



NARRATIVA COMPLETA Vol. II
H. P. Lovecraft

Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) fue un ave nocturna y un cazador de sueños. Nació en Providence (Nueva Inglaterra), donde vivió la mayor parte de su corta vida, que dedicó a contemplar las estrellas, leer con avidez cuanto caía en sus manos y, sobre todo, escribir (poesía, ensayo, relatos y una ingente correspondencia). Al refugiarse en su hermético mundo onírico, Lovecraft se embarcó en un viaje sin retorno hacia una nueva dimensión: el miedo cósmico, el «terror de los espacios infinitos», que estremecía a Pascal. Como Poe, Lovecraft abandona definitivamente las invenciones mágicas o legendarias de los góticos: el castillo encantado, los fantasmas, vampiros y brujas, y las sustituye por una nueva mitología fantástica en la que ya no hay Dios ni Diablo, ni seres sobrenaturales, tan sólo híbridos semihumanos y seres extraterrestres o extradimensionales. Y el miedo se convirtió en horror cósmico. A través del sueño y el vuelo de la fantasía H.P.L. compensó su escasa movilidad física y viajó más lejos que nadie.

En esta segunda y última entrega de la Narrativa completa de Lovecraft, el lector encontrará los relatos escritos entre 1927 y 1937, década fecunda en la que HPL, además de enriquecer sus espantosos Mitos de Cthulhu con cuentos como La sombra sobre Innsmouth, El horror de Dunwich, El ser del umbral o El Asiduo de las tinieblas, alumbró sus dos únicas novelas: El caso de Charles Dexter Ward y En las montañas de la locura. Este volumen completa el periplo interior que Lovecraft emprendió a lo más profundo de sí mismo, a las regiones más subterráneas y sombrías de la psique.

Edición basada en la de la Ed. Valdemar

H. P. Lovecraft. Portada de J. K. Potter para la revista *Heavy Metal*



Pesimista cósmico

*Aunque en muchos de sus aspectos este mundo visible parece concebido con amor,
las esferas invisibles se concibieron con miedo.*
Herman Melville
(Moby Dick)

«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». Esta contundente declaración de principios que aparece al comienzo de «Arthur Jermyn» resume con brutal sinceridad la deprimente opinión que tenía Lovecraft del mundo al que le tocó enfrentarse, un mundo abyecto y sin sentido que le asqueaba profundamente.

Si damos crédito a sus propias declaraciones, a los diecisiete años ya le impresionaba «la futilidad de toda existencia», y a los treinta estaba plenamente convencido de «la transitoriedad y la insignificancia del hombre». Atrás quedaba su decepcionante experiencia neoyorquina, tras abandonar temporalmente su refugio de Providence y la tutela protectora de sus tías. Su primer enfrentamiento indefenso con aquel universo hostil no pudo irle peor, a pesar de que al principio la ciudad sin duda le impactó, como se evidencia en el relato autobiográfico «Él». Como él bien se temía, «el éxito y la felicidad no iban a llegar tan fácilmente» y poco a poco fue desengañándose. En lugar de «la poesía que había esperado», tan sólo encontró «una vacuidad estremecedora y una inefable soledad». Su rotundo

fracaso en la búsqueda de empleo y su fallido matrimonio con Sonia Greene acabaron por minar sus vanas perspectivas y fueron determinantes de su vuelta al redil: su regreso a Providence.

Mucho se ha escrito acerca de las consecuencias de aquel frustrado periplo neoyorquino. Michel Houellebecq afirma que en Nueva York conoció «el odio, el asco y el miedo» y «sus opiniones racistas se transformarán en una auténtica neurosis racial», como consecuencia de la cual su exasperación «se transforma poco a poco en fobia. Su visión, alimentada por el odio, se eleva hasta una franca paranoia, y va todavía más allá hasta trastornar por completo la mirada, anunciando los desenfrenos verbales de los "grandes textos"». Acto seguido rebate la observación de su compatriota Francis Lacassin acerca de la «deleitación sádica» con la que Lovecraft describe «las persecuciones de criaturas llegadas de las estrellas a seres humanos castigados por su semejanza con la chusma neoyorquina que le había humillado», alegando que «la pasión central que anima su obra es de tipo masoquista, más que sádico». Sin embargo, ese incontestable racismo, que Joshi califica de «monolítico», y del que su obra ofrece indudables muestras, no solamente estaba muy extendido en aquella época, sino que era compartido por casi todos los escritores estadounidenses contemporáneos suyos, como, por citar sólo algunos, Henry Miller (1891-1980), Dashiell Hammett (1894-1961), Francis Scott Fitzgerald (1896-1940), William Faulkner (1897-1962) o Ernst Hemingway (1898-1961). Y en ninguno de ellos fue una referencia determinante en su obra.

