

MAY SINCLAIR - H.P. LOVECRAFT

LOS MEJORES CUENTOS
DE TERROR



Un recorrido por
las galerías del miedo

Selección, prólogo y notas de

C.E. FEILING

MARY ELIZABETH BRADDON - EDGAR ALLAN POE

MONTAGUE RHODES JAMES - ARTHUR MAC

JOSEPH SHERIDAN LE FANU

Los relatos de esta antología constituyen una suerte de «historia alternativa» de la literatura en lengua inglesa del período 1830-1930. Durante esos años, en que predominaron diversas formas y variedades del realismo, el género de terror proporcionó a muchos escritores —tanto a los que se dedicaron casi exclusivamente a él como a los que lo practicaron sólo esporádicamente— la manera de explorar problemas que no podían ser abordados de modo directo sin causar escándalo: las relaciones entre sexos, las relaciones entre razas y las relaciones entre clases sociales. Al mismo tiempo, el género permitió reintroducir en el mundo un poco del misterio que la ciencia le había quitado. Más allá de su importancia histórica o crítica, sin embargo, ahora seguimos leyendo los cuentos de terror de dicho período por el puro placer que nos dan.

A mis alumnos del curso «Terror al género de terror» (Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA, octubre/noviembre de 1996), cuyas agudas preguntas morigeraron un poco la obcecada perfidia de mis opiniones.

LA PESADILLA LÚCIDA

APUNTES SOBRE EL GÉNERO DE TERROR

EN LA SECCIÓN X de sus *Ensayos sobre el entendimiento humano* (1748), David Hume dirige su escepticismo contra la creencia en milagros, pero razona de un modo que puede extenderse a la creencia en cualquier clase de fenómenos sobrenaturales. «No es un milagro», afirma el filósofo, «que un hombre que parece gozar de buena salud muera repentinamente: aunque no sea cosa de todos los días, se ha observado que este tipo de muerte ocurre de vez en cuando. Sí es un milagro, en cambio, que un hombre muerto vuelva a la vida, ya que esto no se ha visto en ninguna época o país. Por lo tanto debe haber una experiencia uniforme contra cualquier evento milagroso, porque de otro modo no merecería esa denominación. Y como una experiencia uniforme equivale a una prueba, hay aquí una *prueba* directa y completa, a partir de la naturaleza misma del hecho, contra la existencia de cualquier milagro (...). Cuando alguien me dice que vio a un hombre muerto volver a la vida, de inmediato me pregunto en mi fuero íntimo si es más probable que esta persona engañe o se engañe o que el evento que relata haya ocurrido. Sopeso un milagro contra el otro, y de acuerdo con la superioridad que descubro arriba a una decisión, que consiste siempre en rechazar el milagro mayor. Si la falsedad de su testimonio fuera más milagrosa que el evento que relata, entonces, y sólo entonces, accedería yo a creerle»^[1].

Con independencia del valor filosófico que tiene —y del valor polémico que aún conserva—, el texto de Hume puede ser considerado de un cambio histórico crucial: el mundo del siglo XVIII ya no es el del XVII, en que lo maravilloso ocurría a cada rato y las ancianas pobres y viudas eran quemadas por brujas. En el siglo XVIII la naturaleza se transforma en un mecanismo newtoniano predecible, manejable y explotable, se afianza la burguesía y cobra cuerpo la idea de un progreso científico indefinido. La tendencia literaria que parece acompañar a la desaparición de lo sobrenatural es el realismo, que se manifiesta en grados y libros tan distintos como *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, *Tom Jones* (1744), de Henry Fielding, y *Mansfield Park* (1814), de Jane Austen. No resulta paradójico, sin embargo, sostener que el cambio ejemplificado por Hume también da cabida al surgimiento del género de terror. Para que haya verdadero terror es necesario que brujas y fantasmas —y milagros— no formen parte de la expectativa cotidiana de las personas. Sir Horace Walpole, contemporáneo de Hume, lo comprendió admirablemente, al punto de que en un primer momento intentó hacer pasar su novela *El castillo de Otranto* (1764) por una «traducción del italiano», ya que la distancia en el espacio —y en el tiempo: la obra transcurre en la Edad Media— permitía introducir elementos sobrenaturales que de otro modo hubieran sido poco verosímiles.^[2]

