escribir terror.

2.4. Modernismo, filosofía y horror cósmico

La obra de Lovecraft se reconoce, como vimos, por una tendencia a cierto tipo de realismo en su literatura fantástica, mezclado con un manejo especial del terror apoyado en avances intelectuales de diversos tipos. Todo esto cae bajo la denominación de horror cósmico. Respecto a esta denominación, a esta formulación por parte del autor, se encuentran valiosas (y necesarias) relaciones con el modernismo, y el contexto desde el cual escribía Lovecraft, que no pueden obviarse si se busca comprender los aspectos fundamentales de su obra, ya que si pensamos en qué tiene de efectiva su obra nos estamos preguntando por dos cuestiones: el proceso de escritura (del autor) y el proceso de lectura (del lector). Esto constituye al horror cósmico como efecto conseguido en un contexto propicio, es decir, los procedimientos mediante los cuales se consigue (o se pretende conseguir) esta disrupción con la realidad en un esquema cósmico, vienen presentándose en dos formas: una verbal-sintáctica y otra semántica. La forma verbal, que ya hemos presentado, remite a la dimensión textual que consta de una gama de procesos escriturales (aspecto verbal de la obra), como la modalización y el imperfecto; de organización de acontecimientos (aspecto sintáctico) alrededor de una intriga creciente y un estilo patético, además de los que refieren a construcción de personajes, que se expresa mediante propiedades estructurales alrededor de estilos narrativos (protagonistas en primera persona).

Sería el aspecto semántico, que ya tocamos en los abordajes temáticos, lo que de ahora en adelante nos ocupará. La atención que debemos prestar en este punto a la construcción de significados, es decir, al qué significan determinados acontecimientos y temas en su obra, hace necesario un repaso sobre la construcción conceptual interna que presenta el horror cósmico como categoría histórica y filosófica.

Lovecraft escribió, como sabemos, en las tres primeras décadas del siglo XX, por tanto, su marco es el movimiento modernista, al cual, sin embargo, entra con dificultades y contradicciones. El vanguardismo artístico de inicio de siglo puede entenderse como la expresión de un mundo en desintegración, una crisis de representación a varios niveles que tomaría, en muchos casos, expresiones politizadas, de las más grandes en la historia del arte (Hobsbawm, 1998). Hay que pensar que ya en 1914 (mucho antes del período prolífico de escritura de Lovecraft) estaban sentadas las bases de todo lo que sería la vanguardia. Así, no es de extrañar que se relacione a Lovecraft con el cubismo, el surrealismo o el futurismo.

La ruptura con la tradición en la literatura estaba ya sentada antes de que su pluma lograra concretar sus obras más importantes: Joyce, Proust, Kafka, Yeats, todos ellos eran ya adultos con un trabajo marcado por estos años. Además, el surrealismo como propuesta de revitalización de la imaginación que da papel importante a los sueños (Hobsbawm, 1998), se encuentra en sintonía con la intención de Lovecraft en el horror cósmico, sobre extender las fronteras de la imaginación, y ya que el surrealismo fue un movimiento atraído por la revolución social, el trabajo de Lovecraft presentaba un tránsito literario con ecos a la revolución epistemológica, mucha parte del cual se muestra como un movimiento reaccionario, no sólo como una ruptura con la tradición gótica y romántica, sino también un guiño a la importancia científica de inicios de siglo, y con esto, más revolucionario que el primero (surrealismo), puesto que, como señala Hobsbawm (1998) “Hasta cierto punto el surrealismo era una reposición del romanticismo con ropaje del siglo XX” (p. 184).

Entre los planteamientos estéticos de Lovecraft hay varios de índole surreal, como lo geoméricamente no-euclidiano, lo onírico, que son elementos afines al surrealismo. Pese a esto sigue siendo una afinidad sólo en sentido estético, pues tras la propuesta teórica del surrealismo hay una diferencia que no puede pasarse por alto, en cuanto a los fundamentos. El psicoanálisis (despreciado por Lovecraft) y el repudio de la racionalización, se separan diametralmente de nuestro autor. Pese a los encuentros y desencuentros con movimientos artísticos, la época en la que Lovecraft escribió heredaba las revoluciones anteriores, siendo la época en que la ruptura con el pasado se hizo más evidente (Hobsbawm, 1998). El período entre guerras vivió la Gran Depresión, y también la sombra de una futura guerra que se edificaba desde el fascismo. Estos hechos no pasaron desapercibidos en su ficción. Los

personajes de Lovecraft entraban en el contexto histórico, luchaban en la guerra civil, asistían como médicos en la Primera Guerra Mundial buscando hacerse con cadáveres para sus experimentos, como en “Herbert West Re-animator!”; genealógicamente sus personajes se ligaban a ejércitos coloniales, momentos históricos, como la toma de Nueva Ámsterdam por los británicos, harían parte de la historia holandesa de cierta familia en “The Lurking Fear”, etc. (Dziemianowicz, 2011).

La literatura en los siglos XVIII y XIX presenció y representó el conflicto entre la nobleza hereditaria y el crecimiento de una sociedad mercantil. Uno de los efectos de este contraste fue la decadencia de la nobleza que, ahogada en las ruinas de inmensos castillos, no se permitía renunciar a su estatus, prefiriendo incluso la lenta decadencia y la pérdida de todos sus bienes para mantener una fachada vacía, habitada apenas por sus últimos herederos, testigos del desmoronamiento (Boerem, 2011). Un caso típicamente representado en las novelas góticas, usando escenarios similares, donde ruinosas mansiones evidencian linajes perdidos o apenas encarnados en herederos frágiles y relegados al desvanecimiento. Basta recordar el argumento de *la Caída de la Casa Usher* (1839) o escenarios como *El Retrato Oval* (1842), de Edgar Allan Poe. Así mismo, la literatura de *Fin de siècle*, e incluso más allá, cargaría con la transición y crisis que siguieron a la época victoriana y la época eduardiana.

El modernismo, movimiento tan complejo en su definición, puede pensarse como un eco de determinados impactos, desde la psicología freudiana a la antropología frazeriana. Gayford (2011) resalta además las técnicas narrativas anti-victorianas (o eduardianas). Tanto él como Moreland (2018) encuentran cierto paralelismo contradictorio en las figuras de Lovecraft y T.S. Eliot. Esto debido al desprecio que sentía Lovecraft por la obra de Eliot, o mejor dicho, por la poética modernista que T.S. Eliot encarnaba; también al fervor anticuario de Lovecraft, con su aprecio por el siglo XVIII, manifestaba esta distancia. Este tipo de desdén y las características mencionadas de Lovecraft le costearon una imagen popular de ermitaño anacrónico, alejado de su tiempo y del arte modernista.

Aunque compartían afinidades políticas y filosóficas (aristocracia, monarquía, clasismo), la visión del arte de Lovecraft y Elliot sería irreconciliable, e incluso así ambos serían, a su manera, parte activa del modernismo. Por la importancia que le daba a la filosofía

científica, Lovecraft se mostraba desconfiado sobre cualquier arte que se pretendiera realista, porque su pretensión de expresar verdad o realidad a través de la representación artística estaba destinada al fracaso por la sugerencia del infinito y el caos que habían desplegado las nuevas perspectivas científicas no antropocéntricas.

Para Lovecraft, el arte se encuentra lejos de los entramados crecientemente complejos que la vanguardia científica revela, y al contrario de pretender representarlos, debe buscar su base en las tradiciones de la belleza que, aunque ilusoria, tiene la potestad de trazar cursos y relaciones entre cuestiones que científicamente no podrían encontrarse. Son dos esferas diferentes y se ocupan de diferentes asuntos, la estética de la belleza en el arte y la búsqueda de la verdad en la ciencia. En sus palabras:

En el arte no sirve de nada hacer caso al caos del universo. . . . No puedo concebir ninguna imagen verdadera del patrón de la vida y la fuerza cósmica, a menos que sea un revoltijo de puntos mezquinos dispuestos en espirales sin dirección. Y tan lejos están los puntos reales y las curvas reales de representar la absoluta falta de forma y el vacío de la vida y la fuerza, que se confiesan tan artificiales como las coplas del Sr. Pope cuando se ven frente a la realidad anodina y nebulosa que tratan de representar. (Lovecraft citado en Joshi & Schultz, 2011. Cap. 3, Sec. 3)

El rechazo de Lovecraft por el presente se basa en su desprecio por el sentimentalismo romántico inmediatamente anterior, y también por la poética modernista de su momento, que desde T. S. Eliot buscaba formalizar las condiciones caóticas de la realidad social. Bajo esta discordia, existía un diálogo con el modernismo que trascendía sus diferencias con la poética, pues tanto a Eliot como a Lovecraft los unía el sentimiento de desprecio hacia toda tentativa del arte como veneración religiosa, en el sentido de lo sublime kantiano, es decir, como una especie de experiencia divina (Moreland, 2018). Esta oposición se construye en ambos autores desde posiciones diferentes: Eliot opone la emoción estructural a la emoción superficial, la misma a la que Lovecraft opone la idea de “atmósfera”; ambos son deudores de Poe en su noción de “unidad de efecto”, y que constituye cada uno en su campo, una reconfiguración de la tradición literaria a través de un nuevo sentido de lo sublime.

Llegamos aquí al punto clave: un nuevo sentido de lo sublime. La cuestión central del horror cósmico como categoría filosófica, es comprender cómo se logra mediante el horror una concepción de lo sublime, y para esto, es necesaria cierta desambiguación terminológica.

Como escribe Moreland, el horror cósmico se relaciona primero con una percepción de escala, es decir, con una idea de lo cósmico contrario al uso neo-platónico, místico y griego del término, es decir, *cosmos* en un sentido materialista. La vastedad inconmensurable del universo que provocaba escalofríos en Pascal, guarda una relación estrecha con lo sublime, concepto que en la ilustración trató de asimilarse a la mirada teológica, sino cristiana, de asombro por la creación en toda su vastedad. Esta vastedad implica a su vez el macrocosmos y el microcosmos, entendiendo este último en un sentido metafórico, como el mundo interno de cada quien. Esta percepción cósmica es patente en las consideraciones de William Kingdon Clifford, quien las condensa en su ensayo *The Cosmic Emotion* (1877). Deudor de Kant en su idea de lo sublime, Clifford entendió esta emoción cósmica como la emoción de reverencia y asombro que nace del intento por asimilar el microcosmos y el macrocosmos. Su influencia se encuentra en el conocido texto de William James, *The Varieties Of Religious Experience* (1902) presentada como la legitimación de toda idea religiosa. La concepción moral de esta emoción cósmica sería utilizada por George M. Gould para situar el horror cósmico como un paso hacia la elevación extática, y tomado aisladamente, casi como una patología:

Sólo por un breve instante, en el mejor de los casos, la mayoría de las personas consentirán en mirar con los ojos abiertos cualquier imagen clara del destino o del infinito, (...) el congelamiento del corazón que sigue, el estremecimiento espantoso ante la contemplación espantosa del infinito, que puede llamarse horror cósmico, es más de lo que se puede soportar. Si esas estrellas son absoluta y positivamente infinitas, entonces no hay ni arriba ni abajo, y no tuvieron principio, ni tendrán fin. Con una gorgona de fatalismo así, la atención sobrecargada se estremece. (Gould citado en Moreland, p.17).

La discusión del horror cósmico relacionado a lo sublime no es nueva, ni tampoco está exenta de problemas, tales como la difusa estela filosófica tras el concepto de lo sublime, que no puede situárselo sin adscribirlo a una corriente filosófica o estética particular. Pese a

estas complicaciones, hay una tendencia general en considerar como polos opuestos lo sublime del horror cósmico y lo sublime desde Kant o Burke (y por ende, desde la tradición gótica de Radcliffe).

Vrasidas Karalis, en su texto *Disambiguating the Sublime and the Historicity of the Concept* (2010), plantea, basado en Kant, que cada concepción de lo sublime no puede ser separada de su cultura particular o contexto histórico. La re-configuración de lo sublime responde a una crisis de la representación dominante, donde lo sublime emerge para nombrar la incognoscibilidad del orden emergente.

Puede entenderse entonces como experiencia estética más allá de los modos de representación dominante. Desde Karalis (2010):

Se trata de una categoría históricamente definida de experimentar e interpretar las realidades objetivas que surge en la mente cuando los paradigmas conceptuales chocan entre sí en períodos de extrema transición y reorientación cultural. Durante estos periodos históricos de transición, un orden de cosas y valores existente se ve gradualmente socavado, dislocado y transformado por diferentes formas de percepción y diversos patrones de ordenación de la experiencia. (p. 2)

Como mencionamos anteriormente, la crisis de representaciones presente en los inicios del siglo XX se prestan para pensar lo sublime como un enfrentamiento de valores, una puesta en escena de las dificultades de toda transición, que además encontraba referentes reales en la Primera Guerra Mundial.

Si entendemos que lo sublime debe localizarse, entenderse desde una perspectiva históricamente situada, pero también referirse a un uso conceptual para utilizárselo coherentemente como categoría del horror cósmico que ayude a su definición y no, por el contrario, que desarticule sus seguridades. ¿Dónde encontramos el referente preciso, ahora que entendimos que va en otra vía que la de Kant y Burke? Sean Moreland (2018) nos proporciona una respuesta: Lucrecio. Lucrecio se encuentra entre los referentes de Lovecraft para su indagación filosófica. Su figura está enfrentada a dos propuestas de lo sublime que necesitaban de ideas morales para su definición, por un lado la antigüedad clásica, y por otro, el proyecto ilustrado.

El tratado *Peri Hypsos* (siglo I D.C) de Pseudo-Longinus es la principal fuente de estética en el mundo moderno temprano, precursor y promotor de influencia en el arte medieval, gótico arquitectónico, y otras expresiones que atestiguan su relación entre lo sublime y lo teológico como lo divino (Karalis, 2010). John Dennis afirmó, basado en Longinus, la potencia poética del terror en lo sublime (Moreland, 2018), aludiendo a toda la iconografía y la mitología de demonios, infiernos, espíritus y milagros, pero que alcanza su cenit en la expresión de ira vengativa en un Dios enojado. En su ensayo de 1704, *Grounds of Criticism in Poetry*, Dennis entiende el objeto de lo sublime como medio para llevar al sujeto a la conciencia de la omnipotencia divina.

El proyecto ilustrado a su vez contenía una definición de lo sublime desde Kant, para quien lo sublime está fuera de la naturaleza:

La naturaleza no es, pues, aquí llamada sublime más que, por la imaginación que la eleva hasta hacer de ella una exhibición de estos casos en que el espíritu puede hacerse sensible su propia sublimidad, o la superioridad de su propio destino sobre la naturaleza. (Kant, 1876, p. 92)

Este juicio encierra lo que de problemático hay en esta definición de lo sublime para pensarlo desde el horror cósmico. La posición del sujeto está implicada en lo sublime como una elevación sobrecogedora y casi una revelación de la inmensidad de su propia razón. En últimas, la reflexión racional de Kant apunta a una finalidad moral, lo mismo puede decirse de Kierkegaard, Diderot, Smith, Hume y demás pensadores del proyecto ilustrado (Macintyre, 2007). Alasdair Macintyre encuentra en el proyecto ilustrado un planteamiento de justificación moral, concerniente a todos sus autores y que radica precisamente en los esquemas teológicos previos que habían condicionado la forma de sus proposiciones y objetivos. De allí que lo sublime kantiano siga teniendo al sujeto en el centro de una consideración con alcances morales.

El *Peri Hypsos* sería, según Karalis (2010) una obra que contribuyera al surgimiento de la tradición de lo sublime en sintonía moral: “Longinos abrió el camino al arte medieval y a lo sublime cristiano” (p. 5). Así mismo, esta idea, bajo cambios más o menos sutiles, seguiría hasta el Kant pre-crítico y Edmund Burke. Aunque debe remarcarse el uso de categoría mental que Kant posteriormente da a lo sublime:

en su tercera Crítica del Juicio la asociación entre moral y belleza introducirá el factor desestabilizador de lo sublime como categoría mental para indicar aquellos elementos del sentimiento, la estructura y la representación que no podían acomodarse a los horizontes dominantes para la producción de sentido. (Karalis, 2010, p. 3)

Esto en determinados sentidos sigue siendo central para pensar lo sublime, en tanto Kant concibe lo sublime como una percepción mental, y por tanto una cualidad histórica que implica una interpretación. De allí la necesidad de ubicar y rastrear el *sentido* en que se entiende lo sublime. Es precisamente en Lucrecio donde puede encontrarse la orientación de lo sublime presente en el horror cósmico. Lo sublime en Lucrecio y en Longinus comparte muchas de sus referencias naturales para entenderse como inmenso y sobrecogedor, pero se diferencian en la importancia religiosa o el lugar de lo divino en sus respectivas visiones. Para Longinus, siempre hay una vía que lleva a maravillarse por la grandeza divina expresada en la inmensidad sobrecogedora, mientras para Lucrecio está caracterizada por una irrelevancia de lo divino en un universo de azares insignificantes. (Moreland, 2018, p. 26). Para Lucrecio existe una diferencia entre el horror al cosmos infinito y el horror a deidades creadoras o castigadoras, pues lo sobrenatural es, para él, un mecanismo que busca domesticar y disminuir la afectación de este horror. La cercanía en la literatura podría entenderse sobre cómo la sensación de pérdida y confusión hace parte del tropo literario de la sublimidad cósmica (Janowitz, 2010).

Lo sublime del horror cósmico puede entenderse como un giro que descentraliza al sujeto y le niega una seguridad característica de lo sublime Burkeano o Kantiano. Hay una mutación retrógrada del horror cósmico en su concepción de lo sublime enfocado en el objeto como búsqueda de afectación y la dislocación del sujeto de su puesto privilegiado. Es un retorno a una concepción antigua de lo sublime con un giro propio de la actualidad moderna:

Este retorno al objeto informa la adopción de Lovecraft en el siglo XXI como una especie de profeta por parte de los paradigmas filosóficos, incluyendo el realismo especulativo y la ontología orientada al objeto, que intentan romper con el doble vínculo subjetivo impuesto por la filosofía kantiana, con su exclusión de la especulación metafísica y el paréntesis del *Ding-an-Sich*. (Moreland, 2018, p. 26)

Es esta ruptura con la idea de lo sublime victoriano lo que reconoce su horror cósmico, o mejor dicho, la adopción de lo sublime desde Lucrecio. Esto es asimilable a una adopción de filosofía personal como el materialismo mecanicista, y que encuadra en sus inclinaciones por el epicureísmo y la filosofía atomista de Demócrito. Dicha adopción es patente en su obra de madurez, como ya se ha expuesto en este trabajo, se reconoce por buscar un choque epistémico, una disrupción cognitiva, tal vez más efectiva en sus lectores contemporáneos por encontrarse más cercanos a toda la incertidumbre de inicio de siglo y del período entre guerras, o incluso su efectividad se haya visto incrementada por la estela victoriana aún en entredicho. La cuestión es que no se trataba de algo meramente “tenebroso” como la reacción ante una amenaza predatoria, sino un terror sublime, es decir, una experiencia que provoca la sensación fronteriza con lo desconocido, no simplemente como visión distante, sino un ingreso de esa exterioridad en todo el centro de lo conocido, y al tiempo, lo minúsculo del hombre en este esquema.

Ecoss de este tipo de diferenciación los encontramos, por ejemplo, en Arthur Machen, cuya definición del pecado en “The White People” (1904) dónde separa la maldad de lo meramente peligroso. Machen expulsa al asesino de la categoría de pecador, ya que considera el asesinato como un simple acto presente en la naturaleza. El miedo que nos provoca el asesino sería únicamente por estar relacionado con nosotros, en el sentido de que es únicamente un miedo predatorio el que nos lleva a censurarlo. Para ejemplificar el pecado, Machen propone todo lo que se salga del orden natural del mundo, lo antinatural:

—¿ Y qué es el pecado? —dijo Cotgrave. —Creo que tendré que contestarle con otra pregunta. ¿Qué sentiría usted, en serio, si su gato o su perro comenzasen a hablarle y a discutir con usted con acento humano? quedaría usted anonadado por el pavor. Estoy seguro de ello. Y si las rosas de su jardín le cantaran una canción sobrenatural, se volvería usted loco. (Machen, 2005, Cap. 5)

Y más adelante:

sería espantoso que las rosas y los lirios cantaran súbitamente en el próximo amanecer; que los muebles comenzaran a moverse en procesión, como en el cuento de Maupassant²¹. (Machen, 2005, Cap. 5)

Vimos pues que lo terriblemente sublime, o lo sublime desde Lucrecio permite explicar el rasgo fundamental del horror cósmico, y situarlo así en una tradición que se aleja de las aplicaciones morales a la sublimidad. Ahora bien, la definición de Gould sobre la incapacidad de percibir la divinidad en la naturaleza, es llamada por él una suerte de morbidez metafísica: “¿por qué este horror cósmico no puede convertirse en placer cósmico? En el mejor de los casos no es valentía ni proeza atlética, y en el peor es una falta de equilibrio psíquico, una metafísica mórbida” (Gould, citado en Moreland, p. 17). Esto abre las puertas a una consideración a tener en cuenta dentro del horror de Lovecraft, y es precisamente la búsqueda casi morbosa de sus protagonistas por encontrar la verdad a toda costa, por ir un paso más allá, incluso cuando está asegurado el no-retorno. Mark Fisher (2018) notó esta particularidad, y la relacionó con el concepto lacaniano *Jouissance*: “un goce que abarca, de manera inseparable, el placer y el dolor” (p. 22).