Lo que no hay duda es que Lovecraft era fundamentalmente un escéptico radical, absoluto, autodestructivo: un furibundo misántropo, y eso sí que fue, a mi juicio, determinante en todos sus escritos, especialmente los de la última etapa, considerados con toda justicia los más logrados. Pero su odio al género humano y su aversión al trato con los demás, que por otra parte su nutricia correspondencia

cuestiona en cierta manera, se basaba más en un pleno convencimiento de la pequeñez e insignificancia del mismo en medio del vasto cosmos, que en un verdadero sentimiento de arrogancia, menosprecio o discriminación hacia los demás. Su profunda convicción acerca de la carencia de sentido de la vida, de la precariedad de cualquier destino humano, le llevó inexorablemente a identificarse plenamente con la infinitud del cosmos. Su aceptación de la incalculable vastedad del universo, cuyas dimensiones se habían duplicado gracias a mediciones más precisas, le permitió desarrollar un intenso sentimiento cósmico, bastante relevante en la última y mejor parte de su obra.

Él mismo lo reconocerá sin ambages: «Mis experiencias emocionales más intensas son aquellas que se refieren al encanto del espacio insondable, al terror del vacío exterior y a la lucha del ego por trascender el orden establecido y conocido del tiempo». «Todos mis relatos están basados en la premisa fundamental de que las leyes humanas corrientes y las emociones e intereses no tienen vigencia o importancia en el vasto cosmos en general». Sin embargo, esa concepción del cosmos que sustenta la lógica interna de sus relatos de madurez, no era nueva para él, se trataba de algo que ya presentía desde los lejanos días de su precoz infancia en Providence, cuando con sólo doce años empezaba a estudiar astronomía: «Las sensaciones más intensas de mi existencia datan de 1896, cuando descubrí el mundo helénico, y de 1902, cuando descubrí los innumerables soles y mundos del espacio infinito». Ese factor tan relevante en su obra, y tan esclarecedor de la misma, tenía para él un significado muy concreto: una sensación de «temor por el misterio del cosmos», un «asombro extático ante las inconmensurables extensiones del espacio tenebroso», «asombro, fascinación y terror a lo desconocido».

La decisiva transición de un monismo haeckeliano francamente dogmático a un atemperado materialismo mecanicista, influido por el positivismo y los avances de la ciencia

del siglo XIX (estudios antropológicos de E. B. Tylor y J. G. Frazer, hipótesis de Laplace sobre la evolución del universo, teoría de Darwin, teoría de los cuantos de Planck, etc.), le condujo en la última década de su vida a una profundización del concepto de cosmos, mucho más complejo y más en consonancia con la ciencia moderna. «No existe ningún fundamento en la actitud arcaica de preguntarse cómo el cosmos ordenado "surgió de la nada", ya que ahora nos damos cuenta de que nunca existió o puede existir tal cosa como la nada. El cosmos siempre existió y siempre existirá, siendo su orden una función básica e inseparable de la entidad matemática llamada Espacio-Tiempo. No tiene sentido hablar de la "creación" de algo que nunca necesitó ser "creado"».

Esta certidumbre trasciende a sus últimos relatos, plagados de frases que más bien parecen aforismos extraídos de una supuesta epistemología estrictamente personal. Así por ejemplo: «El mundo de los hombres y de los dioses humanos es tan sólo una fase infinitesimal de un ser infinitésimo [...] Aunque los hombres la llamen realidad y tilden de irreal la opinión de que existe un universo original multidimensional, a decir verdad es todo lo contrario. Lo que llamamos sustancia y realidad es sombra e ilusión, y lo que llamamos sombra e ilusión es sustancia y realidad». O esta otra —ambas procedentes de «A través de las puertas de la llave de plata»—: «Salvo para las miras estrechas de los seres de dimensiones limitadas, no existen cosas tales como pasado, presente y futuro. Los hombres conciben el tiempo únicamente a causa de lo que llaman cambio, aunque eso también es una ilusión. Todo lo que fue, es y será, existe simultáneamente».