Esta antología reúne cuentos de terror pertenecientes a la literatura en lengua inglesa. La restricción se debe, como suele ocurrir, a la comodidad. No se incluyen fragmentos de novelas porque serían demasiado largos o inconexos^[3], y sólo se incluyen textos ingleses y norteamericanos porque la abundancia y méritos estéticos de los autores en lengua inglesa que se dedicaron al género facilitan la tarea del antologista. Una restricción menos cómoda —más discutible— es la que tiene que ver con qué se entiende por «género de terror». Aquí la larga cita de Hume, y el conocido hecho

de que la literatura implica precisamente esa «voluntaria suspensión de la incredulidad» que no se tolera en filosofía, constituyen un buen punto de partida: *diremos que un relato pertenece al género de terror si pretende, entre otras cosas, producir miedo en el lector mediante la intervención decisiva en su trama de elementos sobrenaturales, por lo común presentados como hostiles o dañinos para los seres humanos.*^[4]

Las ventajas de esta definición son como mínimo dos. Por un lado, no sólo deja afuera a los relatos fantásticos (aquellos en que existe la posibilidad de que los extraños eventos narrados puedan deberse a causas no sobrenaturales), sino también a los de mero suspenso y a aquellos que narran eventos terribles y desagradables, pero de causas tan desgraciadamente humanas como el Holocausto o el genocidio de Rwanda. Por el otro, la definición se hace cargo de las sospechas que pesan sobre el género, casi el peor visto de todos. Al igual que la pornografía, que busca provocar excitación sexual, el terror pretende —si bien «entre otras cosas»— provocar un efecto específico y primario: miedo. (Nótese que el éxito en lo que pretende no es la medida del género. Así como no todo el mundo se excita con lo mismo, no a todo el mundo le producen miedo, o el mismo miedo, las mismas historias: lo importante es que se busca un efecto en particular, y que así como a buena parte de los varones los excita la degradación de las mujeres que muestran las películas pornográficas, a buena parte de las personas les da miedo la ruptura del orden natural que ponen en escena los relatos de terror).

Lo «sobrenatural», desde luego, a menudo esconde miedos sociales bastante concretos. Desde su aparición en el siglo XVIII, el relato de terror ha servido para que los escritores, consciente o inconscientemente, explorasen zonas que hubieran resultado intolerables a la luz de las convenciones realistas. Lo «sobrenatural» puede también leerse

como sobre «natural»: lo que se teme —lo que justificadamente se temió durante el siglo XIX y buena parte del XX— es que no sea «natural», sino arbitrario e ideológico, que la raza blanca esclavice a la negra o amarilla, que el hombre domine a la mujer, que la sociedad se divida en clases y que las personas sólo se sientan atraídas por quienes pertenecen al sexo opuesto. El racismo, la homofobia, la misoginia y la explotación han sido, bajo el extraño velamen del relato, grandes temas del género. En la lúcida pesadilla de los buenos cuentos y novelas de terror, intuimos que estamos soñando —que el monstruo del sueño es sólo la metáfora de un monstruo más temible—, y que al regresar a la verdadera vigilia volveremos al desasosiego del que se nutren estos cuentos y novelas.

Al mismo tiempo, sin embargo, lo «sobrenatural» cumple a otro nivel un rol catártico. Cuando en el siglo XVIII Dios es expulsado de la naturaleza (un Dios que nunca interviene con bondad, que nunca hace milagros, ya es casi un Dios que no existe), el mundo que nos queda es puro mecanismo ciego, y por mucho que lo manipulemos para mejorar y extender nuestra vida, nos promete una muerte dolorosa tarde o temprano. Mientras dura, el relato de terror nos hace olvidar lo verdaderamente natural, por ejemplo el hecho de que las avispas *ichneumonidae* capturen orugas y las paralicen para que sus larvas, al nacer, tengan carne fresca y viva de que alimentarse.^[5]

Sobre la base de la definición aquí presentada, una historia del género debería constar de cuatro períodos:

1. El primer período (la prehistoria) corresponde a la *novela gótica*, y va de *El castillo de Otranto* (1764), de Walpole, a *Melmoth el vagabundo* (1821), de Charles Maturin. Las complejas tramas de la novela gótica, que transcurren en tiempos lejanos y países exóticos para los lectores, suelen incluir un castillo, paisajes románticos, un antihéroe demoníaco y una heroína in-

creíblemente pura. *El viejo barón inglés* (1777), de Clara Reeve, *Vathek* (1789), de William Beckford, *Los misterios de Udolpho* (1749), de Ann Radcliffe, y *El monje* (1796), de Mathew G. Lewis, son las obras claves de la novela gótica, que oscila entre la decidida inclusión de eventos sobrenaturales (Lewis Maturin) y la de eventos que en los últimos capítulos resultan haber sido sobrenaturales sólo en apariencia (Radcliffe). [6] [7]

2. El segundo período es el del *terror burgués*, que abarca desde *Relatos de lo grotesco y lo arabesco* (1840), de Edgar Allan Poe, hasta *Tales of the Uncanny and Supernatural* (1949), de Algernon Blackwood. En el terror burgués, que atrajo a Henry James y Edith Wharton, predominan la casa encantada y los eruditos solitarios —generalmente caballeros de buen pasar—, pero se trata de un mundo tan homogéneo como el de la novela gótica: lo que lo caracteriza es la intromisión de algo siniestro y sobrenatural en un orden cotidiano no sólo parecido al de sus lectores, sino descripto en términos muy semejantes a los de la narrativa realista del siglo XIX.
3. H. P. Lovecraft inauguró el tercer período, el del *terror fantástico*. Aunque durante su vida publicó mayormente en revistas como *Weird Tales* (fundada en 1923), su influencia fue enorme^[8]. El terror fantástico, que cultivaron amigos de Lovecraft como Clark Ashton Smith (*Out of Space and Time*, 1942), sigue teniendo adeptos hoy en día, y se caracteriza por incorporar al mundo del terror burgués mundos paralelos e imaginarios análogos a los de otro género, el *fantasy* de Lord Dunsany (*La hija del rey del País de los Elfos*, 1924) y J. R. R. Tolkien (*El señor de los anillos*, 1955).

4. El último período es el que podemos llamar del *terror «cinematográfico»*, ya que nutre al —y se nutre de él— cine. El modo en que representa el sexo y la violencia es indiscernible del de la narrativa realista contemporánea, y sus personajes, a diferencia de los del terror burgués y el terror fantástico, abarcan todo el espectro de la sociedad. También a diferencia del terror burgués y fantástico, la restauración del orden con que terminan los relatos suele asumir la forma de un final feliz (el terror cinematográfico, como la industria que le da el nombre, se debe a su público, y es mucho menos inmune a la «corrección política» de lo que suponen sus críticos). Stephen King (*Cuatro después de la medianoche*, 1990) es el autor más prolífico y conocido del período, pero también cabe mencionar a Peter Straub (*La tierra de las sombras*, 1980) y Clive Barker (*Libros de sangre*, 1984).

Los relatos de esta antología pertenecen en su casi totalidad a la segunda etapa de la historia del género. El terror burgués ha adquirido para nosotros, lectores de fines del siglo XX, el estatuto de clásico. Entre Poe, aún habitado por los fantasmas de la novela gótica, y Lovecraft, en que se respira el aire ominoso que precedió a la Segunda Guerra, se formaron nuestras pesadillas recurrentes, aquellas cuyo tibio comienzo hay que situar a mediados del siglo XVIII, cuando se nos acabó la provisión de milagros.