Es esta fascinación por lo horrendo lo que hace desdibujarse en muchos momentos de la obra de Lovecraft la separación tácita entre su carga negativa y su fascinación positiva. También se encuentra en la elección de Lovecraft para sus adjetivos de admiración o fascinación, como puede evidenciarse en su ensayo *Supernatural Horror in Literature*, cuando alaba algún cuento bajo adjetivos de horroroso, espantoso, etc. Esta característica, esta incapacidad de encontrar divinidad en la naturaleza, en los términos de Gould, se convierte en una fascinación morbosa por lo terrible, y se enuncia claramente en el primer párrafo de “The Picture in the House” (1921):

Los que buscan el horror frecuentan lugares apartados y extraños. Para ellos son las catacumbas de Ptolomeo, y los cincelados mausoleos de las regiones de pesadilla. Suben a las torres de ruinosos castillos del Rin a la luz de la luna, y bajan titubeantes por tenebrosas escaleras pobladas de telarañas bajo los sillares diseminados de olvidadas ciudades de Asia. El bosque encantado y la montaña desolada son sus santuarios, y se demoran ante siniestros monolitos de islas deshabitadas. Pero lo que

²¹ Cita el argumento de *Qui Sait?* (1890), de Maupassant.

más aprecia el verdadero Epicuro de lo terrible, para quien el fin primordial y la justificación de la existencia es un nuevo estremecimiento de horror, son las antiguas y solitarias casas de campo de la Nueva Inglaterra profunda. (Lovecraft, 2005, Cap. 28)

Otro ejemplo bastante dicente y que alude también a la literatura, se da en “The Lurking Fear” esta historia de degeneración hereditaria nos presenta varios aspectos de esta morbidez metafísica. El narrador nos lo dice apenas empezar el relato: “(...) ese amor a lo grotesco y lo espeluznante que ha hecho de mi existencia una sucesión de exploraciones en busca de los extraños horrores que moran en la literatura y en la vida” (Lovecraft, 2005, Cap. 41).

En el tercer capítulo de la historia, el narrador se halla cavando un túnel cuando se encuentra inesperadamente con otro túnel dentro del mismo, y nos dice:

Era lo bastante amplio para que un hombre pudiera avanzar arrastrándose; y, aunque ninguna persona en su sano juicio se habría internado por él en aquellas circunstancias, yo dejé a un lado el peligro, la razón y la prudencia, y me dejé llevar por mi obsesión en desenterrar el miedo que acecha. (Lovecraft, 2005, Cap. 41)

Nótese el énfasis en el abandono de la razón y la expresión de una obsesión completamente declarada. Las palabras del narrador que dan inicio a cuarto capítulo siguen esta línea:

No puede existir nada normal en la mente del que, sabiendo lo que yo sabía sobre el horror de la Montaña de la Tempestad, se atreve a ir a solas en busca del miedo que allí acecha (...) y sin embargo, continué mi búsqueda con celo aún mayor a medida que los acontecimientos y revelaciones se hacían cada vez más monstruosos. (Lovecraft, 2005, Cap. 41)

Y, para terminar de probar el punto de la manera más directa posible, el mismo narrador nos da la definición casi exacta y ejemplificada de lo que ya arriba expusimos con Mark Fisher:

experimenté un auténtico acceso de pánico. Pero este horror estaba tan unido a un sentimiento de fascinación y atractiva excentricidad, que casi me resultaba placentero.

A veces, en la agonía de esas pesadillas en las que unos poderes invisibles le hacen dar vueltas a uno por encima de los tejados de extrañas ciudades muertas, transportándolo a los abismos sarcásticos de Nis, resulta un alivio, incluso un placer, gritar salvajemente y lanzarse por propia voluntad, en medio de un torbellino espantoso de onírica condenación, al primer abismo insondable que aparezca en el camino. (Lovecraft, 2005, Cap. 41)

Esta atracción por lo terrible puede volverse bastante paradójica, y conlleva en su narrativa una fatalidad infranqueable hacia la degeneración o la disolución de sus personajes en un afán ciego por continuar incidiendo en sus propios finales. Además de esto, sus personajes suelen estar fascinados por algún estudio del horror y lo extraño, como Randolph Carter, u obsesionados con el lugar de sus horrores, como el narrador en “The Shunned House” (1928), o narradores simplemente fascinados por lo grotesco (“The Hound”).

Boerem plantea una progresión de desenlaces donde incluso el terror del final, que es algo que Lovecraft solía dejar intacto para no romper el hechizo del horror cósmico, parecía mezclarse con una aceptación y hasta goce, en el que el terror pasa de ser externo, a ser interno, y al ser interno, es aceptado y disfrutado, sea por intervalos (“The Shadow Out Of Time” [1936]) o definitivamente (*The Shadow Over Innsmouth* [1936]).

La vida y obra de Lovecraft muestran, en muchos puntos, un doble movimiento, una contradicción entre el pasado y el presente, que le ha dejado marcado como un escritor anacrónico, ajeno a su tiempo. Los esfuerzos de Joshi, Schultz y otros críticos en demostrar lo contrario, no carecen de fundamentos, es más, pareciera que su obra sólo puede ser realmente leída teniendo en cuenta estas posturas a veces tan contradictorias, que se debaten de un siglo a otro, o de una emoción a su otro extremo. Tal vez la exposición de su contexto histórico como un momento de crisis entre dos etapas permita comprender las contradicciones y las ambigüedades de su persona y de su obra.

Llegado este punto podemos contar con algunos elementos que se derivan de indagar sobre el horror cósmico. Se lo ha analizado desde la filosofía, la literatura y en algún sentido, la religión. Kant, Burke, pseudo-longinus son referentes que se enfrentan entre lo que para el proyecto ilustrado (e incluso antes, para la estética medieval) fue lo sublime y lo que desde Epicuro, el atomismo de Demócrito, y su síntesis en Lucrecio fue otra forma posible (casi

marginal) de lo sublime. No se puede omitir el énfasis religioso y moral en toda la discusión. Los textos de Clifford, James y Gould hacen guiños a una discusión por lo sagrado e incluso yendo más allá, sobre la experiencia mística que se encuentra en la consideración del cosmos como enfrentamiento personal, que se impone, se revela. La sublimidad exenta de religión conjurada por Lucrecio en *De Rerum Natura*, recibió un impulso por la extensión de los horizontes conocidos del universo científico, que en la época de Lovecraft estaba realizando cada vez más descubrimientos asombrosos, y pese a que para nosotros, ya tan acostumbrados a los mismos, no podría significar nunca un impacto del mismo nivel, ni siquiera cuando intentamos imaginar cómo habría sido, debemos hacer un énfasis en esta novedad de inicios de siglo.

Lo sublime se reveló al tiempo como maravilla y terror, y es precisamente este último rasgo lo que se había intentado suprimir o superar en las definiciones kantianas o longinianas. Exento de una religión que lo contuviese y enfrentado a un cosmos en constante expansión, Lovecraft extendió la sensación de inmensidad hasta sus más terribles consecuencias. Si se piensa cuán cerca están el dolor y la fascinación en la experiencia de inmensidad cósmica (sea mística, religiosa, científica), se comprenderá que un escritor, dedicado de entrada al terror, haya utilizado las crisis propias de su época, las revelaciones científicas de su siglo, en combinación con procedimientos escriturales y bases literarias sentadas por sus antecesores y contemporáneos en el género, para conseguir una experiencia de los límites, tan propia de la literatura fantástica (Todorov, 1981), que halló su centro en los límites del conocimiento científico sobre un cosmos apenas en exploración. Esto es lo que hace del horror cósmico una fórmula tan exitosa (más ahora que en su momento).

Sin embargo, el objetivo de este trabajo puede entenderse de algún modo como una propuesta por una nueva perspectiva sobre la obra de Lovecraft, una propiamente antropológica. Por ello, era necesario profundizar en la perspectiva de cósmica de su obra, debido a que es la más señalada, no equívoca, pero sí más popular entre la crítica. Normalmente se lo ha entendido (él mismo lo pensó así) como un escritor de horror científico, cósmico. Nuestra propuesta es que, en el fondo, Lovecraft siempre propuso un terror más anclado en la antropología que en la astronomía, o al menos, de manera más sobresaliente que lo que normalmente se le concede. La sutileza con que obra esta influencia

aquí es clave, porque el despliegue cósmico parece más instrumental que algo decisivo y central que agota sus razones. Su concepción del terror es una interpretación sobre el Otro, una creación de una alteridad que reflejan sus escritos a distintos niveles. El análisis semántico, la indagación sobre las temáticas representadas en su obra, nos permitirán, de mano de su situación histórica, llegar hasta las relaciones de Lovecraft con la antropología y entender cómo al racismo, el evolucionismo, y las teorías antropológicas de finales del siglo XIX comprenden gran parte de su pensamiento sobre el Otro, que reflejó y explotó en su escritura de terror.

3. Más antiguo, más extraño: angustia racial y terror antropológico

3.1. Antropología del miedo: Occidente y los miedos sociales

En lo visto hasta el momento, se ha procurado mantener una perspectiva abierta, donde las facetas más importantes de Lovecraft como escritor quedaran al menos delineadas. La profundidad filosófica de su pensamiento ha sido tratada con especialidad, pero ahora debemos centrar la atención en algo menos comentado y que es, a nuestro parecer, un elemento imprescindible de su obra, sin el cual los acercamientos críticos sobre las bases de su trabajo quedan tristemente inconclusos. Este elemento es la parte antropológica de su obra, la influencia de esta disciplina y cómo ha echado raíces de manera notoria en sus mejores obras. Sabiendo que hablamos de inicios de la primera mitad del siglo XX, deberemos delimitar nuestro estudio a las fuentes bibliográficas evidentes en su trabajo, que él mismo mencionó, elogió y utilizó para sus diferentes actividades de escritura. En este proceso se tratará de comprender qué nivel de importancia tuvo cada referente en la construcción de sus argumentos y el manejo de los temas de la misma, para acercarnos por fin a esa otredad que se construye en sus relatos.

Sin embargo, es necesario hacer un pequeño acercamiento al miedo desde la antropología, para dar un sentido más amplio e iluminar el marco de la discusión, que, de lo contrario, parecería demasiado arbitrario o aislado.

Comencemos por algo simple: el miedo es una construcción cultural sobre una respuesta biológica para la supervivencia. Bajo el prisma del miedo toda experiencia, por más simple que sea, por más inofensiva que se le aparezca, es transformada en diferentes niveles difícilmente diferenciables, dado el extremo carácter subjetivo; pareciera connatural al miedo el ser inexpresable en un sentido amplio, pero dicha ambigüedad no desalienta a los estudiosos en la materia. Andrea Boscoboinik, antropóloga de la Universidad de Fribourg, acepta esta ambigüedad como una ventaja, pues en tanto sus raíces, expresiones y representaciones son tan dispares, puede utilizárselo como una clave de exploración para acercarse a diferentes fenómenos (Boscoboinik, 2016). Boscoboinik Privilegia al miedo como una de las grandes creaciones

culturales, y por ello, pese a su gran participación individual, es en lo social donde logran verse los mayores efectos de dicha emoción.

El miedo tiene la gran ventaja de que, analizándose en colectivo, es un marcador de intensidad en las preocupaciones sociales. Es decir, cada sociedad enfrenta preocupaciones, y en el punto en que estas se vuelven más centrales, es donde aparecen los miedos sociales, que expresan no tanto una emoción en bruto sino una consternación que extiende sus raíces en problemáticas concretas. El sociólogo Frank Furedi trabaja sobre el miedo en diversas culturas, y Boscoboinik entiende la perspectiva antropológica de los miedos como una búsqueda hacia “lo que los individuos y los grupos temen más y por qué, hacia qué estrategias y mecanismos se utilizan para disipar, afrontar y superar el miedo” (Boscoboinik, 2016, p. 121)

La literatura de horror se ha concentrado en la misma pregunta, pero digamos que con una intención maliciosa. ¿A qué le temen las personas? ¿Cómo socavar las estrategias que generan para enfrentar el miedo? Tal vez sean esas las mayores preguntas que se puede plantear cualquier creador del terror (sea en escritura como en cine, comics, o incluso, en una dictadura), pues, en últimas, se busca negar cualquier posibilidad de alivio. Si lo sublime kantiano se expresó como ver lo terrible desde un lugar seguro, el movimiento del terror en el arte busca eliminar ese lugar, y cada vez más acercarse a una consternación que se confunda con lo real.

Desde una propuesta antropológica es claro que debe haber un énfasis en lo que hay de cultural en el miedo, ya que no es tan importante la emoción misma como sus orígenes y mecanismos en la cultura en la que se dan. Boscoboinik (2016) propone que “el análisis se debe centrar en el miedo como respuesta y gestión racional en situaciones peligrosas o consideradas como tales” (p. 121).

La autora también advierte una desambiguación necesaria entre el miedo y la angustia, siendo esta última carente de objetivo, misteriosa en su causa, mientras el miedo siempre tiene claro su objeto, sea este concreto o imaginario. La vulnerabilidad está ligada al miedo inextricablemente. No importa tanto en esto el ser vulnerable como el sentirse vulnerable.

Esto es más complejo al tratarse de colectividades. Recordemos que Lovecraft escribe en y para Occidente, y de muchas formas toma elementos propios de la vulnerabilidad étnica y política de su región para propiciar esta sensación de vulnerabilidad. En un sentido estricto esto no nos parecería asombroso, pues es un proceder totalmente esperable de un escritor de terror, pero al revisar el trabajo del historiador francés Jean Delumeau, *El miedo en Occidente* (2012) que se enmarca temporalmente del siglo XIV hasta el XVIII, notamos un punto importante señalado por el autor: en aquellos tiempos el miedo se ocultaba, se había intentado negarlo. Pese a estar a flor de piel, en las representaciones, en los sueños, en las liturgias y en las iglesias, gobierna un silencio respecto al miedo.

Preocupado por esto, Delumeau se propone un trabajo desde la historiografía que remarque la relación entre Occidente y el miedo, como un diálogo permanente, pero que se ha mantenido en silencio en los ámbitos de la historia y la academia. Esto lo atribuye Delumeau a la reticencia general que presenta la humanidad para tratar el tema del miedo, pues históricamente se ha buscado minimizar y delegar el papel del miedo a una mera circunstancia que, de aparecer, solo está ahí para ser superada. Esto es especialmente notorio en la literatura épica, que promueve una relación profunda entre la nobleza y la temeridad. Tal es el caso de los libros de caballería del siglo XVI como *Amadís de Gaula* (1508), o el poema épico de Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso* (1532). Este y muchos ejemplos, desde Virgilio hasta nuestros días, siguen siendo la norma en muchas narrativas (Delumeau, 2012).

Es claro que su punto álgido, el entusiasmo de la osadía, se presentó bajo figuras caballerescas. La desventaja en las condiciones, la inmensidad de los horrores, se contrastan con la osada tranquilidad que el caballero muestra al enfrentarse a ellas. Destacar este punto nos obliga a reflexionar sobre el giro que dan los personajes caballerescos respecto a estos antiguos caballeros en la obra de Lovecraft y los maestros del horror moderno, pues sus protagonistas, como lo revisamos anteriormente con Boerem (2011), se basan en el miedo, que pasa de lo que se trata de ocultar y que debe vencerse, al otro lado de la oposición, donde incluso puede disfrutarse, buscarse. Pero incluso cuando no hay disfrute en el horror, en los cuentos modernos es el miedo lo que deja a los protagonistas en situaciones que no admiten ningún tipo de honor o decoro en su culminación. La huida es constante, la negación y la cobardía se realzan.

La transgresión de este arquetipo del caballero sin miedo no es total, no puede serlo. Ya remarcamos, en el capítulo anterior, la paradójica ley de atracción y repulsión que opera sobre los personajes de Lovecraft, que están tan aterrados como atraídos por aquella sugerencia de lo abominable. No es gratuito que Montaigne atribuyera, despectivamente, la propensión al espanto a los vulgares, propensión que inclina a los hombres a interpretar erróneamente lo más común, como si fuera sugerencia de algún horror que solo vive en la imaginación del temeroso (Delumeau, 2012). Esta objeción contra la vulgaridad que hace Montaigne será la riqueza de todo un género, que explorará las sombras y las debilidades hasta entonces presentes en la historia solo como famélicas siluetas, casi caricaturescas.

Hay que rescatar del trabajo de Delumeau que no aludió únicamente a razones sin sujeto ni matices políticos para el ocultamiento del miedo. Su rastreo es de carácter ideológico. Allí donde se encontraba silencio sobre el miedo en la historia, Delumeau notó un encubrimiento con razones profundas ligadas no solo a lo que, por generalidad, podría considerarse censurable (la cobardía, la vulgaridad, etc.), sino también a mecanismos de legitimación del poder. Es así como se logra ligar, por un lado, la nobleza a la temeridad y la valentía, y por el otro, el miedo a la plebe y el común del pueblo. Si bien los protagonistas caballeros de los nuevos escritores de terror, como Lovecraft, hacen parte de ese giro respecto a la alcurnia y la nobleza que antaño debían presentar (Boerem, 2011), el movimiento que contrarió este orden de ideas viene de antes, y puede hallarse, aunque tímidamente, ya en el renacimiento, pero con más potencia en el siglo XIX con autores como Maupassant, Bernanos y Zola (Delumeau, 2012).

El miedo volvía a ocupar un lugar no accesorio, sino central en las producciones artísticas, literarias y, más adelante, cinematográficas. La profundidad psicológica del miedo sería explorada, explotada, y potenciada por la nueva literatura que, negándose a los cánones de nobleza y temeridad, y nutriéndose de aquella misma tradición que había preparado los elementos estéticos para ello, se presentó con una estela de fascinación terrorífica que al día de hoy no ha perdido su efecto; es más, parece tenerlo mucho más.

Hemos visto aquí cómo un miedo colectivo puede transcribirse en acciones sociales, pese a que se den en términos negativos, como forma de un ocultamiento gracias a las figuras literarias de valor y virtud, y luego cómo es rescatado desde la literatura de horror moderna,

que voluntariamente hizo desfilar personificaciones del miedo que hasta entonces buscaban ocultarse. Es Andrea Boscoboinik quien, pensando menos en términos negativos y más en positivos, propone entender el miedo social como el componente de acción social, es decir, el miedo a secas puede ser colectivo, pero sólo cuando pasa a tener repercusiones prácticas, se entiende como miedo social (Boscoboinik, 2016). Los miedos colectivos por tanto pueden ser creados, motivados y direccionados por difusiones mediáticas para provocar respuestas como miedos sociales, de ahí la importancia del discurso como creador y manipulador de miedos.

Un caso notorio y terrible de su efectividad se encuentra en la política del enemigo interno en la Guerra Fría que dividió al mundo entre el miedo al terrorismo y al comunismo, por un lado, y al capitalismo por el otro. En el contexto actual, comprendemos rápidamente que impera la sensación de estar en riesgo, ya que, dada la pandemia que atraviesa el mundo, estamos más cerca de entender la profundidad de la vulnerabilidad que en otros momentos. De ahí que el miedo colectivo (contagiarse) se vuelva miedo social y se implementen estrategias basadas en este, como el uso de tapabocas, los protocolos de cercanía corporal y las pequeñas modificaciones en la conducta y en la interacción con el otro, entre algunos ejemplos.

El miedo, con su aceptación y centralidad, ha sido cada vez más imperante en la sociedad en que vivimos. Lo aterrador de la guerra, la posibilidad del peligro, ¿no ha sido acrecentada en máxima medida por la difusión mediática y sus detalles morbosos? Tendida la historia sobre nosotros, basta una pequeña intención de búsqueda para hallar, allí donde queramos, un hecho aterrador, sea por la brutalidad de la naturaleza, que recuerda su poderío en desastres y hecatombes, o por la atrocidad humana, que en cualquier lugar puede relucir de horrores. Los asesinos, secuestradores y violadores —ahora seriales, figuras mediáticas muy influyentes— son un fantasma que antes no acosaba de manera tan directa el imaginario de una sociedad occidental.

La proliferación de la inseguridad y la angustia en los tiempos modernos siempre viene acompañada por una necesidad cada vez mayor de seguridad, de tranquilidad, las cuales están ofrecidas en cuantiosas formas por los mecanismos de mercado, o utilizadas por los poderes políticos, sea creando las inseguridades mismas para presentarse como la solución,

sea aprovechándose del clima de miedo social para focalizar una propuesta política a su favor. Es esta parte, la que implica la instrumentalización del miedo en sentidos de dominación, lo que a ojos de Boscoboinik debe preocupar más en la construcción de una antropología del miedo.

Este enfoque es reconocido y tratado con profundidad. Autores como Uli Linke, Danielle Taana, Michael Taussig y Clifford Geertz se han preocupado por el miedo como instrumento de dominación. Entienden las culturas del miedo como estrategias de regímenes de terror, usadas con intereses políticos. El terror que analizan está más cerca de las repercusiones sociales, colectivas y políticas de la exteriorización e instrumentalización del miedo. Ellos se fijan más en la manera en que los estados militarizados generan “otros” fantasmales y traen a colación antiguas miradas de orientalismo africanista. Las fantasías ideológicas sobre la protección y el terrorismo, la definición de las fronteras en un cada vez más globalizado mundo, que se resiste a las fronteras propiamente dichas, son una preocupación a lo largo del trabajo de los autores (Taana Smith & Linke, 2009).

Por otro lado, en su libro *Antropologías del miedo: Vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón* (2008), que puede ser leído como un estudio comparativo de miedos en diferentes culturas, Gerardo Fernández Juárez y José Manuel Pedrosa proponen también las diferencias entre el “miedo animal” y el miedo en la expresión cultural humana, ligándolo a la memoria (especialmente a la infancia), a la transmisión, al arte e incluso al amor (en un sentido cercano al psicoanálisis). Plantean una diferenciación del miedo animal y humano basado en la consciencia refleja, es decir, la tendencia humana de analizar desde sí mismo sus propias características; el hombre con miedo piensa y analiza su propio miedo, y tal es, para los autores, la diferencia primera con los demás animales. Los autores se enfocan en “componer una especie de geografía tentativa del horror” (Fernández Juárez & Pedrosa, 2008, pág. 11), y en el camino, desvelan las máscaras que adopta el miedo al Otro, las múltiples representaciones que sirven de refugio mítico a los fantasmas que serían nada más que los prejuicios raciales, los estereotipos, y todo aquello que no definamos como “nosotros”:

Monstruos, fantasmas, locos, sombras que se apoderan de nuestros peores sueños, que encarnan dimensiones de la alteridad que nos estremecen, a la vez que nos hacen

sentir de forma privilegiada el calor de nuestra propia dimensión humana. (Fernández Juárez & Pedrosa, 2008, p. 14)

Fernández Juárez, en su ensayo “Terrores de agosto: la fascinación del *Anchanchu* en el altiplano Aymara de Bolivia”, está interesado en las formas que toma el miedo en un pueblo no occidental, como son los aymaras bolivianos, y en este contexto, sobre la construcción cultural que presenta esta población en torno al mes de agosto, que parte precisamente del miedo. Mientras que Francisco M. Gil García, en su ensayo “Un pueblo sitiado: miedos y entidades terribles en la construcción del espacio social de una comunidad surandina”, presenta la sutileza con que el miedo toma formas diversas y se va ocultando, ya sea en tradiciones o en intereses diversos, como el progreso y la economía. Su estudio de las *chullpas* en Santiago “K”, una pequeña comunidad boliviana, vendría a ejemplificar la reticencia con que se acepta el miedo, y al tiempo, con qué terquedad se mantiene una actitud que él mismo provoca, y a veces, que lo esconde directamente (García, 2008). Estos estudios representan un valioso ejemplo de cómo miedos colectivos propician acciones sociales, confiriendo gran importancia a su sentido negativo, es decir, a lo que se deja de hacer en relación a los espacios (como en el caso de las Chullpas) y a los tiempos (como en el caso del terror de agosto en los aymaras).