C. E. FEILING

WILLIAM WILSON

Edgar Allan Poe

EDGAR ALLAN POE (Boston, 1809-Baltimore, 1849), el creador del relato policial, fue también quien inauguró el relato moderno de terror en la lengua inglesa. El tema del doble ya había sido tratado por el alemán E. T. A. Hoffmann en «El hombre de la arena» (*Piezas nocturnas*, 1817), cuento que inspiraría en Sigmund Freud el ensayo *Lo siniestro* (1919). En «William Wilson», sin embargo, Poe va mucho más allá que Hoffmann (es una lástima que Freud no haya partido del norteamericano): el pánico a la homosexualidad que suele ser el sustrato del tema del doble se ve enfatizado en el cuento por claras señales autobiográficas (igual que Poe, Wilson y el protagonista nacen un 19 de enero; igual que Poe, el protagonista se arruina por el juego; igual que Poe, Wilson y el protagonista concurren a un colegio británico de larga tradición). Sin el ejemplo de «William Wilson», la literatura en lengua inglesa difícilmente hubiese podido producir dos de sus mejores novelas de fines del siglo XIX, *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, y *El retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde.

¿Qué dirá de esto, qué dirá la horrenda conciencia,
ese espectro que está en mi camino?

CHAMBERLAIN, *Pharronida*

PERMÍTASEME, por el momento, llamarme William Wilson. La blanca página que ahora está ante mí no debe ser manchada por mi verdadero nombre. Ha sido ya éste con exceso objeto de desprecio y de horror, de abominación para mi estirpe. ¿No han divulgado su incomparable infamia los indignos vientos por las más distantes regiones del globo? ¡Oh, el más abandonado proscrito de todos los proscritos!, ¿no has muerto por siempre para la tierra, para sus honores, para sus flores, para sus doradas aspiraciones? ¿Y no está suspendida eternamente una nube densa, lúgubre e ilimitada entre tus esperanzas y el cielo?

No quisiera, aunque pudiese, sepultar hoy en día aquí una lista de mis últimos años de inefable miseria y de imperdonable crimen. Esta época —estos últimos años— ha adquirido una repentina magnitud en vileza, cuyo solo origen es mi actual intención determinar. Los hombres, por lo general, caen en la vileza por grados. De mí se desprendió toda virtud de un golpe, como una capa, en un instante. De una maldad relativamente vulgar he pasado, con la zancada de un gigante, a unas enormidades mayores que las de un Heliogábalo. Sean indulgentes conmigo mientras relato qué azar, qué suceso único originó esta acción perversa. Se acerca la Muerte, y la sombra que la precede ha proyecta-

do una influencia calmante sobre mi espíritu. Aspiro, al pasar por el sombrío valle, a la simpatía —iba casi a decir a la piedad— de mis semejantes. Quisiera gustoso hacerles creer que he sido, en cierto modo, el esclavo de las circunstancias que superan toda intervención humana. Desearía que descubriesen fuera de mí, en los detalles que voy a darles, algún pequeño oasis de fatalidad en un desierto de error. Quisiera que concediesen —lo cual ellos no pueden abstenerse de conceder— que, a pesar de que antes de ahora han existido grandes tentaciones, jamás el hombre ha sido tentado así, cuando menos, y en verdad, nunca ha caído así. ¿Y por eso no ha sufrido así nunca? ¿No he vivido realmente en un sueño? ¿Y no fenezco ahora víctima del horror y del misterio de las más extrañas visiones sublunares?

Soy descendiente de una raza que se ha distinguido en todo tiempo por un temperamento imaginativo y fácilmente excitable, y en mi primera infancia demostré que había heredado de lleno el carácter familiar. Cuando aumenté en edad, ese carácter se desarrolló con más fuerza; llegó a ser, por muchas razones, motivo de seria inquietud para mis amigos, y un perjuicio positivo para mí mismo. Crecí voluntarioso, entregado a los más salvajes caprichos, y fui presa de las pasiones más irrefrenables. Propensos a la debilidad, y abrumados por defectos constitucionales análogos a los míos propios, poco pudieron hacer mis padres para refrenar las perversas inclinaciones que me distinguían. Fracasaron por completo algunos débiles y mal dirigidos esfuerzos por su parte, y, como es lógico, constituyeron un triunfo total por la mía. Desde entonces era mi voz ley en el hogar, y a una edad en que pocos niños han dejado sus andadores, fui abandonado a mi propio gobierno y llegué a ser, excepto de nombre, el dueño de mis actos.