La preocupación central que hemos encontrado más relevante no será el revelar unas estructuras de dominación que utilizan al miedo en contextos políticos y de disputas más directas sobre la realidad. Nuestro campo es más grande y al tiempo más sutil: el miedo al Otro, que en su polimorfismo será la representación que busca concretar el miedo a lo desconocido.

Recordando la diferenciación de hace Boscoboinik entre miedo y angustia, debemos hacer notar que, si la seguimos, entendemos que mucha parte de lo expuesto en el horror de Lovecraft (su obsesión por lo desconocido, lo innominable, lo indescriptible) se da en términos de una angustia que parece interminable, pero que sin embargo termina nombrándose. Delumeau (2012) expresa la misma aclaración en cuanto al miedo y la angustia:

El temor, el espanto, el pavor, el terror pertenecen más bien al miedo; la inquietud, la ansiedad, la melancolía, más bien a la angustia. El primero lleva hacia lo conocido; la segunda, hacia lo desconocido. El miedo tiene un objeto determinado al que se puede hacer frente. La angustia no lo tiene, y se la vive como una espera dolorosa ante un peligro tanto más temible cuanto que no está claramente— identificado: es un sentimiento global de inseguridad. (Cap. 1, Sec. 3)

La repercusión de una angustia infinita es que el hombre fabrica el miedo, mediante el mecanismo de la nominación, nombra la angustia, pues al actuar de tal forma, escapa de la indeterminación angustiosa (que, de prolongarse, acabaría en la disolución del yo), llevándola al plano de lo concreto.

Es importante también mencionar el concepto de chivo expiatorio, que sirve para canalizar el miedo, papel que el Otro ocupa por excelencia (Boscoboinik, 2016). El señalamiento a las minorías o grupos marginalizados como culpables de propagación del SIDA es un ejemplo de cómo a la par que emergen amenazas, creadoras o reveladoras de vulnerabilidades, lo hacen también las representaciones sociales (en este caso homosexuales, negros, drogadictos) que focalizarán la hostilidad del colectivo. El miedo y las acciones que genera son un espacio de enfrentamiento de asuntos pendientes que pueden ser preexistentes al miedo en cuestión o a la crisis en que se engloba; bajo esta mirada, la crisis pasa a ser una excusa, un escenario para desarrollar temas subyacentes. La elección de un chivo expiatorio para la hostilidad popular es comúnmente una elección basada en prejuicios preexistentes, que responden a tópicos que pueden ser muy dispares, como todo marcador de identidad que pueda plantear una diferenciación con el Otro (etnia, nacionalidad, postura política, etc.).

En una dimensión más amplia, la concreción del miedo, al ser nombrado, puede generar países del miedo. La fundación de dicho país se dio en lo que Delumeau entiende como el trauma psíquico profundo en Occidente entre los siglos XIV y XVII, la llegada de una desesperación tal que se expresó en diversas formas de representación, y que sólo pudo ser matizada por los esfuerzos de eclesiásticos:

el discurso eclesiástico reducido a lo esencial fue, en efecto, el siguiente: los lobos, el mar, las estrellas, las pestes, las carestías y las guerras son menos temibles que el

demonio y el pecado, y la muerte del cuerpo menos que la del alma. (Delumeau, 2012, Cap. 1, Sec. 4)

Su estrategia fue nombrar al miedo (turcos, judíos, herejes, brujas, etc.), y así sustraerlo de su dimensión más peligrosa: lo desconocido, lo innominado. En últimas, se trata de evitar la angustia existencial —debida a la incapacidad de focalizar algo concreto como culpable del miedo— mediante los recursos apocalípticos y los mitos sobre el final de los tiempos. Pero no es solo eso, pues a la persecución inquisitoria sobre los agentes del diablo, ya mencionados, se le agrega un componente propio de la doctrina de la culpa: el miedo a la tendencia pecaminosa en el interior de cada persona, y por tanto, el miedo a sí mismo como posible agente del diablo. La persecución extendida tanto al exterior como al interior, por más que generara crisis neuróticas en los más apasionados, fue la estrategia con la cual se nombraba y caracterizaba una angustia; al introducirla en un esquema lógico (si bien muy represivo), se sellaba la ominosa posibilidad de dar vía libre, caótica, a las angustias profundas:

Tener miedo de sí mismo era, en última instancia, tener miedo de Satán. Y Satán es menos fuerte que Dios. Así los directores de conciencia de Occidente, poniendo en práctica una pedagogía de choque, se esforzaron por sustituir por los miedos teológicos la pesada angustia colectiva resultante de los stress acumulados. (Delumeau, 2012, Cap. 1, Sec. 4)

Ya hemos comentado algunas de las implicaciones de esta doctrina de la culpa en la escritura de terror moderna, especialmente en los casos puritanos como el de Nathaniel Hawthorne, o más sutilmente, pero con plena conciencia, en Lovecraft. Si consideramos las muchas posibilidades que ofrece el miedo como categoría de análisis cultural, encontraremos sus señales en más de una costumbre que superficialmente parecería exenta de ellas. Un planteamiento de este tipo exige ver en algo que parece intencionadamente severo y firme, la insinuación de un escalofrío eficientemente ocultado. Algo similar es lo que pasa con la ficción en Lovecraft: detrás de sus complejos argumentos, que orbitan incesantemente alrededor del miedo y se revisten al tiempo de un férreo materialismo casi nihilista, encontraremos el intento, a veces evidente y desesperado, de enmascarar unas angustias

raciales profundas con los rostros de un Otro siempre desdibujándose y transformándose a merced de ese ocultamiento.

3.2. Lovecraft sobre la antropología

No podemos concretar esta imagen de la angustia racial en su obra sin comentar las bases antropológicas en las que se basaron. Lovecraft era profundamente evolucionista; su pensamiento, siguiendo a los antropólogos que leyó, era bastante coherente, aunque claramente limitado a las superficies. Valga aclarar algunos postulados a partir de los cuales se genera la teoría evolucionista, que serían la unidad psíquica del género humano, el método comparativo, las supervivencias culturales y su enfoque intelectualista—racionalista (Harris, *Antropología Cultural*, 1990). El evolucionismo busca comprender por qué, si somos una misma especie, hay una diferencia tan grande entre un pueblo y otro. La forma que eligió para esta empresa fue la diacronización de las diferencias sincrónicas. Allí donde se observaban dos pueblos diferentes, el evolucionismo encontraba dos etapas de la misma cosa, una anterior y una posterior y mejorada. La concepción del mundo repartido en momentos evolutivos existiendo al mismo tiempo fue una herramienta poderosa para los postulados de esa primera antropología académica, pues este mismo juicio podía aplicarse indistintamente a objetos materiales, pueblos vivos, mitos, religiones, magia, etc. Lewis Henry Morgan aplicó juicios evolucionistas a las instituciones domésticas y a la tecnología (Morgan, 1986).

Un ejemplo útil del peso del razonamiento evolucionista en nuestro pensamiento se ve en que nuestra conciencia de colectividad consiste en saber que somos una especie que se observa a sí misma a través de las facetas que los otros nos presentan: vemos ancianos y niños, y en ellos podemos leer nuestro pasado y nuestro futuro en un proceso lineal. Sabes que este proceso es inalterable, pues somos los mismos en un plano biológico evidente, pese a la diferencia entre un bebé y un anciano, que es bastante considerable. Así mismo se podía pensar en cualquier cosa que estuviera relacionada de alguna forma.

Edward Burnett Tylor, antropólogo inglés fundador de la antropología académica, escribió tres obras notorias: *Anahuac* (1861), *Researches into the Early History of Mankind* (1865), y *Primitive Culture* (1871). Esta última fue consultada por Lovecraft, quien defendió orgullosamente el argumento de Tylor respecto a la creencia en espíritus como génesis de toda religión, como la prueba definitiva de que la religión no era más que un rasgo evolutivo, inherente a todo ser humano (Joshi S. , *Lovecraft and a World in Transition: Collected Essays on H. P. Lovecraft*, 2014). También es reconocido por su canónica definición de cultura. Tylor, de corriente intelectualista, se preocupaba por el método en antropología, que quería acercar a los resultados más estandarizados de la estadística. Sus esfuerzos en este campo, se volcaron en las instituciones matrimoniales y de descendencia, para lograr mediante un análisis comparativo de casos (350 exactamente), encontrar correlaciones que marcaran un patrón universal. Tylor, en su exhaustivo análisis de los modos de residencia, deja algunas brechas de pura especulación respecto a lo que para él son supervivencias de etapas anteriores, y dada su corriente evolucionista, es de esperar que tales suposiciones sobre lo que fue primero, y lo que fue después, provoquen un justo escepticismo, como el que mostró Evans—Pritchard (1987) frente a su teoría:

Su diagrama está diseñado para mostrar que los tres modos de residencia — matrilocalidad, «mudanza» y patrilocalidad— son algo más que tipos de residencia, ya que también son transiciones históricas o etapas (...). Esta argumentación incluye una teoría de las supervivencias para la que no se aportan pruebas. (p. 135-136)

Sir James G. Frazer fue un excepcional antropólogo y folclorista escocés, perteneciente, como Tylor, a la corriente de enfoque intelectualista y evolucionista. Pese a que sus aportes a la disciplina han sido fuertemente rebatidos, sirvieron de impulso para su inicio, y fue respetado y elogiado. Su monumental obra *The Golden Bough* (1890), es reconocida ahora como un clásico imprescindible en materia de folclor y antropología, la misma que Lovecraft leyó y utilizó en su obra más conocida, “The Call of Cthulhu” (1928), donde cuenta que comentarios de la obra de Frazer y algunos otros de mitología y antropología acompañaban al bajorrelieve del ominoso Cthulhu.

En el postulado de Frazer siempre hay una patente idea de atraso, simpleza, credulidad y error en su opinión de la mente primitiva. Parte de su teoría más remarcada es la importancia

de la magia como anterior a la religión, como estadio primero de la mente humana, que incluso llegó a insinuar como una edad de piedra intelectual (Frazer, 2015). La superación de esta etapa se daría principalmente por la perspicacia y agudeza mental de ciertos hombres superiores que, notando la falibilidad de sus hechizos y la errónea cadena causal que habían tomado por cierta, marcarían el tránsito a la religión. Sin poder refugiarse en ideas erróneas tan directas, concebirían la idea de que, lo que sea que controle la naturaleza, debe ser tan arbitrario y azaroso como su propia voluntad, asignando así el dominio de la misma a entidades sobrenaturales que pueden ser conciliadas mediante actos religiosos. La llegada del pensamiento científico se daría cuando, volviendo a los planteamientos mágicos de causa y efecto, y dejando atrás la desazón por los inefectivos hechizos, los hombres de intelecto superior buscarían entender las causas y efectos reales sobre la naturaleza (Frazer, 2015).

Robert Fraser (2015) en su introducción a *The Golden Bough* nos indica la perspicacia con la que Frazer entendió su época y se valió de las resistencias de la sociedad victoriana para, por un lado, arrojar sus investigaciones de manera transgresiva, y por otro, establecer una discusión alrededor de la similitud y diferencia de las demás culturas respecto a la suya propia. Los tabúes fueron temáticas que trabajó recurrentemente precisamente por ello. El tabú, es decir, lo que una sociedad delega a la prohibición es el centro mismo de su identidad como grupo, de su individualidad. Robert Fraser anota la tensión que se crea al conseguir extender la perspectiva de las prohibiciones para notar que aquello que asegura la individualidad es también la réplica arbitraria de un mecanismo presente en todas las sociedades: “no hay tabú más sacrosanto que aquel que garantiza nuestra individualidad, y no hay idea más aterradora que la noción uniformadora de nuestro lazo con aquellos que poseen tabúes distintos” (Fraser, 2015, Cap. 1). Como escribe Fraser, el enfoque sobre la otredad y la igualdad era tan diferente a finales del XIX que la idea transgresora de Frazer era aventurarse a la igualdad del ser humano, pensamiento en contracorriente con las comodidades que caracterizaban la época, esto es, una diferenciación ontológica que se resistía a cualquier horizontalidad con aquel Otro primitivo y distante:

A finales del siglo XX dimos por hecho nuestra igualdad y furtivamente indagamos en la diferencia. En cambio, a finales del periodo victoriano, la gente dio por hecho su otredad y se lanzó a explorar áreas prohibidas de afinidad. De ahí que Frazer

estuviera mucho menos interesado en la otredad que en la igualdad. Este interés lo metió en algunos líos, pues casi todos los victorianos estaban convencidos de su otredad e incluso se sentían muy orgullosos de ella. La idea de que, para citar uno de los planteamientos de Frazer, todos los seres humanos compartían un «parecido esencial» era, desde cierta perspectiva, muy amenazadora para la mente victoriana. (Fraser, 2015, Cap. 1)

Lovecraft aunque podía aceptar que toda religión había nacido de lo que, para los antropólogos de finales del XIX, se entendían como ideas erróneas, también podía encontrar fascinación en la religiosidad más allá de su discusión sobre la verosimilitud de sus hechos y la certeza de la fe. Nótese que fue él, y no Sonia Greene, su esposa, quien pidió casarse en una iglesia, en Nueva York (Joshi S. , *Lovecraft and a World in Transition: Collected Essays on H. P. Lovecraft*, 2014).

Una posición similar a la que tuvo Frazer alimentó en parte su ficción y su persona, pues Lovecraft era un hombre básicamente evolucionista. En su concepción del mundo y en su concepción del hombre traslucía la convicción de que todos los procesos presentes y observables, tanto naturales como sociales, eran explicables por medio de una mirada amplia a los procesos que condujeron a ellos (Joshi & Schultz, 2011). Por más que la unidad mental de la humanidad fuera la base desde la que partían los antropólogos evolucionistas para lanzarse a explicar cómo, dada dicha unidad, la humanidad presentaba tan exorbitante disparidad en cuanto a las costumbres y organizaciones sociales —sin mencionar la problemática de la diferencia fenotípica entre unas poblaciones y otras—, Lovecraft no se sintió atraído por esta idea, sino todo lo contrario: siempre defendió con tranquilo desenfado la inferioridad cultural y biológica de los afroamericanos, y se horrorizó ante la posibilidad de que todos los hombres vinieran, como aquellos vestigios primitivos, de África. Nada de esto nos sorprende: lo vemos claramente en su ficción; camuflándose en los avatares de entidades demoníacas, macabras y degeneradas, yacen las caras de hombres negros y de diferentes “razas” que por ser tales, eran más proclives a la manipulación mental, dada su tendencia “natural” a la parafernalia ceremonial primitiva. Los antiguos, entidades míticas y al tiempo concretas de su ficción, se acercan constantemente a rozar el mundo que conocemos mediante los esfuerzos de cultitas degenerados y que sirven como tránsito entre la humanidad

y su inminente fin a manos de las entidades alienígenas (ese es, básicamente, el argumento de “The Call of Cthulhu”).

En los antropólogos de finales del XIX se encarnaban posturas que eran, a nuestro parecer, necesariamente contradictorias. No es gratuito que Robert Fraser elabore esta contradicción en la persona de Frazer: escéptico pero fascinado por la fe, intelectual riguroso pero especulador. La antropología estaba al tiempo enfrentada a la tarea de hacer notar la unidad de la especie humana, mientras se valía de métodos que traslucían un prejuicio frente a esos otros que estudiaron principalmente. La teoría evolucionista, sirviéndose del método comparativo, entendió comúnmente la diferencia sincrónica como puntos de un mismo suceso en etapas de desarrollo diferentes, pero siempre relacionadas por un eje temporal que acercaba una a la otra de manera inexorable.

3.3. Usos de la antropología en la escritura de no ficción de Lovecraft

3.3.1. *Debates y ensayos*

Los indicios de evolucionismo en Lovecraft son demasiado abundantes como para hacer mención de todos los momentos y debates en que se valió de este para aclarar un punto, y lo mismo sucede en sus cuentos, que pese a todo nos ocuparán más extensamente. Respecto a los debates y ensayos que Lovecraft escribió en el campo de la no—ficción, vale mencionar unos casos importantes. El primer caso surgió de un debate epistolar sobre la barbarie contra la civilización.

Al leer a Lovecraft no podemos descuidar dos factores importantes, que hacen parte de sus inclinaciones personales y de quién era él, propiamente hablando. Por un lado, Lovecraft fue un hombre blanco que escribía desde una posición de poder y superioridad respecto a las demás regiones del mundo, adoptando una óptica que trasluce, por lo mismo, en una concreta paranoia respecto a ese resto del mundo del cual no hacía parte. Por otro lado, es cierto que Lovecraft perteneció (o al menos se interesó activamente por ella) a una

tradición académica que presentaba contradictorias posturas: apertura a la unidad psíquica humana y resistencia al reconocimiento de la igualdad racial o intelectual.

Sus opiniones a este respecto quedan bastante claras en el marco de un debate con su colega escritor Robert E. Howard. El primero desde la civilización y el segundo desde la barbarie. La discusión que comenzó a raíz de un cuento de Lovecraft (“The Rats In The Walls”) se extendería hasta la muerte Howard seis años después. Con posturas racistas de parte y parte, ambos escritores lamentaban la llegada de extranjeros a América, y el mestizaje que llegaría con esto. Howard, horrorizado, le cuenta a Lovecraft, cual si se tratase de una invasión real, cómo las ciudades más grandes ahora cuentan en sus filas con cantidades terribles de esclavos, italianos, judíos y latinos. Lo que Lovecraft apoyó con un poco de su repulsión por la semitización de Nueva York. Ya entrando en el disgusto y poco interés mostrado por Howard frente a la civilización, Lovecraft, encolerizado, le responde respecto a todos los avances de la civilización en comparación con los “bárbaros”:

Para mí, Grecia y Roma son realidades primordiales porque tenían los mismos problemas y actitudes generales que tienen las naciones asentadas de la modernidad. Habían conquistado de forma apreciable los fenómenos naturales más destacados de su entorno, y habían ganado suficiente seguridad material para ampliar otras partes de su dotación mental y emocional que las directamente relacionadas con la autodefensa y la afirmación del ego. Importantes áreas cerebrales —como las relacionadas con la curiosidad intelectual pura y con los matices más finos del ritmo y la coordinación— que habían sido necesariamente subdesarrolladas en el bárbaro en peligro, comenzaron a expandirse y a enriquecer la vida entre las personas que habían alcanzado una etapa de ajuste relativamente estable a la naturaleza y al problema de la defensa del grupo. Mientras que el bárbaro sólo tenía unos pocos motivos y placeres sencillos, y sólo utilizaba una pequeña fracción de su patrimonio como primate altamente evolucionado, el hombre civilizado tenía la variedad infinitamente más amplia de estímulos y recompensas que se derivan de un desarrollo más completo de sus capacidades. Lo que perdió en el proceso fue compensado con creces por lo que ganó, de modo que hasta su posterior decadencia no necesitó

lamentar ninguna de las simples asperezas que había dejado atrás (16 de agosto de 1932). (Lovecraft citado en Joshi, 2014, Cap. 1, Sec. 8)

Como notamos, para Lovecraft es un asunto puramente evolutivo que tiende a poner al bárbaro en un término medio entre el primate altamente evolucionado y el hombre civilizado. Esto es claro en su mención a mecanismos cerebrales que no están desarrollados en los bárbaros, además de la subestimación de los placeres y motivos de estos como sencillos. En esta acalorada correspondencia tenemos algunas muestras de las opiniones reales de Lovecraft sobre estos temas. Nos dice que piensa la barbarie desde la carencia irremediable, y sólo admite algún atractivo de esta para su persona bajo la figura del chamán creador de misterios:

Para mí, las pocas ventajas posibles de la barbarie parecen infinitamente eclipsadas por la abrumadora masa de carencias y desventajas irremediables, de modo que estoy seguro de que nunca habría encontrado lo suficiente para vivir en los tiempos primitivos, excepto quizás como bardo cantor de historias o chamán creador de misterios. (Lovecraft citado en Joshi, 2014, Cap. 1, Sec. 8)

Pese al interés exótico en el chamán, Lovecraft considera al bárbaro, al primitivo, como un estadio anterior en la evolución humana, cuya superación se encuentra en el hombre civilizado. Eso se ve aclarado por él mismo de la siguiente manera:

el único criterio real de valor cósmico es el grado de evolución—avance desde el gorila, el cráneo de Piltdown, el neanderthaloide, el negro australiano o el negro. Este avance de grado evolutivo, que marca la superioridad absoluta, no se mide de ninguna manera por la fuerza física, sino que se mide directamente por el desarrollo del intelecto, la imaginación y las emociones más complejas y delicadas. (Lovecraft citado en Joshi, 2014, Cap. 1, Sec. 8)

Aunque Lovecraft no lo manifestara en sus obras, la antropología de su tiempo llevaba mucho campo recorrido en la lucha contra los prejuicios que habían dominado la visión general de la disciplina en épocas anteriores, es decir, en la primera antropología académica. El trabajo de Franz Boas (1964), ya a finales del siglo XIX, rebatía seriamente los postulados

evolucionistas, que procuraban objetividad desde una postura de superioridad respecto a la “inferioridad racial” del primitivo. Si Lovecraft llegó a leer y escuchar algo de tal debate, ello no queda patente en ninguna de sus cartas, salvo por una mención sutil, puede que demasiado generalizada, a que “sólo la más mínima argucia académica puede discutir la mejora absoluta e intrínseca en la transición a la civilización” (Lovecraft citado en Joshi, 2014, Cap. 1, Sec. 8). Joshi menciona que no puede más que lamentarse su estatismo en este punto, el ignorar que la antropología estaba inmersa en una tensión que oponía la particularidad histórica a la reducción evolucionista.

El segundo caso surge también en un debate, aunque esta vez se trata sobre materialismo contra idealismo, con el teísta conocido como Sr. Wickenden, que figura en *In Defence of Dagon* (1985), serie de cuatro ensayos (sólo se conservan tres) donde se debatían asuntos respecto a los comentarios de diversos lectores de sus cuentos, comentarios hechos en el marco de una organización de crítica literaria llamada “The transatlantic Circulator”, entre escritores de Inglaterra y Estados Unidos.

Entre los argumentos de Lovecraft, como la certeza de negar la vida después de la muerte, nos interesa en especial lo referente a la creencia en el alma. En dicho debate Lovecraft, basado en Huxley y Darwin, pudo rebatir la posición de Wickenden de que los humanos poseían alma pero los animales no. Lovecraft expone, para destruir el idealismo de la creencia en el alma, una consideración nacida de su lectura de los antropólogos Tylor y Frazer, según la cual, y aquí se nota su incisivo intelectualismo, la creencia en deidades, almas, y seres sobrenaturales eran fruto de la ignorancia de las verdaderas leyes que regían el mundo, y muy a su pesar reconocía como necesaria esta etapa en el desarrollo del hombre. En sus palabras:

Este asunto de la explicación de los sentimientos 'espirituales' es realmente el más importante de todos los argumentos materialistas; ya que las explicaciones no sólo son abrumadoramente forzadas, sino tan adecuadas como para demostrar que el hombre no podría haberse desarrollado sin adquirir precisamente esas falsas impresiones. (Lovecraft citado en Joshi, 2014, Cap.2 Sec. 2)

En los ensayos que reúne la obra de “In defense of Dagon”, Lovecraft comienza a plasmar con agudeza su visión del mundo y sus posiciones respecto a su forma de concebir la literatura. Joshi encuentra en ellos algunas de las argumentaciones más potentes respecto a su materialismo mecanicista, y cómo el mismo Lovecraft menciona el argumento más poderoso respecto a esto, dado desde la antropología, piedra fundamental para su ateísmo.

El tercer caso, más extenso, se trata de un ensayo que escribió Lovecraft titulado “Some Backgrounds of Fairyland” (1944). Este ensayo trata de los mitos y leyendas sobre las hadas, una exposición en clave antropológica sobre sus posibles orígenes en diferentes pueblos, y una conclusión sugerente que apunta al verdadero origen de las mismas en la existencia de una raza pre—aria que pobló Europa antes de la llegada de los invasores.

Lovecraft comienza planteando la consideración de la imaginación mitológica, dejando en claro el origen ario del hada, que vendría de la mitología galesa prerromana (celta), cuyo folclore la presenta como “una mujer de agraciado aspecto humano y tamaño medio, que habitaba en un entorno específico y poseía atributos sobrenaturales tales como el poder de cambiar de forma, controlar el mar y el viento, curar enfermedades y predecir eventos futuros” (Lovecraft, 2018, Cap. 7). Lovecraft también apunta, en el elemento de la imaginación mitológica aria, la atribución de carácter femenino a las fuerzas de la naturaleza, dando como resultado las hadas, dríadas, las náyades, las ninfas, damas y doncellas del alba, de las nubes, de las fuentes, de los árboles, etc.

Ahora bien, Lovecraft propone que la imaginación mitológica de los arios en el medievo debe algunos elementos a otra corriente mitológica tributaria de carácter más siniestro, que se concretó en la figura de los genios nocturnos. El autor se refiere a la hibridación mitológica de los genios (de origen más árabe), los *panis* (de origen védico) y los elfos (de origen escandinavo) con las originales hadas celtas. Escribe Lovecraft (2018):

Conforme transcurre el tiempo y la antigüedad se diluye en el medievalismo, vemos muchos de los rasgos de estos genios nocturnos transferidos a la especie feérica, haciendo que las hadas se vuelvan traviesas, depredadoras, nocturnas y, a veces, hostiles a la humanidad. Las discrepancias en la naturaleza de las hadas aumentan según avanza la Edad Media, de modo que acaban reconociéndose diferentes grupos

y órdenes de hadas: buenas y malas, grandes y pequeñas, masculinas y femeninas... Finalmente llegamos a un punto en que diferentes tipos de seres elementales del aire, la tierra, el mar y las cavidades inferiores se funden en la mente popular bajo el término erróneo y unificador de «hadas». (Cap. 7)

Según su argumento, la imaginación mitológica aria que personificaba elementos de la naturaleza en entidades femeninas se hibridó con otras mitologías para dar como resultado un aspecto más oscuro y siniestro de las hadas del que se tiene en el medioevo, además de todas las múltiples entidades asimilables al hada por la hibridación mitológica.

Ahora bien, Lovecraft considera otra posibilidad que se anexa a la mera imaginación de los hombres que personificaron a los fenómenos naturales en los mitos. Esto sería la memoria histórica de algo que sucedió efectivamente y es narrada de forma poética en los mitos, pero que se añadió a la mitología de las hadas posteriormente a la hibridación con las mitologías de los genios nocturnos:

A la vista de todas las evidencias, los antropólogos han dado por cierto, durante muchas generaciones, que estas persistentes características de los duendes y las hadas se deben más a la memoria histórica que a la imaginación mitológica. Esto es, los duendes, troles, gnomos, kobolds, leprechauns, brownies o imps tradicionales no son genios nocturnos arios puros, sino el producto de una hibridación de estos con una genuina raza de hombres enanos o pigmeos a la que los arios desplazaron en algún momento y que, refugiándose bajo tierra, emprendió posteriormente una furtiva campaña de represalias contra sus conquistadores. (2018, Cap. 7)

Para Lovecraft, el proceder de esta raza de enanos fue desde entonces un movimiento vengativo frente a los arios, que sólo admitía pausa en rituales de fertilidad. Lovecraft además entiende el origen de la brujería en Europa por la vía del contacto y mestizaje de los arios con este pueblo de enanos. Esto sin duda está basado en su lectura de la antropóloga Margaret A. Murray (2019):

Con el tiempo, es seguro que muchos renegados arios acabaron acercándose y uniéndose a ellos —como hoy algunos hombres civilizados en lugares salvajes «se

vuelven nativos»—, y que los enanos lograron imponer su repulsivo culto a la fertilidad a un estrato decadente de los arios, dando así lugar al furtivo culto de la brujería, con su siniestra organización y su sabbat obsceno y orgiástico. (Lovecraft, 2018, Cap. 7)

De nuevo hay un énfasis puesto por Lovecraft en la decadencia que viene con el mestizaje, esta vez encontrado en los renegados y decadentes arios que se prestaron para mezclarse con este pueblo. La diferencia en estatura y tez de piel de este pueblo pequeño propició que entraran en la memoria histórica mediante los mitos de genios nocturnos, más fácilmente que como un relato histórico concreto. A continuación, Lovecraft advierte algunos puntos por considerar sobre la situación de esta raza de gente pequeña:

Queda ahora por investigar quiénes fueron en realidad esos enanos vencidos, dónde y cuándo vivieron y dónde los encontraron nuestros antepasados invasores; y si fue el conjunto del pueblo ario el que tropezó en su camino con tales seres, o si el conflicto involucró a una parte del mismo y el resto solo tuvo conocimiento de ello a través de rumores. (Lovecraft, 2018, Cap. 7)

En lo sucesivo del ensayo, Lovecraft enuncia algunas hipótesis que buscan responder estas preguntas. La primera, más común entre los mitólogos, es considerar que se trata de pueblos lapones y fineses del norte de Europa. Un punto a favor es que las leyendas de este pueblo subterráneo vienen del norte germánico. Una segunda hipótesis propone que son realmente neandertales que ocuparon Europa antes de ser eliminados por los humanos genuinos, mientras que la tercera hipótesis propone a una raza liliputiense que poblara Europa en una época que, si bien es remota, no llega a ser paleolítica. Lovecraft anota sobre esta hipótesis que:

Los antropólogos más conservadores opinan que es poco probable que una raza liliputiense haya habitado realmente las Islas Británicas —a pesar de las vívidas leyendas de diminutos pictos y brownies en Escocia, de hadas y duendes subterráneos en Irlanda, del siniestro pueblo pequeño en Gales y la alegre cofradía de Robin Goodfellow en Inglaterra—. En nuestra opinión, tales historias provienen de la

experiencia de nuestros antepasados durante una etapa temprana de su avance por el continente europeo. (Lovecraft, 2018, Cap. 7)

Una cuarta hipótesis plantea que fueron las mismas poblaciones arias, aunque menos blancas, “razas mediterráneas e ibéricas cuya estatura y pigmentación resultarían aberrantes para un nórdico puro” (Cap. 7), y que haciendo contrapeso al avance del resto por Europa lucharon contra ellas por el dominio. Esta hipótesis es despreciada por Lovecraft, quien señala que tales hombres pese a ser diferentes a los arios puros no podrían llegar a inspirar leyendas tan bañadas de repulsión. Lovecraft entiende que la complejidad del caso podría sugerir cuatro razas diferentes de enanos que se confundieron en las diferentes leyendas con las mitologías de genios oscuros y hadas, haciendo de su rastreo un reto en antropología. Hallazgos como los *Erdstall* (una red de túneles estrechos y de baja estatura que se hallan en toda Europa) son para Lovecraft evidencias del conflicto enano—ario:

Estas cavernas artificiales, claramente excavadas por individuos de no más de metro y medio de altura, en las que han aparecido utensilios que datarían de una época entre la Edad de Piedra tardía y la del cobre y la Edad del Bronce temprana son, ocasionalmente, de gran complejidad; algunas aparentan ser templos, en tanto que otras son claramente refugios (como madrigueras de pequeños animales) para ocultarse de enemigos físicamente más grandes. (...) Los etnólogos dudan a la hora de incorporarlos a algún grupo étnico concreto, pero no hay nada que demuestre que estos *erdstallerbauer* (como los llaman los austríacos) no pertenecieran a la misma estirpe mongólica que las razas lapo—finesas y hunas. Aún quedan muchas investigaciones por realizar en los campos arqueológico y etnológico. (Lovecraft, 2018, Cap. 7)

En este punto se mantiene al día de hoy cierto debate respecto a los *Erdstall* encontrados tanto en Escocia, Alemania, hasta llegar a Turquía, pero Heinrich Kusch, un prehistoriador y profesor de la Universidad Karl—Franzen en Graz, Austria, en su libro *Tore zur Unterwelt: Das Geheimnis der unterirdischen Gänge aus uralter Zeit* (2011) (Puertas al Inframundo: El secreto de los pasajes subterráneos del mundo antiguo), plantea que muchos túneles pertenecen al Neolítico con una antigüedad de 12 000 años, y su gran número y extensión hacen pensar que la original red de túneles era inmensa. Seguramente Lovecraft se

enteró de estos túneles por su descubridor, el sacerdote Lambert Karner (1841—1909), quien exploró alrededor de 400 de ellos, arrastrándose como un gusano (Humanidad y Cosmos , 2013).

Sobra mencionar que Lovecraft utilizó este tópico en varios cuentos, como en “The Nameless City” (1921), y en “The Lurking Fear” (1923) donde siempre el protagonista terminaba arrastrándose por túneles de estatura no apta para criaturas de la altura humana, en los cuales sufría accesos de locura. Aunque en “The Nameless City” es más explícito a sugerir que dichos túneles se muestran notoriamente hechos por seres de baja estatura, internándose cada vez más adentro de la tierra y llegando a salas con frescos y vitrinas, pero con la misma altura que le obliga a estar agachado.

Lovecraft cierra su ensayo delineando las variaciones que han tenido las hadas en naciones diferentes, y destacando por lo mismo el “temperamento racial y nacional” (Lovecraft, 2018, pos.929) de cada pueblo a la hora de analizar cómo han logrado adaptar las hadas y los genios a sus respectivos contextos y tradiciones, algunos incluso confiriéndoles organización social y política definida. Sugiere, además, campos de investigación tentativos y fértiles, como “La tradición de las hadas en oriente, tal como la desarrollaron las naciones islámicas” (Lovecraft, 2018, pos.938) y “la forma en que cada nación relaciona su tradición feérica con sus creencias religiosas formales y ortodoxas” (Lovecraft, 2018, pos.941). Propone para este último caso el ejemplo de la Inglaterra rural, que logró ingresar las hadas en la forma de alma en pena que se mantiene entre el cielo y el infierno. Tampoco ignora que en Irlanda esta creencia tiene implicaciones más serias:

Hoy la creencia en las hadas está prácticamente relegada al pasado en gran parte del mundo, aunque en Irlanda, muchas personas sorprendentemente cultas reconocen conservar la fe en el «buen pueblo». Indudablemente, a estos creyentes la presente investigación se les antojará tan blasfema como innecesaria. (Lovecraft, 2018, Cap. 7)

Las bases antropológicas de este ensayo son variadas y algunas no son mencionadas, sino apenas delineadas a través de los argumentos. Podemos mencionar los trabajos de Thomas Keightley en mitología y folclor enfocados en las hadas; de Andrew Lang sobre

Folclor y antropología, y de Margaret A. Murray sobre la brujería en la Europa occidental. Otros autores que cita Lovecraft en el ensayo son los hermanos Grimm, para filología e investigación cultural enfocada al folclor; Nicolas—Pierre—Henry de Montfaucon de Villars, con su obra *Comte de Gabalis* (1670), un tratado sobre ocultismo y ciencias secretas que menciona muchos seres sobrenaturales.

3.3.2. Hadas, gnomos, enanos y brujas: una conspiración entre la antropología y el folclor del siglo XIX

Creemos necesario delinear algunos planteamientos de estos autores y su obra, pues las adscripciones de estos a corrientes y teorías serán de gran importancia para entender las bases teóricas en el campo antropológico que Lovecraft utilizó en su vida y su escritura. Bases que son, como hemos mencionado anteriormente, el evolucionismo, la creencia en la inferioridad racial, la corriente intelectualista respecto a la creencia en seres espirituales y, además, el pensamiento de la memoria histórica escondida tras los mitos.

Thomas Keightley es un reconocido mitólogo comparatista, siendo pionero en su exhaustiva revisión de diferentes mitologías. Comienza su libro *The Fairy Mythology* (1828) con un desfile de ejemplos sobre la manera en que los hombres, alrededor del mundo, han explicado los efectos naturales recurriendo a causas mitológicas, lo cual es, a su parecer, lo único que diferencia al salvaje y al campesino del filósofo que busca las causas reales y eficientes, que son “causas inteligentes”, mientras que los primeros establecen la causa en seres inferiores nacidos de sus credos y leyendas. Escribe el autor: “A toda aparición extraordinaria se le asigna una causa extraordinaria; una causa siempre conectada con la historia o la religión, antigua o moderna, del país” (Keightley, 2012, Cap. 1).

Aunque es un intelectualista en su interpretación de la religión y el mito como una malinterpretación de la cadena causal, Keightley es partidario de pensar la religión en términos de manipulación por parte del personaje que llama “filósofo”, quien crea la religión para “instruir a las tribus rudas apelando a sus sentidos” (Keightley, 2012, Cap. 1). Es de

Keightley de quien Lovecraft toma su discusión respecto a la palabra *fairy* con su origen en el latín *Fatum*. También propone la diferenciación entre las hadas y los enanos nórdicos y nocturnos, los primeros llamados *Hadas del Romance*, y los segundos, *Elfos* o *Hadas populares*. También es Keightley quien establece una discusión sobre la dificultad de la clasificación y rastreo de entidades mitológicas que, entiende, vienen de la imaginación humana (alejándose de las hipótesis de la memoria histórica):

No se puede esperar que nuestras clasificaciones compitan en exactitud y determinación con las de la ciencia natural. La imaginación humana, de la que estos seres son hijos, no funciona, al menos en lo que podemos descubrir, como la naturaleza, mediante leyes fijas e invariables; y sería realmente difícil exigir al historiador de las hadas la rígida distinción de clases y órdenes que esperamos del botánico o del químico. Las diversas especies se confunden entre sí; las acciones y los atributos de una clase se atribuyen con tanta frecuencia a otra, que apenas hemos empezado a erigir nuestro sistema, cuando encontramos que los cimientos se desmoronan bajo nuestros pies. (Keightley, 2012, Cap. 1)

El autor también apunta, respecto a los orígenes de los enanos, los gnomos y los *trolls* de la mitología germánica, que las sagas e historias de las que se rastrea su origen tienen la dificultad de unir hechos históricos con ficciones románticas. Es en su disposición respecto a la humanidad donde se define la naturaleza benéfica (celestes, elevados, los *Alfs* o elfos) y maléfica (terrestres, malvados, gnomos, *trolls*, enanos subterráneos). Y aun aceptando la participación de hechos históricos en la mitología, Keightley es partidario, como deja claro en todo el libro, de la escuela naturaleza—mito, cuyo mayor representante fue Max Müller, pues dice respecto a los enanos de la mitología nórdica:

Tal vez la explicación más probable de ellos es que son personificaciones de los poderes subterráneos de la naturaleza; pues puede observarse de nuevo que todas las partes de toda mitología antigua no son sino poderes, atributos y cualidades morales personificados. (Keightley, 2012, Cap. 6, Sec. 2)

Sin embargo, Keightley es consciente de la hipótesis que menciona Lovecraft de los enanos, en el sentido de ser figuras poetizadas en la mitología de los pueblos fineses, quienes

en su disputa con los escandinavos fueron expulsados a las montañas, donde dominaron la metalurgia y la minería. No parece convencido, y solo lo menciona como puente para llegar a la propuesta de Thorlacuis, quien dice que el origen de la metalurgia y la minería se encuentra en los seguidores de Odín llegados del país de los Calibas. Como sea, Keightley cierra el tema del origen con la siguiente reflexión, aludiendo de nuevo a la imaginación mitológica:

Tal vez el relato más sencillo sobre el origen de los enanos sea que, cuando, en el espíritu de todas las religiones antiguas, los poderes subterráneos de la naturaleza debían ser personificados, los autores del sistema, al observar que las personas de baja estatura suelen sobresalir en la artesanía y el ingenio, tuvieron ocasión de representar a los seres que formaban los cristales y purificaban los metales en las entrañas de la tierra como de tamaño diminuto, lo que también se correspondía mejor con el poder que se les asignaba de deslizarse por las fisuras e intersticios de las rocas y las piedras. Observaciones similares condujeron a la representación de los poderes salvajes y terribles de la naturaleza bruta bajo la forma de enormes gigantes. (Keightley, 2012, Cap. 6, Sec. 2)

Por otro lado, otro de los autores referenciados de Lovecraft es Andrew Lang, un folclorista escocés partidario, al igual de Keightley, de un enfoque intelectualista para comprender el pensamiento primitivo, y quien hizo aportes importantes en la antropología. En su libro *Modern Mythology* (1897) expresa de manera directa la base evolucionista que aplican los antropólogos tanto a los objetos materiales y a las instituciones, como a los mitos:

El método antropológico en la mitología es el mismo. En la religión y el mito civilizados encontramos supervivencias rudimentarias, fósiles de ritos y credos, ideas absolutamente incongruentes con la moral, la filosofía y la ciencia circundantes de Grecia y la India (...) Por lo tanto, sostenemos que las religiones y los credos y ritos míticos que, entre los griegos y los indios, son inexplicablemente incongruentes, han vivido de una época en la que eran naturales e inevitables, una época de salvajismo. (Lang, 1897, Cap. 1)

Ya que el libro es más una respuesta algo indignada a los ataques de Max Müller para la antropología, Lang plantea que hay una diferencia radical en ambas posturas (la de Max Müller y la de la antropología) y también puntos de encuentro. Entre las diferencias está el origen del mito, que para Müller está en el lenguaje en estado de “enfermedad”, y para los antropólogos como Lang, está en un pensamiento previo al lenguaje, que solo sirvió de medio expresivo. Su debate está en la importancia del lenguaje en los orígenes del mito, y su acuerdo está en relegar el mito a un pensamiento primitivo que se encuentra casi ausente en el hombre civilizado. Lang nos comparte la esencia del mito:

La esencia del mito, como del cuento de hadas, estamos de acuerdo, es la concepción de las cosas en el mundo como todas igualmente animadas, personales, capaces de intercambios interminables de forma. (Lang, 1897, Cap. 1)

Valga aclarar que Lang comenta la dificultad particular de responder a las teorías de Müller, que encuentra desorganizadas y fragmentarias en sus exposiciones. Lo mismo dirá Evans—Pritchard (1987) sobre Müller.

Ya hablando sobre el animismo (Lang evita el término por cierto recelo que Müller muestra frente a él por ser poco claro), se plantea la creencia, por parte del primitivo, en un parentesco universal, basado en la observación de sus propias acciones como impulsadas por su voluntad. El primitivo percibe esta misma volición en todos los seres de la naturaleza: “Los ríos corren (pensaba el hombre primitivo), los vientos soplan, el fuego arde, los árboles se agitan, como resultado de su propia voluntad, la voluntad de entidades personales conscientes” (Lang, 1897, Cap. 1). Pese a que Lang recurre a la criticada postura de ponerse en la piel del primitivo y teorizar a partir de las propias suposiciones de su pensamiento, es interesante que luego de plantear como nada antinatural este tipo de “metafísica naciente y semiconsciente”, lance la frase “El hombre nunca sabe cuánto antropomorfiza” (Lang, 1897, Cap. 1), la cual es la conclusión y al mismo tiempo la génesis de su propio planteamiento. Dicha objeción ya la tenía en mente Lang, pues admitió que su teoría del origen de la creencia era una mera conjetura.

El esquema de Müller es más complejo, pues implica una inversión de términos. Lo que para Lang nace del hombre y se asigna al mundo, para Müller nace del mundo: este, no el hombre, sugiere lo infinito y sirve de símbolo para expresarlo (Evans—Pritchard, 1987).

Lang, en su libro *Myth, Ritual and Religion* (1899), expone que la diferenciación entre mito y religión es uno de los puntos clave para la evolución del hombre civilizado. Escribe: “Pero el pensamiento humano no podía llegar a la claridad explícita de la conciencia sin producir el sentimiento de choque y sorpresa ante estas contradicciones entre la religión y el mito del mismo dios” (Lang, 1899, Cap. 2, Sec.1).

Cuando Lang propone el parentesco universal en el pensamiento mitológico, llama la atención su contraste con lo que Lovecraft parece dibujar en todos sus relatos. Lovecraft se esfuerza en dibujar la posibilidad de este parentesco como algo terrible, y en ese espectro de lo terrible siempre se encontraba el retorno a un tipo de vida que considera, sin duda, un signo de atraso; un regreso, tal vez, a este pensamiento semiconsciente que Lang propone para el hombre primitivo y sus mitos, esto es, que “su mitología es una filosofía de las cosas, expuesta en relatos basados en la creencia en la personalidad universal” (Lang, 1899, Cap. 1). En Lovecraft podría entenderse que sus relatos exponen una creencia en la disrupción, en la pérdida de cualquier noción universal que pueda compartir el hombre con el cosmos, excepto tal vez la básica constitución materialista que no implica en términos afectivos o morales ningún lazo apreciable.