Mis primeros recuerdos de la vida escolar van unidos a una amplia y extravagante casa de estilo isabelino en un brumoso pueblo de Inglaterra, donde había numerosos ár-

boles gigantescos y retorcidos, y cuyas casas todas eran sumamente vetustas. A fe mía, era un lugar semejante a un sueño, apaciguador del espíritu, aquella vieja y venerable ciudad. En este instante mismo siento con la imaginación el estremecimiento refrescante de sus umbrías avenidas, respiro la fragancia de sus mil arboledas y me sobrecoge de nuevo con indefinible deleite la nota profunda y baja de la campana de la iglesia, rompiendo a cada hora con su tañido lento y repentino la quietud de la atmósfera oscura en que se sumía y se amodorraba la calada aguja gótica.

Hallo quizá tanto placer como me es posible experimentar ahora viviendo esos minuciosos minutos de la escuela y sus inquietudes. Sumido en el infortunio como estoy —infortunio, ¡ay!, demasiado real—, se me perdonará que busque un alivio, aunque ligero y pasajero, en la futilidad de esos pocos y extravagantes detalles. Por otra parte, aun siendo éstos de todo punto triviales, y hasta ridículos en sí mismos, adquieren en mi mente una importancia circunstancial, por ir unidos a una época y un lugar en los que reconozco las primeras advertencias del Destino, que desde entonces me han envuelto por completo con su sombra. Dejadme, pues, que recuerde.

La casa, como he dicho, era vieja e irregular; los terrenos circundantes, amplios, y un alto y sólido muro de ladrillos, rematado con una capa de mortero y de vidrios rotos, la cercaban por completo. Esta muralla carcelaria formaba el límite de nuestra posesión; no veíamos el otro lado más que tres veces por semana —una vez cada sábado por la tarde, cuando, acompañados por dos profesores de estudios, nos permitían dar cortos paseos en fila por algunos de los campos vecinos—, y dos veces los domingos, cuando íbamos formados de la misma manera a los oficios matutinos y vespertinos en la única iglesia del pueblo. El director de nuestra escuela era el pastor de aquella iglesia. ¡Con qué profundo espíritu de admiración y de perplejidad acostumbraba yo a mirarle desde nuestro alejado banco en el

coro, cuando subía él, con paso solemne y lento, al púlpito! Aquel hombre venerable, de cara tan modestamente bondadosa, con unas vestiduras tan lustrosas y tan clericalmente ondeantes, con una peluca tan minuciosamente empolvada, tan rígido y alto, ¿podía ser el mismo que, momentos atrás, con cara agria y ropas manchadas de tabaco, hacía cumplir, palmeta en mano, las leyes draconianas de la escuela? ¡Oh gigantesca paradoja, demasiado monstruosa para tener solución!

En una esquina del macizo muro se abría, torva, una puerta más sólida aún. Estaba claveteada y reforzada con cerrojos de hierro, y rematada por un borde dentado, también de hierro. ¡Qué impresiones de profundo terror inspiraba! No la abrían nunca, excepto para las tres periódicas salidas y entradas que he mencionado ya; entonces, en cada rechinamiento de sus potentes goznes, encontrábamos una plenitud de misterios, un mundo de temas para observaciones solemnes o para meditaciones más solemnes aún.

El extenso recinto era de forma irregular, con varias divisiones. De éstas, tres o cuatro de las mayores constituían el patio de recreo. Estaba alisado y cubierto de una fina y dura grava. Recuerdo bien que no había en él ni árboles ni bancos, ni nada parecido. Naturalmente, estaba situado en la parte posterior de la casa. Ante la fachada se extendía un pequeño parterre plantado de bojés y otros arbustos; pero, en realidad, sólo cruzábamos aquella sagrada división en raras ocasiones, tales como la primera llegada a la escuela o la salida definitiva, o quizá cuando un pariente o un amigo nos había hecho llamar o cuando corríamos muy alegres hacia nuestra casa en Navidades, o para las vacaciones de verano.

Pero la casa, ¡qué carácter tan arcaico tenía! Para mí era un verdadero palacio encantado. No acababan nunca sus recovecos y sus incomprensibles subdivisiones. Era difícil, en cualquier momento, decir con certeza en cuál de sus dos pisos se encontraba uno. De una habitación a otra se