Sea como sea, pensadores como Lang y Keightley presentaban el mismo proceder evolucionista y el enfoque intelectualista, psicológico, que Lovecraft defendería y aplicaría en sus estudios y cuentos, y que sin duda demostró haber meditado profundamente en la escritura de este ensayo. En Lang y en Keightley encontramos dibujados los orígenes de las hadas, las consideraciones sobre los mitos y las leyendas, las interpretaciones según las cuales los mitos serían formas de narrar el mundo cuando no se tienen referencias lógicas más adecuadas; pero no encontramos en ellos la referencia a este pueblo de gente pequeña, como no sea para refutarlo. Para resolver este punto debemos ir una fuente antropológica que marcará enormemente su trabajo.

Margaret A. Murray, egiptóloga, arqueóloga, antropóloga, historiadora y folclorista angloindia, es reconocida por sus logros en la egiptología, el descubrimiento y excavación del templo Osirión de Abidos, y por ser la primera mujer egiptóloga al tiempo que la primera mujer en quitar los vendajes de una momia. Sus intereses, cuando no estaban en Egipto, recaían en terrenos del ocultismo, la magia y las tradiciones de brujería. Pese a que sus trabajos en estos temas son frutos de negativas a tentativas de viajes a Egipto para continuar con su labor arqueológica, le dieron cierto reconocimiento respecto a su investigación sobre los juicios de las brujas, que concluyó en dos obras reconocidas: *The Witch—Cult in Western Europe* (1921) y *The God of the Witches* (1931). En ellas defiende la existencia de una religión pagana preagrícola que ha sobrevivido desde tiempos neolíticos hasta los tiempos de los juicios de brujas en el medioevo. El primer libro fue de gran inspiración para Lovecraft, que lo leyó un par de años luego de su publicación, y bajo su influencia escribió cuentos como “The Festival” (1925) y “The Call of Cthulhu”, “The Horror at Red Hook” (1927) entre otros.

Murray es bastante clara en algo: su interés recae en las colectividades y las acciones que eran cometidas en términos de una creencia compartida por varios individuos. De ahí que ignore cualquier mención de brujería personal y se enfoque únicamente en las ceremonias. Ya en la introducción de su primera obra, nos aclara varios puntos respecto a su interés y objeto:

La brujería ritual —o, como propongo llamarla, el culto diánico— comprende las creencias religiosas y los rituales de las personas conocidas en los últimos tiempos medievales como “brujos”. Los testimonios prueban que, junto a la religión cristiana, había un culto practicado por muchas clases de la comunidad, aunque principalmente por los más ignorantes de aquellas partes menos densamente pobladas del país. Este culto puede ser rastreado remontándonos hasta los tiempos precristianos, y parece ser una antigua religión de la Europa occidental. Su dios, antropomórfico o teriomórfico, era adorado en ritos perfectamente definidos; su organización estaba altamente desarrollada; y el ritual resulta análogo a muchos otros rituales antiguos. Las fechas de sus principales fiestas denotan que esta religión pertenecía a una raza que no había alcanzado el estadio agrícola, y los testimonios demuestran que varias modificaciones

fueron introducidas en aquella, probablemente por pueblos invasores que pretendieron implantar sus propias creencias. (Murray, 2019, Cap. 1)

La datación de esta religión oculta como neolítica se basa en que las fechas importantes (30 de abril y 31 de octubre) pertenecían a un esquema anterior a la división solsticial del año y a que los rituales realizados en tales fechas, más que enfocarse en las cosechas, se relacionaban a la festividad de los animales y su multiplicación. Estas fechas serán tópicos recurrentes en los argumentos de Lovecraft, como veremos más adelante en el análisis de algunos de sus cuentos.

Para defender la supervivencia del culto, Murray utiliza el argumento de que un culto no se desintegra sin dejar rastro luego de la introducción de una religión dominante, y aclara que hay un matiz de clase que no puede ignorarse. Las religiones oficiales y dominantes son aceptadas apenas superficialmente por las clases bajas, que continúan, como habían hecho siempre, oficiando los cultos antiguos.

La organización del culto, propone Murray, se da, tal cual, en una Iglesia congregacional, con unos dignatarios y un ministro que rige el culto. Las declaraciones de Cotton Mather le dieron además la prueba de que la organización se replicaba incluso en el Nuevo Mundo: “La misma organización, cuando fue llevada a América, fue motivo de que Cotton Mather dijera: «Las brujas están organizadas como Iglesias congregacionales». Esto nos da inmediatamente la pista” (Murray, 2019, Cap. 1). La organización que propone Murray para el culto se da por conventículos, cada uno formado por 13 miembros, que mantienen una jerarquía estricta: el jefe, encarnación del dios, conocido como el diablo, es la figura más importante, y le siguen un ayudante para gestiones más prácticas (como organizar encuentros, presentar nuevos miembros etc.), y el resto de adoradores indistintos.

Las ceremonias podían corresponder a los sabbat o a los esbat. Los primeros constituían ceremonias más consagradas a la religión, con la vestimenta ritual por parte del jefe que lo hacía parecer medio—animal, o enteramente animal. Había un momento de asuntos prácticos, como peticiones, casamientos, etc; un momento de officiar la ceremonia religiosa propiamente dicha, para concluir en los ritos de fertilidad reconocidos por orgías, comidas y bailes. Los esbat eran menos formales, y no requerían oficio religioso o vestimenta

ritual por parte del jefe. Fuera de las reuniones del culto, el diablo podría presentarse en forma de animal, que Murray llama “familiar”. Cada bruja tiene un familiar, y qué animal será es algo que el jefe o diablo le comunica a ella cuando es aceptada en el conventículo. Las formas comunes eran:

El toro, el gato, el perro, el macho cabrío, el caballo y el carnero. Se revelan algunos hechos curiosos al formar una tabla de estas formas; por ejemplo, el Diablo se presenta en forma de macho cabrío o de carnero solamente en Francia; no se encuentra en ningún país bajo la apariencia de liebre, si bien fue esta la forma tradicional que solían tomar las brujas; tampoco se encuentra en forma de sapo, aunque esta es una forma común para el familiar; el zorro y el asno son también formas desconocidas; y en Europa occidental, el cerdo es un animal casi por entero ausente de todos los ritos y ceremonias, así como de los disfraces del Diablo. (Murray, 2019, Cap. 2, Sec. 4)

Además de esto, el trabajo de Murray une no solo la brujería con una religión preagrícola, sino también sus figuras femeninas con las de las hadas y los elfos, no de manera puramente folclórica o mítica, sino en términos reales de contactos entre “razas” de enanos y gnomos anteriores al poblamiento de Europa, constituyendo el culto diánico un remanente religioso de aquellos pueblos. Es de Murray de donde Lovecraft toma esta teoría: ello es notorio pese a que no la menciona directamente, dado que para Murray este punto sobre la hadas y gnomos como una raza no es una hipótesis atrevida en el campo de la especulación histórica y antropológica que la autora propone demostrar, sino un hecho consabido en la comunidad académica:

Hoy constituye un lugar común de la antropología la observación de que los cuentos de hadas y elfos conservan la tradición de una raza de enanos o gnomos que, en otro tiempo, habitó el norte y el oeste de Europa. Sucesivas invasiones los empujaron hacia las partes menos fértiles de cada uno de los países en que vivían; algunos de ellos se trasladaron al inhospitalario norte o a las montañas, no menos inhóspitas; otros, sin embargo, se quedaron en los abiertos páramos y matorrales donde vivieron como habitantes de cabañas—montículos, aventurándose a salir principalmente por la noche y entrando sólo raras veces en contacto con las razas dominantes. (Murray, 2019, Cap.1)

Son estos pueblos primitivos los que constituyen la base histórica de la cual provienen los ya transformados rituales del culto diánico, y pese a las características provenientes de cultos que intentaron fusionarse, mantiene un corpus de coherencia que permite identificarlo en toda la Europa occidental como la misma religión primitiva. Para Murray, la obsesión cristiana por la censura al libertinaje sexual puso un gran énfasis en este punto de los rituales. La insistencia en las extravagancias sexuales por parte de los jueces en los juicios de las brujas desvió la mirada a lo que realmente constituía, en su fondo, un ritual mágico de fertilidad, que bien podía desembocar en escenas orgiásticas, pero no constituían la regla de los mismos.

Sin embargo, la continua mención de oficiantes de la Iglesia haciendo acto de presencia en las reuniones del culto de las brujas llevó a estrategias singulares para conciliar posiciones tan distantes. Así, nos referencia Murray:

Los teólogos de los siglos XVI y XVII estuvieron muy preocupados por la prueba concluyente demostrativa de que gentes conocidas como devotas y cristianos profesos habían tomado parte en las ceremonias y adorado al dios de las brujas. Los inquisidores reconocían el hecho, y dedicaron muchas páginas de sus libros a la discusión de cómo debería procederse cuando se tratara de sacerdotes cristianos. Llegaron finalmente a la conclusión de que, si un sacerdote iba al aquelarre, pero no se hallaba allí de ningún modo con carácter oficial, su condición sagrada lo preservaba del mal. (Murray, 2019, Cap. 1)

En general, hay una preocupación realmente antropológica por parte de Murray para caracterizar una religión de la cual sólo obtiene sus testimonios en un contexto poco confiable, como son las confesiones dadas en los juicios, normalmente hechas bajo tortura y con preguntas que implicaban las respuestas buscadas por los jueces. Las preocupaciones generales de Murray eran:

Entre otros, están las estrechas conexiones de las brujas con las hadas, la persistencia del número trece en los conventículos, la limitada extensión geográfica del familiar doméstico, la evitación de ciertas formas en las transformaciones en animales, el

reducido número de nombres personales entre las brujas, y la supervivencia de los nombres de algunos dioses primitivos. (Murray, 2019, Cap. 1)

En todo momento, en sus dos libros, Murray no deja de pensar en las conexiones del Dios de las brujas con la antigüedad y de las hadas con las brujas y la gente pequeña. Murray fundamenta el Dios cornudo en diversas representaciones, algunas del legítimo paleolítico, presentando en su libro el ya conocido pictograma de “El hechicero”, encontrado en la gruta de *Trois Frères*, en Ariege, Francia, que data del 12 000 a.C. Mostrando a un hombre—animal cornudo. Ella, invariablemente, lo toma como una representación de un dios que está en medio de una ceremonia de fertilidad que busca la multiplicación de los animales (de ahí que sea un esquema más antiguo que la agricultura). Respecto a las hadas, comienza a exponer sus ideas derivadas del horror que se les tenía:

¿Por qué, entonces, temieron tanto nuestros antepasados a las hadas? El horror y el miedo a ellas pueden verse en todas las actas de los juicios en que una bruja fue acusada de visitar a las hadas. Este horror se expresa en numerosas rimas populares y en cuentos folclóricos, y lo expresaron también los poetas. Un encantamiento que debía decirse de noche es el siguiente: *San Francisco y San Benito bendecid esta casa contra el malo, contra la pesadilla y el elfo, que es denominado Robin Goodfellow; protegedla de todos los espíritus malos, hadas, comadrejas, ratas y hurones; desde el toque de queda hasta la siguiente alba.* (Murray, 1970, Cap. 2)

Murray además llama la atención a no pensar en las hadas de la manera que se ha popularizado desde Shakespeare y su *Midsummer Night's Dream*. Cita también a Thomas Keightley para referirse al origen de Puck o Robin Goodfellow como Dios y como figura aterradora. Escribe:

En los relatos acerca de las hadas no es insólito descubrir que los mortales llegan a aterrizar al presenciar un aquelarre de la “gente pequeña”: “Ella se sintió no poco aterrizada al ver, a pesar de que era el mediodía, algunas de las viejas hadas de las enaguas azules” [...]. Pero el más alarmante de todos estos trasgos y hadas fue Robin Goodfellow, hasta que Shakespeare lo subordinó a Oberón. Las pruebas muestran que Robin no era un hada sino un dios de la “gente pequeña”, como ya indiqué en el

capítulo anterior. Según Keightley, sus nombres son Puck, Robin Goodfellow, Robin Hood y Hobgoblin. El hechizo citado antes muestra que se lo clasificaba con los trasgos perversos y malos espíritus, y hasta se lo llama “cierto Robin el Diablo, o no sé qué espíritu de Ayre”(Murray, 1970, Cap. 2)

Murray busca extender su desambiguación de las hadas para hacer notar que no solo están presentes en una mitología antigua, y de connotaciones comúnmente aterradoras, sino que también su tamaño y su constitución son humanas, es más, muchas veces las hadas y los elfos son humanos que se congregan en cortes y son consultados.

Esto muestra una tendencia, en su exposición, a la desmitificación de los mitos, mostrándolos como discursos que se han entendido casi siempre de manera figurada, y que no se ha atendido al hecho de que las representaciones mitológicas como los dioses cornudos, los elfos y las hadas, hacen referencia a cultos humanos que representaban dichos papeles en un ambiente ritual. Por eso se alarga en ejemplos diversos del siglo XVI y el siglo XVII sobre menciones de hadas y elfos como personas comunes que eran consultadas, si bien no muy pública o abiertamente. Los matrimonios con las hadas, la persecución intensa de la iglesia contra todo aquel que, se comprobara, tenía contacto con las hadas (asimiladas de nuevo al demonio), son pruebas de que efectivamente cuando se hablaba de brujas, hadas, elfos, diablos y demonios se hacía referencia, para Murray, a aquellos remanentes de religiones paganas que debían ser exterminadas al unificarlas bajo el mismo apelativo demoníaco.

Pese a dejar en claro su humanidad, Murray da una declaración en la cual precisa que no es que sean meras personas con oficios religiosos y organizaciones comunitarias que les hacen entrar en la caracterización de un “hada”; puntualmente, son individuos más pequeños, que figuran como los supervivientes de una raza antigua que pobló Europa en tiempos neolíticos:

Los relatos sobre hadas, cuando son obra de gente que por diversas razones no fue afectada por la influencia de Shakespeare, las muestran como seres humanos reales, más pequeños que quienes asentaron la información, pero de forma no muy notable. Vivían en las partes no cultivadas del país, no necesariamente porque hubiesen sido desposeídas por emigrantes sino, lo que parece más probable, porque su origen era

pastoral por entero y no conocían la agricultura. Aunque a veces se las encontraba en los bosques, preferían las marismas abiertas y los matorrales, donde podían hacer pastar su ganado. Como algunas de las tribus salvajes de la India, huían ante todo extranjero, eran sumamente ligeras de pies, y tan hábiles en el arte de esconderse que rara vez se les veía si ellas no lo deseaban. Sus moradas eran de piedra, zarzas o turba, en forma de colmena, y allí vivían familias enteras, como en un iglú esquimal. No es imposible que estas casas solo se habitaran durante el invierno y que las hadas viviesen al aire libre en el verano. Para similares condiciones de vida, los pueblos de las estepas asiáticas constituyen el mejor paralelo. (Murray, 1970, Cap. 2)

Además, entra en detalles antropológicos sobre esta gente pequeña:

Los restos óseos que se han encontrado en túmulos funerarios neolíticos muestran que el pueblo que por entonces habitaba la Gran Bretaña era de corta estatura: los hombres medían más o menos 1.65 metros y las mujeres proporcionalmente menos. Eran dolicocefalos, es probable que de tez oscura (de ahí, tal vez, el sobrenombre afectuoso de *Brownie* que se daba a un hada buena). (Murray, 1970, Cap. 2)

Realmente Murray está empeñada de remarcar esta supervivencia, incluso más que señalar la existencia del dios cornudo que es principal en el culto. Sus dos principales planteamientos son de por sí arriesgados, y no hay por qué ocultarlo, infundados muchos de ellos, o al menos establecidos en cimientos débiles de menciones a veces demasiado ambiguas, a veces poco confiables. Pese a estos inconvenientes documentales, Murray intenta establecer una ruta estable por la cual se explica la supervivencia de la gente pequeña o de las hadas (en postura no hay diferencia):

Los habitantes son más pequeños que el hombre que está hablándoles, pero no son enanitos. Esta es, por tanto, clara prueba de la creencia en los elfos y las hadas en la época de la gráfica, es decir 1555, y demuestra no solo la naturaleza humana de las hadas y su gran similitud con los hombres del Neolítico, sino también la supervivencia del folklore del Neolítico y la Edad del Bronce y su civilización todavía en el siglo XVI. Así pues, las hadas eran descendientes del antiguo pueblo que habitó en la Europa septentrional; pastores, pero no nómadas, vivían en las partes no boscosas del

país, donde había buenos pastos para su ganado; emplearon la piedra en el periodo Neolítico, y en la Edad del Bronce el metal, para elaborar sus armas y utensilios. Más adelante, cuando las feroces tribus de la Edad del Hierro, los celtas, irrumpieron en la Europa occidental y casi exterminaron al pueblo y la civilización de la Edad del Bronce, quienes vivían en las zonas apartadas se salvaron de la matanza general y aprendieron que su mejor defensa consistía en despertar el terror en los corazones de sus salvajes vecinos. (Murray, 1970, Cap. 2)

Ya entrando en profundidad respecto al dios del culto de brujería, Murray, basándose en la descripción del cambio en el rito de sacrificio del rey (llamado “Dios moribundo”) que hace James Frazer en *the Golden Bough* (1890), declara que lo mismo ha sucedido con el dios cornudo, que debió ser sacrificado en persona en algún momento, pero que es ahora reemplazado, como en el esquema de Frazer, por un animal que lo representa en vez de ser él mismo quien se da en sacrificio.

Para Frazer, primero se sacrificaba al rey, y luego a alguna persona de alto rango, que era tomado por rey momentáneamente y gozaba de su poder. Pasado el tiempo, la persona para el sacrificio no tenía que ser de alto rango, sino alguien que se ofrecía voluntariamente a ser investida con el poder real por un tiempo, para luego morir en sacrificio. Luego de ello, sería un criminal condenado a morir quien oficiara en el sacrificio. La última etapa en la transformación del rito sería cuando el rey sacrificado era reemplazado, por fin, por un animal (Frazer, 2015).

Revisemos, sobre este hecho, el comentario de Murray:

En Francia se quemaba en los sabbat a un macho cabrío, y a este animal se lo llamaba *diablo*. Se reunían las cenizas para la promoción mágica de la fertilidad, dispersándolas sobre campos y animales. (...) Tal vez valga la pena observar que cuando en el siglo XVII llegaba el momento del sacrificio, siempre se dice que el dios tenía la forma de un gran macho cabrío en su “gran atuendo”, lo que significa que en el rito original el sacrificio era del propio dios cornudo. (Murray, 1970, Cap. 4)

Murray fue una persona bastante intrigante, rigurosa en sus estudios de egiptología, se permitió la divagación y la obsesión secreta con el tema de la brujería y las conspiraciones. Tristemente, su afán por lograr unificar puntos que de muchas formas parecían inconexos le llevó a modificar varias fuentes de investigación para que apoyaran su teoría, algo difícilmente perdonable y que le costó su reputación en el mundo académico, al menos en lo referente a sus estudios de brujería. La excentricidad de su persona es hartamente conocida, lanzando maldiciones a colegas que ganaron puestos de profesores en egiptología, o escribiendo libros donde se aventuraba a delatar la existencia de una conspiración de este culto pagano y antiguo en el seno de la realeza inglesa y las élites eclesiásticas, además de promover una interpretación de la vida y muerte de Juana de Arco y Gilles de Rais, donde los proponía como secretos partícipes de este culto diánico.

Haciendo un recuento de las novedades que han traído los años en la investigación sobre las corrientes ocultistas y la revalorización de las mismas que se evidencia en el siglo XX, el caso de la brujería occidental destaca, pues la visión sobre esta se ha renovado considerablemente. En tiempos pasados, los estudiosos estaban de acuerdo en concluir que la brujería existió porque existieron los juicios y la inquisición, y que fue por esta suerte de neurosis colectiva que se imputaron cargos confesados a fuerza de tortura sobre personas inocentes (Eliade, 1978). Sin embargo, se sabe ahora que, si bien muchos casos sí se enmarcan en esta versión, el conocimiento básico de historia de las religiones indotibetanas revelaría similitudes nada despreciables con los cultos de las brujas, y que convendría más bien pensar en que lo que se dio fue la suplantación de la herejía por la brujería, la asimilación al mismo concepto de todo aquello que se considerara hereje y debía ser exterminado.

Es por ello que, pese a sus fallas y desaciertos, Mircea Eliade en su trabajo dedicado al tema, *Occultism, Witchcraft, and Cultural Fashions: Essays in Comparative Religions* (1978), rescata del trabajo de Margaret Murray su idea de que “existía un culto a la fertilidad precristiano y que las supervivencias específicas de este culto pagano fueron estigmatizadas durante la Edad Media como brujería” (Eliade, 1978, p. 58). Eliade le concede esta pequeña victoria no sin antes remarcar que en la teoría de Murray esto era apenas una suposición, y que la mayoría de su trabajo estaba o basado en fuentes erróneas o en un método interpretativo poco convincente. Vale destacar que algunos aspectos del trabajo de Murray

se vieron confirmados por historiadores como Carlo Ginzburg, en su exposición del culto a la fertilidad en la provincia de Friule, en Italia, o por los trabajos respecto a la supervivencia pagana de un culto a la fertilidad en la cultura popular rumana (Eliade, 1978).

Es sobresaliente, en la teoría de Murray, su insistencia en la supervivencia de religiones precristianas en Europa occidental. No lo es tanto su convicción del carácter únicamente destructivo y blasfemo de lo que debió ser, según sus declaraciones, un culto a fertilidad. Pues estos aquelarres, de haberse dado, estaban lejos de ser un culto orgiástico de la fertilidad, si acaso es cierta la gran cantidad de declaraciones de asesinatos y actos puramente blasfemos, que también se consignan en los mismos juicios que Murray retoma para su teoría del culto de la fertilidad. De aceptar que lo dicho en los juicios bajo tortura no es válido para plantear la realidad del culto, son también las mismas declaraciones lo que desacredita el carácter tan unificado del mismo, como Murray propone. La explicación de tal deformación del culto no es clara en la exposición de la autora, lo que hace dudar a los estudiosos; sin embargo, una parte de sus teorías se vio confirmada en un caso italiano.

Carlo Ginzburg (1966) ha sido bastante ilustrativo en la posibilidad real de tal transformación, que se ve en el caso que expone sobre los benandanti, culto diánico que se basaba en una batalla ritual entre los benandanti y los hechiceros (*strighe* y *stregoni*) con el objeto de propiciar buenas cosechas, es decir, siendo un legítimo culto de la fertilidad. Este, por la presión de la Inquisición y sus sugerencias de que eran un culto satánico, terminó convirtiéndose en uno, celebrando el sabbat y las orgías que caracterizaban el culto de las brujas²².

No nos extraña que la influencia de Murray se haya notado de manera más directa en obras de ficción de terror, y en religiones neopaganas que la toman como referente directo para la organización de sus ceremonias y la terminología de sus doctrinas. Tal es el caso de la Wicca, que gracias a la fascinación que sintió Gerald Gardner, otro antropólogo seducido por el ocultismo, rescató muchos de los conceptos que Murray propuso como supervivencias de tiempos neolíticos (Eliade, 1978).

²² Para una crítica detallada de la teoría de Murray véase Elliot Rose, *A Razor For a Goat* (University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 1962).

La influencia que tuvo en Lovecraft no es difícil de entender. En su momento era todavía respetada en los círculos académicos, y Lovecraft se debió sentir fascinado por las teorías conspirativas que Murray lograba extender subrepticamente en la cuna de las sociedades civilizadas, y que además sugerían tramas ocultas en la realeza y el clero. Nada más lovecraftiano que un argumento tal, que dejara relucir un irónico desprecio por la suposición de seriedad y devoción que la Iglesia guardaba consigo misma. Pues para Murray, y muy posiblemente para Lovecraft, que según Joshi defendió las teorías de la antropóloga hasta su muerte (Joshi S. , 2014), la Iglesia luchaba de manera secreta, empeñando todos los esfuerzos y poderes contra un culto antiguo de raíces profundas y difíciles de controlar, que amenazaba con pervertir sus festividades y contagiarse entre las masas menos letradas de la población.

Se trataba de una lucha que era el eco de una batalla más antigua y compleja que se presentaba inconclusa: una lucha racial, entre la gente pequeña que habitaba Europa, con su religión primitiva, y los pueblos arios que a través de sus invasiones les relegaron a las periferias más inhóspitas del continente, donde sobrevivieron y prosperaron mediante la instauración del terror como estrategia para no ser molestados. De ahí las leyendas y los mitos sobre gnomos y trasgos guarden para Lovecraft y Murray un encanto especial. Son la prueba de una lucha entre razas donde el terror, el secretismo y las atrocidades se seguían librando hasta hace poco tiempo, sino es que se siguen dando, ocultas a las miradas imprudentes y racionales de la ciencia, pero que han sido reveladas a medias por la incisiva mirada de Murray, revelación que, rápidamente censurada (como pasara con los personajes académicos de Lovecraft al comenzar a ahondar en temas impíos), se selló y se dictaminó que aquella vía no llevaría a nada. Seguramente, a Lovecraft le seduciría el pensamiento de que tal dictamen se dio no por una exigencia de rigurosidad antropológica e histórica, sino por una necesidad imperativa de ocultar ciertos hechos atroces difícilmente soportables a la mirada de la humanidad. Ahora veremos con más exactitud la influencia de las teorías de Murray en los cuentos de Lovecraft, además de otras sobresalientes alusiones a temas antropológicos.

3.4. Usos de la antropología en la escritura de ficción de Lovecraft

3.4.1. *Lovecraft en Nueva York: inspiración por xenofobia y “The Horror at Red Hook”*

Lovecraft llegó a Nueva York en 1924 para establecerse allí con su esposa Sonia Greene. En ese entonces, la ciudad ya era una metrópolis que albergaba a casi 6 millones de personas, y cuya diversidad era —y sigue siendo— un desafío para cualquier intento de generalización. Lovecraft se volcó a buscar la antigüedad aún patente en Nueva York, mientras vivía en un barrio acomodado de Brooklyn. En esta ciudad, Lovecraft sintió con horror toda la carga del mestizaje en la “raza aria”. No sólo se horrorizó con las melodías que un hombre sirio tocaba en una gaita junto a su habitación —que según cuenta “me hacía soñar cosas macabras e increíbles de criptas bajo Bagdad y pasillos ilimitados de Eblis bajo las ruinas malditas por la luna de Istakhar” (Lovecraft citado en Joshi 2013, Cap. 16)—, sino que, sorprendido por la decadencia racial del barrio Red Hook, escribió un cuento dedicado a este barrio, “The horror at Red hook” (1927) con grandes influencias de Margaret Murray en él. Esto queda consignado en su carta a Clark Ashton Smith:

La idea de que la magia negra existe en secreto hoy en día, o que ritos antiguos e infernales aún sobreviven en la oscuridad, es una idea que he utilizado y volveré a utilizar. Cuando vea mi nuevo cuento “The horror at Red hook”, verás el uso que hago de la idea en relación con las pandillas de jóvenes holgazanes y las manadas de extranjeros de aspecto malvado que se ven por todas partes en Nueva York. (Lovecraft, Selected Letters II, 1968, p. 27)

Más adelante, en la misma carta, como recomendación para Ashton Smith le dice Lovecraft:

Mientras tanto, permítame instarle, como hice hace más de un año, a que lea *The Witch-Cult in Western Europe*, de Margaret A. Murray. Debería servirle de inspiración. (Lovecraft, Selected Letters II, 1968, p. 28)

En dicho cuento, extranjeros tanto kurdos y chinos, como negros y latinos, confabulaban entre ritos y sacrificios para convertir a todos los habitantes de Nueva York “en unas fungosidades amorfas demasiado espantosas para ser cobijadas en la tumba” (Lovecraft, 2005, Cap. 46), y termina con que, pese a erradicarse el culto maldito, el protagonista, el detective Thomas Malone, ve una “bruja morena y bizca” iniciar a un pequeño en un hechizo del culto, mostrando así que el horror no terminará. Para este cuento, Lovecraft tomó prestadas algunas entradas escritas por Tylor en la novena edición de la enciclopedia británica, específicamente la entrada sobre “Magia”, de donde extrae el siguiente encantamiento:

¡Oh, amiga y compañera de la noche, tú que te regocijas en el ladrido de los perros y en la sangre derramada, tú que vagas en medio de las sombras entre las tumbas, que anhelas la sangre y traes el terror a los mortales, Gorgona, Mormo, luna de mil caras, sé condescendiente con nuestros sacrificios! (Lovecraft, 2005, Cap. 46)

En el cuento, Robert Suydam está en el centro de estos horrores al organizar misteriosas reuniones con “extraños morenos y de aspecto malvado”, y al ser el dirigente de un negocio clandestino de tráfico de inmigrantes, que entrarían en Nueva York a través de los canales subterráneos; más tarde, es asesinado en condiciones inexplicables, mientras sus familiares, los Suydam, “confían en que la posteridad le recuerde como el sencillo y afable ermitaño que se dedicaba al inofensivo estudio de la magia y el folclore” (Lovecraft, 2005, Cap. 46).

Este cuento no es una de sus obras mejor logradas, pero sin duda es una obra muy diciente respecto a su experiencia en el seno de esa diversidad, de la que escribía con parsimonioso misterio, pero que al enfrentarla no despertó en él más que el repudio, y valiéndose de este, pudo transmitir estos sentires en el cuento. Además, es conocido por los críticos que el tiempo pasado en Nueva York cambió a Lovecraft de manera notoria, comenzando entonces su período más prolífico en la escritura, marcando el inicio de su etapa de madurez no sólo como escritor, sino como crítico literario.

Lovecraft parece no desligar nunca la alteridad de la antigüedad, puede que sea por la utilidad del recurso literario, pero vale proponer que tal cercanía implica que en todo lo

otro, acecha también lo antiguo. Un gran uso de la antigüedad en su obra es la manera en que la inmiscuye en los asuntos más corrientes, así la amenaza de la irracionalidad se encuentra en las tinieblas, más cerca de lo que se esperaría, en los callejones donde la civilización parece flaquear, así escribe en “The Horror at Red Hook”:

Era consciente, gracias a la mezcla de imaginación y ciencia que imperaba en su mente, de que las personas que viven al margen de la ley tienden misteriosamente a repetir las pautas instintivas más tenebrosas de salvajismo primitivo en todos los actos y rituales de su vida cotidiana; también había observado a menudo, con un escalofrío de antropólogo, las columnas aullantes y blasfemas formadas por jóvenes de ojos turbios y rostros picados de viruela que desfilaban durante las horas más tenebrosas de la madrugada. (Lovecraft, 2005, Cap. 46)

La influencia de Margaret Murray respecto a esto no fue menor, las teorías de la antropóloga rebosaban de antigüedad y planteaban, una y otra vez, la supervivencia de cultos increíblemente antiguos y razas ocultas. Recurso que Lovecraft no sólo usó en el cuento, sino que citó también el trabajo de Murray para darle un armazón teórico más creíble:

Sin duda se trataba, él lo sentía en su interior, de los herederos de una tradición salvaje y primigenia; los preservadores de unos ritos y ceremoniales envilecidos más viejos que la propia humanidad. Su coherencia y precisión así lo sugería, y también una extraña sensación de orden que subyacía bajo la miserable patina de desorden. No en vano había leído tratados como *Witch-Cult in Western Europe*, de la señorita Murray, y sabía que sus enseñanzas habían subsistido entre los campesinos, las sociedades secretas de nuestros días y ciertas reuniones orgiásticas y clandestinas que provenían de oscuras religiones anteriores al mundo ario, y que, en las leyendas populares, se las tildaba de misas negras o aquelarres. (Lovecraft, 2005, Cap. 46)

Este es sólo un ejemplo de su influencia en sus cuentos, que también se hace notar en “The Festival”. El cuento trata de la visita por parte del protagonista a la ciudad de Kinsport (ciudad ficticia creada por Lovecraft) en Massachusetts, donde es llevado a la celebración de un antiguo culto alienígena, que se celebra en una zona subterránea bajo una iglesia congregacional. Respecto a este cuento también comenta Lovecraft en una carta:

al insinuar una raza alienígena tenía en mente la supervivencia de algún clan de hechiceros prearios que conservaban ritos primitivos como los del culto a las brujas; acababa de leer *The Witch-Cult in Western Europe*, de la señorita Murray. (Lovecraft, *Selected Letters IV*, 1976, p. 297)

Si el mundo que Lovecraft narra en sus historias cuenta con una antigüedad y unos alcances atroces en las sombras de sus conocimientos, es porque el autor, tan influido por teorías cada vez más expansivas en términos del tiempo, el espacio y la biología, veía efectivamente así el mundo. Es claro que Lovecraft en su ficción re-elaboró estos tópicos bajo la fuente inagotable de su imaginación, pero esa re-elaboración partió siempre de las impresiones que le evocaban lugares y pensamientos concretos (sean los vislumbres de antigüedad que notaba en sus viajes de anticuario, como las lecturas de teorías folcloristas y antropológicas de Murray sobre extrañas supervivencias), como es el caso de Nueva York, en el cuento que acabamos de repasar, o el caso de Vermont, en “*The Whisperer in Darkness*” (1931).

Su trato con lo arcaico es normalmente exagerado para acrecentar su efecto, y encontramos en casi la totalidad de sus cuentos alguna referencia a algo inquietantemente antiguo, sea en la forma de ruinas, sea en la supervivencia de cultos, o en la supervivencia de entidades reales que llevaban dormidas durante milenios en las profundidades del mar. Muchas veces sus sugerencias de antigüedad estaban apoyadas por referencias a los descubrimientos antropológicos. En “*Dagon*” (1919), cuando el anónimo protagonista se encuentra con un extraño templo en medio del mar, comenta:

Enseguida decidí que no eran más que dioses imaginarios de alguna primitiva tribu de pescadores o navegantes; alguna tribu cuyos últimos descendientes habían perecido mucho antes de que naciera el primer antepasado del hombre de Piltdown o de un Neanderthal. Atemorizado ante aquel inesperado vislumbre de un pasado que sobrepasaba las concepciones del más atrevido antropólogo, me puse a reflexionar mientras la luna lanzaba extraños reflejos sobre el silencioso canal que aparecía ante mí. (Lovecraft, 2005, Cap. 8)

Lo llamativo en este pasaje no es tanto lo desmesurado de la escala temporal que propone (insostenible en términos antropológicos, pero de ahí sale su potencia), como el hecho de que incluye un engaño y una broma que le jugaron a la antropología en su momento. El mencionado hombre de Piltdown, que menciona también en “The Rats in the Walls” (1924), fue realmente un descubrimiento plantado por alguien para engañar a los paleontólogos de su época. Limando colmillos de chimpancé para asemejarlos al uso humano, tiñendo los huesos y fragmentando cráneos de simios para mezclarlos con restos de un humano moderno, alguien consiguió aprovecharse del afán del momento por encontrar el eslabón perdido, y apoyándose en predicciones hechas por Darwin (quien se aventuró a decir que tal eslabón tendría colmillos), estableció una farsa que tardaría 80 años en ser descubierta (Harris, 1994). Recordemos que incluso Franz Boas toma al hombre de Piltdown como ejemplo cuando trata las grandes variaciones entre tipos raciales (Boas, 1964).

Podemos suponer el orgullo de Lovecraft respecto al hombre de Piltdown, pues su fervor por la cultura anglosajona fue siempre fuerte. Es cierto que tampoco habría sido el único, como expone Marvin Harris (1994):

Y, ¿qué más apropiado que el primer habitante humano de las Islas Británicas tuviese la frente más alta, fuese más inteligente y, por tanto, estuviese más preparado para dominar el mundo que el erectus de frente baja y retrasado de Java? El hombre primigenio se convirtió en una nueva especie de joya de la corona británica (p. 11)

En gran parte del pensamiento de Lovecraft se encuentra la fascinación por la antigüedad; ese ponerse al tanto de los últimos descubrimientos en materia antropológica vendría siendo apenas una consecuencia de esta fascinación. La visión de anticuario que tenía de niño se transfirió ya no a los objetos, sino a dimensiones del estudio antropológico: la biología y la cultura. Las transiciones que, en un esquema evolucionista, concluían en la civilización, alentaron a Lovecraft hacia una escritura que diera cuenta de su constante reflexión alrededor de aquellas etapas anteriores. Las ideas, tan aceptadas entonces, de decadencia racial, constituyeron un tópico fructífero para el terror, al ser como tal una sugerencia de pesadilla. Para tales temas Lovecraft dedicó muchas historias, continuemos pues revisando otros ejemplos.

3.4.2. *Terror antropológico: “Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and His Family” y The Shadow Over Innsmouth*

Referente a ciertos hechos atroces que se esconden en el pasado y que tienen mucho que ver con la antropología, es conveniente analizar el cuento de Lovecraft “Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and His Family” (1921). Este cuento tiene una particularidad que se relaciona con el trato temático de Lovecraft. Recordemos que Donald R. Burleson (2011) destacó, en su clasificación temática, el notorio y acertado hecho de que Lovecraft reescribió muchos de sus cuentos, pero con títulos diferentes, donde la temática de fondo permanece casi inalterada, exceptuando eventuales cambios en la estructura que hicieran más patente el horror. Nos dispondremos a analizar cómo sucede esto y qué implicaciones tiene respecto a la antropología. Esto implica, como se entiende, que revisaremos tanto este cuento como su reelaboración, mejor lograda, en *The Shadow Over Innsmouth* (1936), único libro de Lovecraft publicado en vida, y que constituye una las cumbres de su narrativa.

Comencemos, pues, con retratar someramente lo ocurrido en “Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and His Family”. Sir Arthur Jermyn viene de una familia noble, aunque aquejada por la locura. Sir Robert Jermyn, su bisabuelo, fue un antropólogo de renombre, y su tatarabuelo, Sir Wade Jermyn, fue un explorador renombrado y erudito en África, con la teoría de una raza blanca prehistórica en los territorios del Congo. Sir Robert Jermyn se convirtió en un reconocido etnólogo especializado en temas africanos, como las leyendas y mitos de la tribu conga. Fue después de reunirse con un explorador, que le traía noticias de las leyendas de esta tribu, que Sir Robert Jermyn enloqueció, asesinando al explorador y tratando de matar a sus tres hijos. Encerrado, murió por apoplejía tras varios intentos de suicidio. El protagonista se ocupa de lleno en la antropología y rescata las investigaciones de su bisabuelo y su tatarabuelo; va a África y, después de hablar con las tribus y explorar el continente, se da cuenta de que sus leyendas sobre ciudades perdidas regidas por simios blancos, una princesa simio y un dios humano, son ciertas. Ayudado por sus contactos con el régimen colonial belga, consigue la diosa disecada, la princesa simio disecada, la cual envían hasta su casa. Al darse cuenta de la similitud con su propia fisionomía y del relicario que

lleva en el cuello, con el escudo de armas de su familia (indicando que él y su familia son frutos del mestizaje con esta princesa simio), el protagonista se prende fuego en un arranque de locura. Se lee: “Miembros del Royal Anthropological Institute quemaron la momia y arrojaron el relicario a un pozo, y algunos de ellos no admiten que Arthur Jermyn haya existido.” (Lovecraft, 2005, Cap. 23).

Este cuento cumple apenas con dos ejes temáticos, de los cinco propuestos por Burleson, y que previamente definimos: primacía negada, conocimiento prohibido y bendita ignorancia, apariencia ilusoria, supervivencia malsana y objetivismo onírico.

Pese a que es tentador aceptar que el primer tema, de la primacía negada, se cumple, solo podríamos admitirlo de manera parcial, aludiendo a que el protagonismo biológico de los Jermyn les fue arrebatado, y algo en su interior pertenecía a una terrible “raza” de simios blancos. Como es notorio, este hecho no refiere a la inteligencia de ninguna manera, aunque sí insinúa cierta degradación genética. El segundo tema, aunque coincide, también puede entenderse parcialmente, exceptuando si nos ceñimos a una interpretación más delicada de ciertas frases del cuento. El bienestar de la humanidad no está en juego, aunque es de notar que la Royal Anthropological Institute consideró prudente eliminar toda evidencia de lo ocurrido, pensando tal vez en la sanidad de la humanidad entera.

No deja de resultar curiosa la representación de una conspiración al interior de una sociedad antropológica de renombre (han figurado como presidentes de la misma antropólogos como Tylor, Galton, Radcliffe-Brown, Evans-Pritchard, entre otros), donde los mismos miembros prefieran eliminar invaluable evidencia antropológica por considerarla demasiado atroz. Pero, en general, el cuento es una historia de terror antropológico, protagonizada por antropólogos e inspirada en hallazgos terribles en esta misma materia. Pese a esta parcialidad, hay una posibilidad que puede hacernos reconsiderar la aplicación del segundo tema. Me refiero al párrafo que abre el cuento, el que parece concernir a toda la humanidad:

La vida es algo horrible, y por debajo de los antecedentes que de ella conocemos asoman indicios demoníacos que a veces la hacen mil veces más horrible. La ciencia, bastante agobiante ya con sus aterradoras revelaciones, será quizá la que extermine

en última instancia a nuestra especie humana —si es que somos una especie aparte—, ya que su reserva de horrores inimaginables nunca podrían resistirla los cerebros humanos si la lanzara sobre el mundo. (Lovecraft, 2005, Cap. 23)

Aquello de “si es que somos una especie aparte”, es una implicación que parece alzarse sobre toda la humanidad. La cuestión es compleja en este cuento, porque hay dos elementos que están separados, uno más sugestivo y sutil que implica a toda la humanidad, y otro específico y directo que es el centro del cuento mismo y constituye el horror de Arthur Jermyn. El primero sería la terrible verdad de que toda la “raza” blanca proviene de África, y que además es producto del mestizaje entre esta raza blanca primigenia y los simios, esto es, una raza decadente y defectuosa en términos genéticos.

El segundo elemento, relacionado más directamente con Arthur Jermyn, es la revelación de que su antepasado Sir Wade, al casarse con un mono blanco, ha aumentado la contaminación genética, y por tanto desatado horrores hereditarios en sus descendientes, revelación que lleva a Arthur Jermyn a la locura y el suicidio, por no poder soportar esta verdad. Puede agregarse, por lo demás, que la mezcla con el simio sólo aceleró lo que por el primer mestizaje entre blancos primigenios y simios ya estaría latente en toda la “raza blanca” en general. De ahí la advertencia final: “Si supiéramos lo que somos, haríamos lo que hizo sir Arthur Jermyn” (Lovecraft, 2005, Cap. 23). Lovecraft utiliza aquí algo que podría llamarse un terror evolucionista, un terror con base en el darwinismo. Su escritura dibuja horrores bajo la pregunta por los orígenes y por cómo se llega a ser lo que se es.

Por último, la apariencia ilusoria queda bastante bien confirmada en el cuento, ya que detrás de la propia piel, en el mismo código genético de Arthur Jermyn, se encontraba el horror esperando a ser desvelado por el conocimiento.

Analicemos ahora la reescritura de este cuento, es decir, la novela *The Shadow Over Innsmouth* (1936). El narrador, Robert Olmstead (nunca mencionado por su nombre en el relato, pero es identificado en las notas que se conservan), con el motivo de celebrar su mayoría de edad, emprende un viaje donde piensa dar rienda suelta a sus inclinaciones de anticuario. El viaje tiene lugar en 1927, y se propone a recorrer Nueva Inglaterra, impulsado por los intereses turísticos y genealógicos. En este viaje, por razones de economía, prefiere,

con objetivo de llegar a Arkham, dar un rodeo por la ciudad costera de Innsmouth, de la que nada bueno se cuenta. Luego de enterarse de detalles de la ciudad (epidemias terribles que diezman la población, o las incursiones de Obed Marsh en el pacífico y su siguiente predominio económico con la refinería Marsh), se entera de detalles de los pobladores — como deformidades y olores asquerosos— que los hacen repulsivos e indeseables para las comunidades cercanas.

Todo ello lo lleva a Innsmouth, donde descubre que los rumores son ciertos, y se aterra conociendo el estado decadente de la ciudad, tanto física como biológicamente, todo parece afectado por un mal que no logra precisar. Consigue hablar con el viejo Zadok Allen, quien le sirve de informante nativo sobre los pormenores de la historia de Innsmouth. El anciano Allen le advierte de los horrores del pueblo, sobre pactos atroces entre hombres como Obed Marsh y demonios mitad pez mitad rana, y una subsiguiente hibridación entre ambas especies, dando por resultado humanos que, degenerándose progresivamente, se convertían en monstruos destinados a volver al mar y ser inmortales. Todos estos horrores, cuenta Allen, los trajo Marsh a Innsmouth desde los mares del sur. Perturbado por esta historia, Olmstead trata de huir de la ciudad en el único autobús, sin conseguirlo debido a problemas mecánicos en el vehículo. Obligado a pasar la noche en Innsmouth, es perseguido por seres que sólo logra ver con claridad en las afueras de la ciudad, mientras se esconde de sus perseguidores y puede verlos bajo la luz de la luna.

Luego de escapar victoriosamente de Innsmouth, Olmstead investiga su línea genealógica y descubre que está emparentado con la familia Marsh y por ende, con los híbridos monstruosos. Con horror comienza a sentir los cambios internos que creía reservados a los hombres híbridos con los alienígenas, y enterándose de un familiar vivo que sufre los mismos cambios, toma una resolución final, que culmina el relato:

Planearé la huida de mi primo de ese manicomio de Canton e iremos juntos a la ciudad de Innsmouth de maravilloso agüero. Nadaremos hasta el siniestro arrecife y nos sumergiremos en los negros abismos hasta la ciclópea Y'ha-nthlei, la de las múltiples columnas, y moraremos para siempre en aquella prodigiosa y majestuosa guarida de los Profundos. (Lovecraft, 2007, Cap. 9, Sec. 5)

En esta novela sí están presentes todos los ejes temáticos propuestos por Burleson. La primacía negada es obvia en los hombres-pep-rana, que son más antiguos que la humanidad y podrían destruirla. En cuanto al conocimiento prohibido y la bendita ignorancia, dicho conocimiento está presente en la conciencia de que hay una especie submarina, más antigua, que está planeando lentamente invadir la tierra. La apariencia ilusoria, como en el caso de Arthur Jermyn, tiene que ver con el descubrimiento de una ascendencia monstruosa, pero en este caso, viene de los abismos marinos. Lo mismo sucede con el tema de la supervivencia malsana, pues los Profundos son inmortales y atentan contra toda lógica por su sola existencia, tema que se une con el objetivismo onírico, ya que, en sueños, Olmstead habla con su antepasado que le habla desde las profundidades.

La novela posee muchas particularidades, comenzando por el hecho de que, pese a que ya no es protagonizada por un antropólogo, Robert Olmstead hace el papel de antropólogo mucho mejor de lo que Arthur Jermyn hizo en su respectivo cuento. Fue la curiosidad antropológica que sentía Olmstead lo que se impuso por sobre la curiosidad arquitectónica al ver una oportunidad irresistible en el viejo borracho, que podía contarle muchas cosas sobre la ciudad y sus habitantes. Aunque sabía que el viejo solo podía contarle leyendas insensatas, Lovecraft, como partidario de ese folclor de fin de siglo que tomaba muchas de las mitologías como formas de narrar la memoria histórica, hace decir al personaje su opinión sobre estos temas:

Después de todo, las fábulas más extrañas e insensatas la mayoría de las veces no son más que símbolos y alegorías con un fondo de realidad... y el viejo Zadok debía haber visto todo lo que pasó en Innsmouth durante los últimos noventa años. (Lovecraft, 2007, Cap. 9, Sec. 3)

Lovecraft logra, a través de Olmstead, toda una etnografía de un pueblo costero lleno de terrores. Describe la arquitectura, las vías, los nombres de las calles, los edificios, los oficios de las personas, la geografía, los paisajes, los cultos, las costumbres, y, además, investiga en la genealogía, se entrevista con lugareños que le dan información sobre el pasado del pueblo, y conjetura sobre sus contactos con extranjeros y qué clase de rasgos pudieron adquirir de ellos. Incluso la primera mención del horror no menguó su interés:

Todo eso, para la piadosa miss Tilton, constituía una excelente razón para rehuir aquella vieja ciudad de decadencia y desolación; pero para mí no era sino otro incentivo más. A la curiosidad arquitectónica e histórica que sentía, se añadía ahora un intenso fervor antropológico. (Lovecraft, 2007, Cap. 9, Sec. 1)

En toda la novela, de inicio a fin, se siente un racismo exacerbado, cosa que no extraña, pues Olmstead mismo entiende que es la posición más razonable apenas ve a un habitante de Innsmouth:

De pronto, me pareció muy natural que la gente del lugar no quisiera subirse a un autobús cuyo propietario y conductor era aquel hombre, ni visitar más a menudo el hábitat de semejante individuo y de su parentela. (Lovecraft, 2007, Cap. 9, Sec. 2)

Llama la atención el hecho de que, pese a que el cuento se basa en hombres-pep-rana cuya hibridación con los humanos resulta espantosa, Lovecraft no se resiste a asemejar los habitantes de Innsmouth, de manera totalmente ilógica, con simios:

Una o dos veces vi gente de aspecto apático que trabajaba con aire ausente en jardines yermos o cogía almejas en la playa, en medio de un penetrante olor a pescado, y grupos de niños sucios y con cara de simio jugando en los peldaños de entrada a su casa invadidos por la hierba. Por alguna razón aquella gente parecía más inquietante que los deprimentes edificios, pues casi todos tenían los mismos rasgos faciales y hacían los mismos gestos, que instintivamente me desagradaron, sin que fuera capaz de definirlos o comprenderlos. (Lovecraft, 2007, Cap. 9, Sec.2)

La influencia de Margaret Murray es muy notoria. En toda su ficción se encuentra con una recurrencia pasmosa la idea del mestizaje y la degeneración unidos a la supervivencia de cultos impíos y antiguos. Además, las mismas fechas festivas que, según Murray, eran celebradas por su culto preagrícola de brujería, fueron asignadas por Lovecraft para la gente de Innsmouth:

Era espantoso oírles cantar en sus iglesias por la noche, y en especial durante sus principales fiestas o asambleas evangelistas, celebradas dos veces al año, el 30 de abril y el 31 de octubre. (Lovecraft, 2007, Cap. 9, Sec.2)

Otro dato llamativo de la novela es cómo Olmstead, pese a estar casi todo el tiempo horrorizado por los rostros malsanos y deformados de los habitantes de Innsmouth, al punto de provocarle náuseas y hacerlo querer huir de la ciudad, todavía admite con tranquilidad que tales deformaciones podrían explicarse simplemente por la herencia extranjera, y si no, por una enfermedad en la sangre. Esto nos sugiere que no hay mucha diferencia para él:

Sin duda, la herencia extranjera era mayor en la gente de Innsmouth que en la de los pueblos más lejanos tierra adentro, a menos que la «pinta de Innsmouth» fuese realmente una enfermedad más que una cepa de sangre, en cuyo caso esta región debía de albergar los casos más avanzados. (Lovecraft, 2007, Cap. 9, Sec.2)

Otra similitud con Arthur Jermyn se encuentra en el ocultamiento de la esposa (en este caso, la de Barnabas Marsh), que en ambos relatos termina por revelarse como una atrocidad biológica de degeneración, como relata el viejo Allen en jergonza:

Barnabas Marsh, que se ocupa ahora de la refinería, es nieto de Obed y de su primera mujer... o sea, es hijo de Onesiphorus, el hijo mayor de Obed, pero su madre es otra de ellas y nunca fue bista de puertas afuera. (Lovecraft, 2007, Cap. 9, Sec.3)

Toda la congruencia de la novela revela, en general, casi una neurosis racial, desde la participación de los indígenas de Guinea, hasta las hibridaciones entre estos y los hombres-pep, y luego entre los habitantes Innsmouth y los hombres-pep. De nuevo el carácter de antropólogo de Olmstead lo llevo al final, a través de sus investigaciones genealógicas, a descubrir su propia terrible parentela: también él era un mestizo, y luego del horror de la revelación, se produce el cambio más significativo respecto al caso de Arthur Jermyn, y es que ahora, Olmstead acepta esto con una macabra euforia. La euforia y aparente contradicción en esta aceptación, recuerda los apuntes de Micheal Taussig en su libro *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje: un estudio sobre el terror y la curación*:

a través de la experiencia de acercarse a la muerte bien puede haber un más vívido sentido de la vida; a través del miedo puede no sólo aumentar la conciencia de sí mismo sino también su fragmentación y luego una pérdida del yo al conformarse a la autoridad. (Taussig, 2002, p. 29)

Las palabras de Taussig resuenan respecto a esto. Olmstead pasó de la repulsión a la fragmentación, su yo sucumbe a la revelación de su ascendencia, dando cabida a un movimiento simultáneo y contradictorio; primero su yo se extravía, las fauces de un terror sobrehumano se ciernen sobre él, pero también hay un encuentro de sentido, una nueva pertenencia y, por último, una adscripción a este nuevo lugar que revelaron los terribles acontecimientos en Innsmouth.

Tampoco está demás anotar que parece la intención de Lovecraft que esta conformidad del protagonista con su mestizaje abismal sea recibida por nosotros con espanto. La perpetuación de la degeneración de la “raza” se acepta con felicidad, y no solo eso: se lanza de lleno a los abismos marítimos que guardan en su seno todos estos horrores. La perspectiva conciliadora que abre este espacio de muerte es al tiempo tan pequeña que no puede surcarse, ni siquiera confiarse mucho en ella, pues la intención del autor parece ser radicalmente distinta; sin embargo, no deja de ser particular la diferencia de acontecimientos que siguen a la revelación de lo terrible que guardan ambos, el cuento de Arthur Jerymn, y la novela que nos ocupa. La aceptación ignominiosa se balancea como una oposición al suicidio de Jermynm, demostrando un cambio y una mayor maestría en el manejo de los acontecimientos por parte de Lovecraft en esta novela.

La tendencia de Lovecraft por el horror siempre fue necesariamente una pregunta por la alteridad. El espacio, las consideraciones cósmicas, son apenas un referente útil en este gran esquema. Pese a que el horror cósmico ha sido tan ampliamente remarcado como un terror cercano a la ciencia ficción, en el fondo de sus planteamientos la exterioridad del cosmos no es sino otra cara de la alteridad humana, dándose en el seductor terreno de las leyes naturales que rigen el cosmos, como si se tratara de un espejo inmenso, pero que en últimas refleja la misma cara de perplejidad que cuando se indaga en las facciones de un hombre de “raza” diferente. Sería por lo menos descuidado desatender el esquema más amplio de la exterioridad. Lovecraft fue coherentemente constante en su recurso a las otras culturas y razas para escribir sus historias, algo que a mi parecer nunca se ha hecho notar lo suficiente. El miedo biológico que sintió en vida, en sus estadías en Nueva York, miedo que sintió frente a esos otros foráneos que cargaban en su seno con unas tradiciones que él no comprendía, es un miedo básicamente evolucionista.

La creencia en las razas inferiores y superiores que se respiraba en su momento, se presentaba tan férrea como el abismo existente entre América y Europa. Pese a este miedo biológico de base, sus intentos por comprender ese otro nunca pasaron de una tentativa argumental para un armazón de historias terroríficas. Un interés puramente instrumental baña sus acercamientos a lo otro, dejándole únicamente con un escalofrío, pues al considerarlo un misterio, de manera casi sagrada, el camino estaba cerrado antes de empezar a recorrerlo. Lo morboso se convirtió para Lovecraft en fijación y nunca se interesó mayormente por conocer si esos otros que tanto utilizó, directa o indirectamente, podían poseer valores y anhelos como cualquier hombre blanco de su época. Esta es, a nuestro parecer, su clave para el terror, y al tiempo su imposibilidad para ponerse al orden del día en un mundo cambiante y diverso.

4. Conclusiones: Los rostros del otro. Semblanza de una ruptura

En los anteriores capítulos hemos tratado de abarcar, lo mejor posible, diferentes aspectos de la obra de Lovecraft. Dada la extensa discusión sobre los alcances filosóficos y literarios de sus aportes, era necesaria una exposición extensa sobre diferentes factores (contextuales, biográficos, formales y críticos), que permitieran acercarse correctamente a una discusión que lleva ya casi un siglo. Nuestra postura propone la antropología como eje central de la escritura de Lovecraft, o mínimamente como forma de conocimiento imprescindible para acercarse a los planteamientos del autor en su profundidad, pues en últimas notamos, en toda su obra, una gran preocupación por la alteridad, que se manifiesta en una construcción particular de la misma, en la que el esquema cósmico sería apenas uno de sus rostros.

Esta propuesta merece una defensa atenta puesto que, si algo ha sido enfatizado en la obra de Lovecraft por la crítica, ha sido su relación con la astronomía, la ciencia ficción y todo ese entramado de conocimientos que se encuentran en los terrenos de las ciencias exactas, si no, en los de la filosofía que se ha preocupado por las revelaciones sobre el cosmos y su repercusión en la humanidad.

El planteamiento no es netamente contraponer un sentido de su obra a otro, sino aportar un enfoque que no ha sido explorado más que superficialmente. Pero pese a la discusión anterior referente a la antropología en su obra y los referentes usados en la misma, hay todavía algunos puntos por aclarar.

4.1. Un sujeto fracturado: horror cósmico entre la filosofía y la antropología

La discusión antropológica de la obra de Lovecraft, y en general de la ficción extraña y el cuento de terror de finales del XIX y primera mitad del XX, está lejos de agotarse; sin embargo, en el campo de la filosofía se pueden apuntar algunos aportes relevantes.

Anteriormente, tratamos la afiliación de Lovecraft a una corriente intelectualista que hallaba en el mito y en la religión un error del intelecto, una falsa cadena de causas, muy al estilo de sus fuentes académicas; sin embargo, Michael Cisco (2018) resalta, y con razón, la existencia de otra perspectiva, según la cual Lovecraft mostraba una forma de entender la mitología basada en arquetipos eternos, algo que podría entenderse en términos más actuales —aunque rebatidos en antropología— con el planteamiento de Jung respecto al mito, entendido como un lenguaje de correspondencia universal entre ciertas significaciones estáticas y profundas. Lévi-Strauss (1995) se ocupa de este tipo de interpretaciones revelando su falencia argumentativa a la hora de probar la correspondencia universal de cierto tipo de expresiones míticas con un significado invariable.

En términos psicológicos, Carl Jung tuvo marcada influencia por sus cuestionables teorías de un inconsciente racial (Packer, 2018), lo cual estaba en abierta concordancia con Lovecraft, al menos en cuanto a lo que puede saberse de su pensamiento respecto a las presuntas razas y su forma de hacer literatura. Esto le llevó a aceptar la existencia de un misticismo inherente a la mente del norte, que le otorgaría una tendencia a un tipo de horror más fino; así como los judíos, quienes, describe Lovecraft con cierto desprecio²³, poseen la tendencia a los tipos fijos como gólems y dybbuks. Esto deja ver un poco su consideración de que había unos símbolos inherentes a la mente colectiva relacionados directamente con la raza, que salía a flote en sus producciones literarias y en su forma de relacionarse con la literatura en general.

Más allá de la actualidad de la teoría del mito, que ha dado grandes cambios desde la interpretación estructuralista, es interesante la posición de Lovecraft sobre esta perspectiva del pensamiento mítico, ya que en su ensayo *Supernatural Horror in Literature* (1927) intentó acercar, y al mismo tiempo contraponer, su literatura de horror a una concepción similar a la mitológica, ya que ambas constituían una experiencia de infinitud, como vimos con Moreland (2018) en la discusión del horror cósmico y la particularidad de lo sublime.

²³ A propósito de las ideas anti-semitas del autor, se lo puede relacionar a una tendencia en la corriente modernista de la literatura, con personajes tales como T.S. Eliot, William B. Yeats y Knut Hamsun, y que además está ligada al rechazo al bolchevismo (Hobsbawm, 1998).

Su definición para la literatura, a la cual apuntó toda su vida y que elogió en los grandes maestros anteriores y contemporáneos a él, sería una experiencia de confrontación con lo infinito (Cisco, 2018). El horror cósmico, su efecto buscado —y en muchos términos idealizado—, sería la combinación de factores que permitan una transición de lo conocido a lo desconocido e ilimitado, lo cual se logra a través de la experiencia extraña, que sería básicamente la que saca al sujeto de entornos radicados en órdenes finitos para enfrentarse a la infinidad. Esta expulsión no es tanto un llevar fuera al sujeto, ni siquiera un permitir una brecha de exterioridad, sino la consciencia de que el estado más profundo de todo es una experiencia de infinita desorientación, y que las limitaciones son creaciones culturales, sociales e individuales que funcionan como defensas contra aquella infinidad desorbitante y sobrecogedora.

De esta forma, Lovecraft pretende contrariar la función de la mitología como conciliadora con lo infinito mediante una narrativa de disrupción, que, sin negar la infinidad, no establezca representaciones que logren asimilar opuestos imposibles, sino traer a colación la imposibilidad de dicha asimilación. Es cierto que su mitología es apenas un intento artificial de plantear esto, en rasgos más bien rudimentarios. Cthulhu, Nyarlathothep, Yogsoth y Azathoth, más que ser entidades reales (en un giro irónico, sin duda en burla de la religiosidad y la credulidad humana), son también encarnaciones del caos que, presentadas de manera mítica, son “dioses idiotas”, de los cuales especialmente Azathoth expresa toda la falta de orden que rige el cosmos.

Con todo, la narrativa de Lovecraft se basa en la experiencia de lo extraño, una experiencia en su infinidad, es decir, la verdadera experiencia. No es algo nuevo, ya lo expresaba Moreland, y también Mark Fisher (2018), al proponer una vinculación con la exterioridad que ingresa en el espacio de lo conocido, es decir, como una exterioridad que irrumpe. La novedad de Michael Cisco es que extiende estas ideas hacia un campo que unifica las preocupaciones filosóficas con las antropológicas de las nos ocupamos en este trabajo.

El punto decisivo para la efectividad filosófica sobre el lector de este miedo cósmico, este punto álgido del horror, tiene que ver con un doble juego de experiencia y epistemología. Un reconocimiento de los órdenes finitos de la experiencia ordinaria por parte del lector (y

del papel de tales órdenes como algo inherente a la subjetividad) debe ser complementado por el destello de una posibilidad nunca antes contemplada, es decir, de la extensión de los límites de la experiencia, donde la misma probabilidad o su solo delineamiento provoque un sentimiento de indefensión, de vulnerabilidad en el lector, no por lo descrito, sino por las implicaciones epistemológicas de algo que nunca había considerado. Cisco (2018) complementa: “La experiencia extraña amenaza con la "locura", pero ¿qué es la locura, sino esta pérdida de un yo definido por límites reconocibles y socialmente determinados?” (p. 194).

Este efecto puede también entenderse como un desplazamiento de la amenaza física a una amenaza no meramente mental, sino epistemológica; todo lo sabido es dudoso, todas las verdades comienzan a hundirse en lo desconocido:

Y sentado en la silla de mi casa, leyendo cómodamente un cuento raro, sin nada que temer, ¿no tengo todavía algo que sobrevivir? ¿Es mi casa realmente un hogar, es mi tranquilidad realmente tranquila, mi seguridad realmente segura, yo mismo soy yo? (Cisco, 2018, p. 194-195).

Cisco nota con agudeza una de las complejas repercusiones de la experiencia extraña sobre el sujeto: se busca socavar todas las seguridades. Esto, si bien también se refleja en el yo²⁴, es más factible que lo afectado sea primeramente la confianza en el otro, en lo ajeno, en todo lo que pueda estar más o menos a la intemperie o en cercanía con este terreno salvaje. Tal es la pérdida de confianza en el semejante, o la pérdida de sentido en la semejanza misma:

La experiencia extraña, a su vez, socavará mi sentido del yo como conectado a otras personas, siendo como ellos o parte de ellos. El sujeto, a su vez, se convertirá en algo que nos asombra, porque es difícil relacionarse con alguien que ha surgido de una experiencia con la que no podemos establecer ninguna conexión. (Cisco, 2018, p. 195)

²⁴ Podría decirse que el efecto mejor logrado estaría relacionado con la pérdida de la seguridad en la propia existencia, como sucede con Randolph Carter, el personaje más recurrente de Lovecraft.

Articulando esta reveladora síntesis de los postulados filosóficos del horror cósmico desde Moreland, Fisher y Cisco, con un interés por la alteridad que hace de trasfondo en muchas de sus obras, podemos sacar algunas conclusiones. Por un lado, el horror cósmico pretende algo imposible, es una experiencia de los límites (con lo desconocido, con el otro, con lo alienígena), algo que ya estaba presente en Edgar Allan Poe y que Todorov (1981) apoyó como elemento constitutivo de la literatura fantástica; dicha experiencia no está radicada en la solución de conflictos inherentes a la condición humana; no tiene un carácter conciliador, y, en este sentido, se aleja de lo que se proponía el mito, al menos en términos de los mitólogos del siglo XIX: una resolución de conflictos, sea como una forma de comprender y explicar el mundo, o como una identificación con arquetipos eternos ligados a inconscientes raciales.

Los procedimientos en la escritura que pretenden la realización, al menos aproximada, de tal experiencia, son de tipos diversos y profundos, pero nuestro planteamiento es que, en la parte más importante de la misma, lo que la hace real y la constituye como experiencia de separación y ruptura, se propicia en la escritura de Lovecraft mediante la estructuración de un miedo al Otro.

4.2 Reconocerse en un rostro alienígena

Bajo las muchas caras que este otro pueda tener, hay una premisa que, valiéndose de la antropología como ciencia, procura acrecentar la distancia entre lo que se entiende como tipos raciales, y más allá, buscando la duda profunda sobre toda pertenencia a una comunidad. También es cierto que Lovecraft, en sus diversos cuentos, da a entender que hay siempre una humanidad central, la parte importante que solo empequeñece frente a las dimensiones cósmicas, y que, sin embargo, no puede delimitarse tácitamente como la civilización, pues esta misma está todo el tiempo a merced de la degeneración racial por algún mestizaje, sea terrestre o alienígena (no hay tal diferencia en sus términos para referirse a la exterioridad en términos de hibridación y mestizaje), o por las consecuencias de un aislamiento excesivo en medio de la naturaleza salvaje. Los tópicos del horror cósmico son también los tópicos de la separación. Esta la vivió el autor en carne propia. No procuró vender algo que era pura ficción

incluso para sí mismo, sino que, por el contrario, su representación de la alteridad como algo amenazante partió de su experiencia de vida.

La obra de Lovecraft, siendo conocida y defendida por su cientificidad respecto a la naturaleza y la posición del hombre en el cosmos, no deja de llamar la atención por sus numerosos énfasis, sus conclusiones y sus exclusiones voluntarias, que indican que no hay nada parecido a la neutralidad en su escritura, menos respecto a asuntos tan poco cósmicos como los prejuicios e implicaciones de un color de piel o la insinuación de un rasgo corporal; lejos de la visión de imparcialidad que se aterra del panorama dislocado de la realidad, Lovecraft plantea, en su escritura, una postura claramente definida que aboga por una división tajante entre lo que vale la pena asimilar y conservar, y lo que será —de ser ingresado al núcleo de lo familiar—, necesariamente, una espiral en caída hacia la degeneración.

No podemos ignorar la profunda masculinidad de sus obras. La ausencia casi completa de mujeres es notoria, además de la negación del amor o de cualquier tópico que implique la relación afectiva entre un hombre y una mujer. Sus obras discurren siempre entre la soledad erudita, la infatigable pasión viajera, la intriga cósmica y el horror antropológico, tópicos que no admiten nunca la participación de rasgos confesionales en ámbitos como el amor, la sexualidad, la fraternidad etc. La amistad y la paternidad sí que son tratados, en especial en “Hypnos” (1922), para la amistad, y en “The Dunwich Horror” (1929), para la maternidad, pero en el primer caso se trata de una amistad que lleva a abismos de drogas oníricas y realidades terribles, y en el segundo de la gestación de un horror alienígena en el vientre de una madre en las profundidades del bosque.

Es sin duda fácil pensar que, a diferencia de Frazer o de Lang, Lovecraft estaba menos interesado en la mitología, la religión o el folclor en sí mismos que en su atractivo como recurso literario, manifestado en su énfasis del exotismo en toda representación de una religión, una mitología, unas ruinas, en fin, cualquier cultura diferente de la propia que aparece en sus cuentos. Sin embargo, creemos que una mirada más detallada del método de su escritura revelará que muchos de sus cuentos están elaborados de una manera muy cercana a la escritura antropológica.

Por ejemplo, “The Call of Cthulhu” (1928) es un cuento de terror etnológico, en el sentido de que diversas fuentes son corroboradas a través de la investigación “de sillón”; son comparadas y, sólo tras dicha comparación, la consulta con etnólogos de conocidas universidades y la constatación de los medios periodísticos, se nota un patrón que no es explícitamente identificable. De ahí que la introducción del relato se haga más patente, al decir que la incapacidad de la mente humana de relacionar todos sus contenidos es vista como algo misericordioso. Podemos pensar que, si relacionamos esta idea introductoria al cuento con el descubrimiento del culto a Cthulhu —sobreviviendo en los rituales de variadas comunidades aborígenes alrededor del mundo—, la llamada del cuento es a abandonar todo intento por avanzar en el terreno etnológico, pues allí, en ese inhóspito receptáculo de conocimientos prohibidos, el acto de unirlos y darles una coherencia es equivalente a liberar en la humanidad un mal increíble.

Otro ejemplo que ya tratamos a profundidad, pero que aquí vale mencionar de paso, es la delicadeza de la descripción etnográfica presente en la novela *The Shadow Over Innsmouth* (1931). En esta obra podemos encontrar la relevancia que se le da a las investigaciones genealógicas, pues la máxima revelación de horror que da pie al final de la novela es dada como conclusión a una indagación genealógica. Otros ejemplos de trasfondos familiares notorios o antiguos se encuentran en “The Festival” (1923), “Cool Air” (1928). “The Case of Charles Dexter Ward” (1943), “The Picture in the House” (1920) y “The Shadow Out of Time” (1936).

La propia obsesión de Lovecraft con su línea genealógica, que ligaba a una nobleza rural, prueba este punto tan recurrente en sus historias. También su inadecuación con el mundo es muestra de los personajes solitarios y mentalmente inestables de su juventud. Las historias posteriores, escritas desde los 36 años evidencian a su vez el giro en su pensamiento sobre la escritura, y su relativa normalización en la vida social, además de una aceptación más tranquila de la “normalidad” de una vida cotidiana. Mark Fisher (2018) intuyó correctamente que la hipersensibilidad de los personajes no desapareció nunca; solo se le dio un tiempo de espera, para unirse a una resolución propia de sus historias. La intrusión de la alteridad se manifestaría solo para demostrar que siempre estuvo latente en el interior del protagonista.

El punto relevante es que en sus descripciones etnológicas también encontramos siempre un exotismo que cae sobre todo, y tal afectación provoca, en el lector poco influenciado, la sensación de que se le está forzando a aceptar una interpretación horrible de algo que puede ser, a todas luces, un evento común y corriente. En este sentido hay escritores que, pese a manejar por regla un exotismo marcado, pueden alejarse del mismo en algún momento de su escritura, y presentar así un hecho de la alteridad sin la impresión claramente instrumental de un truco retórico. Un ejemplo es la novela *Kim* (1901), de Rudyard Kipling, basada en la aventura de un niño en la india colonial, acompañando a un lama rojo en una búsqueda espiritual. En ella, escribe Edward Said (2015),

Kipling no trata con condescendencia la búsqueda del anciano. Lo sigue dondequiera que vaya en su deseo de liberarse de “las vanas ilusiones del cuerpo” y, sin duda, su búsqueda forma parte de nuestro compromiso con la dimensión asiática de la novela. Kipling nos presenta dicha dimensión tan desprovista de falso exotismo que podemos creer en el respeto del novelista por la peregrinación del lama. (Cap. 1)

Pese a su exotismo y a los usos normalmente superficiales de los hechos concretamente antropológicos (ya vimos la diferencia con el abordaje no tan concreto de sus métodos e intereses), podemos rescatar que el talento de Lovecraft como escritor radica en lograr revestir de profundidad estética ciertas premisas que de otro modo no habrían significado mucho. No era un pensamiento transgresor o novedoso la visión racista y la desconfianza hacia el extranjero, pues se venía cultivando y utilizando en la literatura en otros momentos, de diferentes formas, como se usara en la narrativa de Algernon Blackwood, quien en su sugestivo *The Wendigo* (1910) situó una leyenda de los indígenas Algonquin, de las tierras canadienses, como centro del terror, y, no contento con eso, dio vida en la historia a un silencioso indígena que todo el tiempo parece conocer los horrores antes de que estos se presenten. O la obra de Arthur Machen con sus sugerentes menciones a la mitología gaélica.

La maestría de Lovecraft fue la sutileza con que dibujó la alteridad sin apenas hacer notar que era precisamente eso lo que dibujaba. Revistiendo de un halo cósmico y de horror alienígena, estableció una cara del otro que apenas se reconocía bajo la ruidosa parafernalia.

Lovecraft no busca convencer intelectualmente, sino persuadir estéticamente sobre un argumento filosófico, a través de entramados literarios que se presentan como una sugerencia, suficientemente dicente, de lo que sólo podría expresarse en cansados términos teóricos (el caso actual puede servir de ejemplo, pues no tiene la efectividad del cuento de horror). En palabras de Cisco (2018):

Este es quizás uno de los verdaderos gérmenes de la ficción de Lovecraft en general; una amplia proposición filosófica sobre la posición mínima de la humanidad en el universo, presentada como argumento, no inducirá a ningún asombro, porque debe ser conectada a otras ideas, mientras que si se presenta como un encuentro o experiencia, puede aparecer con todo su efecto, radicalmente desconectado, y resistiendo cualquier intento de conectarlo a otras ideas. Esto es lo que significa "lo desconocido" para Lovecraft. (p. 195)

Lovecraft se apoyó siempre en las autoridades que pudo para justificar su distanciamiento respecto a lo otro, y no podemos decir que dicho apoyo se vio correspondido, dado su anonimato en el mundo de las influencias culturales, diferente al caso de Kipling, que fue respaldado por las autoridades culturales europeas del siglo XIX, las mismas que:

expresaban su acuerdo con la idea de que la inferioridad de las razas no blancas, la necesidad que estas razas tenían de ser gobernadas por una civilización superior, y la naturaleza absolutamente inmutable de los orientales, los negros, los primitivos y las mujeres eran axiomas más o menos indiscutibles e incuestionables de la vida moderna. La extraordinaria situación de la teoría racial, que demostraba de forma científica que el hombre blanco estaba en la cumbre del desarrollo y la civilización, es un ejemplo esclarecedor. (Said, 2015, Cap. 1)

Además, Kipling utiliza sus personajes antropólogos, como el Coronel Creighton, como símbolo de unión entre la ciencia occidental y el régimen colonial, mientras Lovecraft utiliza los suyos (como Arthur Jermyn o el arqueólogo protagonista de "The Nameless City" [1921]), como símbolo entre la ciencia occidental y el horror que implica el conocimiento del estado real de la alteridad humana.

Y en realidad, la antropología fue el más importante, próspero y duradero de todos los recursos que Lovecraft utilizó en su obra. Desde esos primeros cuentos que comenzaron a resaltar en la escena de la *weird fiction* local, como “Dagon”, hasta las obras excepcionales en su vida y trayectoria como escritor, “At The Mountains of Madness” (1936) y “The Shadow Over Innsmouth”, la antropología desempeñó un papel cada vez más importante, que aunque sutil, influyó en lo profundo de la construcción de sus obras. Este hecho no es menor si pensamos en el rol que desempeñó Lovecraft para definir y reformular la forma de escribir terror, que ya en la primera mitad del siglo XX mostraba su gran profusión e influencia en las diferentes corrientes artísticas, y en nuestros días podemos ver, cada vez con más amplitud, en los grandes maestros del género, sea literario (Stephen King) o cinematográfico (Gillermo del Toro, Ari Aster, Robert Eggers).

Sabemos de antemano que la discusión no se agota en estas páginas, pues un análisis antropológico más profundo es sin duda posible y aplicable a sus obras. Nos sentimos satisfechos con el aporte que, siendo susceptible de críticas, es una aproximación sincera a la manera en que la antropología contribuyó, de manera poco reconocida, a la edificación de una de las obras de terror más renombradas en la historia y que, al día de hoy, sigue generando discusiones en el campo artístico como en el académico. Las tentativas futuras de aproximarse a su obra deberán, a nuestro parecer, mantener en sus esquemas una mínima preocupación por las implicaciones antropológicas de la obra de Lovecraft, pues mirándola de cerca, sobresale de su narrativa un Otro dislocado, que se muestra aterrador por dos motivos contradictorios: uno en el que el hombre, erguido en todos sus privilegios civilizados, nota, aterrado, la figura alienígena en la que no reconoce parentesco alguno; y otro en el que se insinúa siempre la cercanía de esa figura deformada, que parece hacer juego con una máscara que lleva el observador bajo su cara, en la que no se quiere reconocer, y por la que lucha con todas sus fuerzas para no sentirse identificado.

Referencias

- Amin, S. (2003). La Ideología Estadounidense. *Al Ahram Weekly*, 15-21.
- Asimov, I. (2012). *Los Estados Unidos desde 1816 hasta el final de la Guerra Civil* (Kindle ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Bessiere, I. (2001). El relato fantástico: forma mixta entre caso y adivinanza. En D. Roas, *Teorías de lo fantástico* (págs. 83-104). Madrid: Arcos.
- Boas, F. (1964). *Cuestiones fundamentales de la antropología cultural*. Buenos Aires: Solar.
- Boerem, R. (2011). Lovecraft and the Tradition of the Gentleman Narrator. En S. Joshi, & D. E. Schultz, *An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Honor of H. P. Lovecraft* (Kindle ed., págs. Pos. 5247-5586). New York: Hippocampus Press.
- Borges, J. L., & Zemborain, E. (1999). *Introducción a la Literatura Norteamericana*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Boscoboinik, A. (2016). ¿Por qué estudiar los miedos desde la antropología? *Arxiu d'Etnografia de Catalunya*, 119-136.
- Burleson, D. R. (2011). On Lovecraft's Themes: Touching the Glass. En S. Joshi, & D. Schultz, *An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Honor of H. P. Lovecraft* (Kindle ed., págs. Pos. 2655-2927). New York: Hippocampus Press.
- Caicedo, A. (2017). Del chamanismo como cura y lo indio como remedio. En A. Caicedo, *La alteridad radical que cura. Neochamanismos yajeceros en Colombia*. Bogotá, Colombia: Uniandes.
- Casado, R. (2012). *Los Mitos de Cthulhu como Movimiento Literario. Tesis Doctoral*. Madrid: Universidad Complutense.
- Cisco, M. (2018). Bizarre Epistemology, Bizarre Subject: A Definition of Weird Fiction. En S. Moreland, *New Directions in Supernatural Horror Literature: The Critical Influence of H. P. Lovecraft* (págs. 191-209). London: Palgrave Macmillan.
- Clore, D. (2001). The Lurker at the Threshold of Interpretation: Hoax Necronomicons and Paratextual Noise. *Lovecraft Studies*(42), 61-69.
- Conn, P. (1998). *Literatura Norteamericana* (Primera ed.). Madrid: Cambridge University Press.
- Delumeau, J. (2012). *El miedo en Occidente:(Siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada* (Kindle ed.). Taurus.

- Ducrot , O., & Todorov , T. (2011). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina.
- Dziemianowicz, S. (2011). Outsiders and Aliens: The Uses of Isolation in Lovecraft's Fiction. En S. Joshi, & D. E. Schultz, *An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Honor of H. P. Lovecraft* (Kindle ed., págs. Pos. 3158-3791). New York: Hippocampus Press.
- Eliade, M. (1978). *Occultism, Witchcraft, and Cultural Fashions: Essays in Comparative Religions*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Evans-Pritchard, E. (1987). *Historia del pensamiento antropológico*. Madrid: Cátedra.
- Fericgla, J. (1998). Curación, chamanismos y estados modificados conciencia. En J. M. Fericgla, *Chamanismos a revisión. De la vía del éxtasis al Internet*. Quito: Abya-Yala.
- Fernández Juárez, G., & Pedrosa, J. M. (2008). *Antropologías del miedo: vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón* (Vol. I). Madrid: Calambur.
- Fisher, M. (2018). *Lo Raro Y lo Espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- Fraser, R. (2015). Introducción. En s. J. Frazer, *La rama dorada. Magia y religión* (págs. 9-36). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Frazer, s. J. (2015). *La rama dorada. Magia y religión*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- García, F. M. (2008). Un pueblo sitiado: miedos y entidades terribles en la construcción del espacio social de una comunidad surandina. En G. Fernández Suárez, & J. M. Pedrosa, *Antropologías del miedo: vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón* (págs. 145-196). Madrid: Calambur.
- Gayford, N. R. (2011). The Artist as Antaeus: Lovecraft and Modernism. En S. Joshi, & D. E. Schultz, *An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Honor of H. P. Lovecraft* (Kindle ed., págs. Pos. 5586-6150). New York: Hippocampus Press.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La Literatura en Segundo Grado*. España: Taurus.
- Ginzburg, C. (1966). *I benandanti: Ricerche sulla stregoneria e sui culti agrari tra cinquecento e seicento*. Turín.
- González, D. (2011). *H.P Lovecraft y la ficción científica: género, poética y sus relaciones con la literatura oral tradicional. Tesis doctoral*. Madrid: Universidad autónoma de Madrid.
- González, L. (1994). *Historia del Cristianismo* (Vol. II). Miami: Unilit Miami.

- Harris, M. (1990). *Antropología Cultural*. Madrid: Alianza editorial.
- Harris, M. (1994). *Nuestra especie*. St. Martin's Press.
- Hennessy, B. (1978). *The Gothic Novel*. Essex: Longman.
- Hobsbawm, E. (1998). *Historia del siglo XX* (Tercera ed.). Buenos Aires: Grijalbo Mondadori, S.A.
- Houellebecq, M. (2006). *H.P. Lovecraft: Contra el mundo, contra la vida* (Kindle ed.). España: Siruela Editorial.
- Humanidad y Cosmos* . (22 de Junio de 2013). programacontactoconlacreacion.blogspot: <http://programacontactoconlacreacion.blogspot.com/2013/06/descubren-red-de-tuneles-europeos-de.html>
- Janowitz, A. (2010). *The Sublime Plurality of Worlds: Lucretius in the Eighteenth Century*. Obtenido de Tate Papers: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/13/the-sublime-plurality-of-worlds-lucretius-in-the-eighteenth-century>
- Joshi, S. (2013). *I Am Providence: The Life and Times of H. P. Lovecraft* (Kindle ed.). New York: Hippocampus Press.
- Joshi, S. (2014). *Lovecraft and a World in Transition: Collected Essays on H. P. Lovecraft* (Kindle ed.). New York: Hippocampus Press.
- Joshi, S. T., & Schultz, D. E. (2001). *An HP Lovecraft Encyclopedia* (Kindle ed.). Greenwood Publishing Group.
- Joshi, S., & Schultz, D. E. (2011). *An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Horror of H. P. Lovecraft* (Kindle ed.). New York: Hippocampus Press.
- Kant, I. (1876). *Crítica del Juicio*. Madrid: Librerías de Francisco Iruvedra, Antonio Novo.
- Karalis, V. (2010). Disambiguating the Sublime and the Historicity of the Concept. (P. Bartoloni, & A. Stephens, Edits.) *Comparative Literature and Culture*, 12(4), 1-11.
- Lara, L. (2013). *Dialéctica y Calvinismo en la Teoría Política Contemporánea. Tesis doctoral*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Le Breton, D. (1999). *Las Pasiones Ordinarias: Antropología de las Emociones*. Buenos Aires: Nueva Visión SAIC.
- Levi, S. A. (1975). H. P. Lovecraft: New England Decadent. *Caliban*(12), 127-155.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Antropología Estructural* (Kindle ed.). Barcelona: Paidós.
- Lovecraft, H. (1965). *Selected Letters I*. (A. Derleth, & D. Wandrei, Edits.) Sauk, Wisconsin: Arkham House Publishers.
- Lovecraft, H. (1968). *Selected Letters II*. (A. Derleth, & D. Wandrei, Edits.) Sauk, Wisconsin: Arkham House Publishers.

- Lovecraft, H. (1971). *Selected Letters III*. (A. Derleth, & D. Wandrei, Edits.) Sauk, Wisconsin: Arkham House Publishers.
- Lovecraft, H. (1976). *Selected Letters IV*. (A. Derleth, & J. Turner, Edits.) Sauk, Wisconsin: Arkham House Publishers.
- Lovecraft, H. (1976). *Selected Letters V*. (A. Derleth, & J. Turner, Edits.) Sauk, Wisconsin: Arkham House Publishers.
- Lovecraft, H. (1986). *Uncollected Letters*. (S. Joshi, Ed.) West Warwick: Necronomicon Press.
- Lovecraft, H. (2005). *Narrativa completa* (Kindle ed., Vol. I). (J. A. Foix, Ed.) Madrid: Valdemar.
- Lovecraft, H. (2007). *Narrativa Completa* (Vol. II). (J. A. Foix, Ed.) Madrid: Valdemar.
- Lovecraft, H. (2010). *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos* (Kindle ed.). (J. A. Foix, Ed.) Madrid: Valdemar.
- Lovecraft, H. (2018). *Confesiones de un incrédulo y otros ensayos escogidos*. (Ó. Mariscal, Ed.) El Paseo.
- Machen, A. (2005). *El Gran Dios Pan y otros relatos de terror sobrenatural*. Madrid: Valdemar.
- Machen, A. (2005). *El Gran Dios Pan y otros relatos de terror sobrenatural* (Kindle ed.). Madrid: Valdemar.
- Macintyre, A. (2007). *After Virtue: A Study in Moral Theory*. London: Duckworth.
- Modesto Gómez, A. (2012). H.P Lovecraft: creencia estética y asentimiento intelectual. *Taula, quaderus de pensament*(44), 141-152.
- Moreland, S. (2018). *New Directions in Supernatural Horror Literature: The Critical Influence of H. P. Lovecraft*. London: Palgrave Macmillan.
- Morgan, L. H. (1986). *La sociedad primitiva*. México: Quinto Sol.
- Murray, M. A. (2019). *The witch-cult in Western Europe: a study in anthropology* (Kindle ed.). Good Press.
- Murray, M. A. (1970). *The god of the witches* (Vol. 332). Oxford University Press on Demand.
- Packer, S. (2018). Ansky's The Dybbuk, Freud's Future of an Illusion, Watson's "Little Albert," and Supernatural Horror in Literature. En S. Moreland, *New Directions in Supernatural Horror Literature: The Critical Influence of H. P. Lovecraft* (págs. 61-77). London: Palgrave Macmillan.

- Paz Guarde, C. (2006). Edición crítica de Nietzscheanismo y realismo de H.P. Lovecraft. *Dilema / Revista de Filosofía*, X/2, 5-18.
- Piñero Gil, E. (2013). Pesadillas góticas con cuerpo de mujer en la literatura norteamericana. *En Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*(1), 73-89.
- Price, R. M. (2011). Lovecraft's "Artificial Mythology". En S. Joshi, & D. E. Schultz, *An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Honor of H. P. Lovecraft* (Kindle ed., págs. Pos. 5051-5247). New York: Hippocampus Press.
- Said, E. (2015). Introducción. En R. Kipling, *Kim* (págs. pos 24-792). Pinguin Clásicos.
- Schultz, D. E. (2011). From Microcosm to Macrocosm: The Growth of Lovecraft's Cosmic Vision. En S. Joshi, & D. E. Schultz, *An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Honor of H. P. Lovecraft* (Kindle ed., págs. Pos. 4013-4510). New York: Hippocampus Press.
- Shreffler, P. A. (1977). *The H.P. Lovecraft Companion*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Simmons, D. (2013). *New Critical Essays on H.P. Lovecraft*. New York: Palgrave Macmillan.
- Taana Smith, D., & Linke, U. (2009). *Cultures of Fear: A Critical Reader (Anthropology, Culture and Society)*. Pluto Press.
- Taussig, M. (2002). *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje: un estudio sobre el terror y la curación*. Norma.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la Literatura Fantástica*. México D.F: PREMIA editora de libros S.A.
- vel Hartman, G. S. (2012). *El Horror de Dunwich*. Argentina: andrómada.
- Weber, M. (2004). *La Ética Protestante y El Espíritu del Capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Wiggins, A. R. (1972). *American Writers I- Ambrose Bierce*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.