La insignificancia de los seres humanos y la indiferencia del cosmos eran para él un permanente motivo de desespero, imbuido de un abrumador sentido negativo, una constatación de su teoría pesimista de la vida, «en la que la angustia ante la condición humana adquiere una amplitud

vertiginosa», en palabras de Juan Eduardo Cirlot. Aunque eso en principio no parecería tan deprimente: un universo sin Dios en el que sólo existiesen otras especies, quizás más inteligentes y poderosas que los humanos, pero de la misma naturaleza finita y limitada, por muy extraño que fuera su aspecto físico, un cosmos en el que no hubiera valores absolutos, garantizaría nuestra independencia, autonomía y libertad para establecer nuestros propios sistemas éticos exentos de leyes externas impuestas por un dios inclemente. Sin embargo esa sensación de libertad, que para otros podría ser motivo de optimismo, sin duda era demasiado terrible de soportar para HPL, que encontraba más confortable vivir en una Providence pueblerina y en una Inglaterra del siglo XVIII que sólo existía en su mente de soñador. Y en lugar de prescindir de las emociones humanas para tratar de reflejar la belleza de las estrellas o la elegancia de las leyes matemáticas que gobiernan el universo, se decantó por describir minuciosamente el miedo, la ansiedad y el recelo del extraño. Como dice Joshi, fue lo bastante revolucionario para que la ficción popular desconfiara de él, pero no lo suficiente para ser admitido por la vanguardia.

Lovecraft aceptó, pues, con resignación las realidades que mostraba la ciencia: la Tierra y la raza humana ocupaban un lugar infinitesimal e insignificante en el esquema cósmico del universo, no eran más que una cagada de mosca en medio de los vórtices del espacio infinito. Y entre las muchas respuestas posibles a esa moderna cosmología científica escogió la vía del horror, tratando de infundir incertidumbre metafísica y otorgando al conjunto una potente carga emocional, que bordea a veces la histeria. Con ello abandonó definitivamente las florituras de la magia para adoptar un lenguaje apropiado a su temperamento: el de la ciencia. Aunque hay quien opina que la estrategia narrativa de HPL es, al menos teóricamente, una defensa de lo sobrenatural y un rechazo de la ciencia, un violento ataque contra el espíritu de la misma como libre intercambio de

teorías y comprobaciones mediante tanteos. Por el contrario, otros piensan que los nuevos monstruos lovecraftianos, que proceden del espacio exterior y de otro tiempo, quedaron plenamente refrendados gracias, precisamente, a los nuevos hallazgos de la ciencia. En ese sentido debe entenderse la afirmación de Fritz Leibe, Jr., de que Lovecraft fue «el Copérnico del relato de horror. Desplazó el foco del temor sobrenatural del hombre y su pequeño mundo y sus dioses, a las estrellas y a los negros e insondables abismos del espacio intergaláctico».

El interés de Lovecraft por las ciencias en general fue bastante prematuro. A los nueve años empezó con la química y a los doce siguió con la astronomía, que se convertiría en la principal influencia de sus primeros años y, con el tiempo, le conduciría directamente a su filosofía cósmica. En 1902-1903 editó sus propios libros de texto de química y astronomía (escritos a mano) y un periódico científico que circuló entre la familia y sus amistades. Tras desechar la idea de hacerse astrónomo, en 1906 empezó a colaborar en periódicos locales, como *The Pawtuxet Valley Gleaner*, de *Phenix* (Rhode Island), o *The Tribune* de Providence, donde aparecieron regularmente columnas suyas sobre astronomía.

Con el paso de los años, gracias a su portentosa voracidad lectora —sobre todo lo concerniente a temas científicos, históricos y artísticos— y a su asombrosa retentiva, fue ampliando poco a poco su saber enciclopédico, lo que le permitió la posibilidad de trasladar a sus escritos la dualidad entre ciencia y literatura que tanto le acuciaba. Si en sus primeros relatos dejó bien claro su familiaridad con el darwinismo y el psicoanálisis, aunque los rechace más o menos abiertamente, en su obra de madurez queda constancia de que estaba muy al tanto de los nuevos y revolucionarios descubrimientos científicos.

La lista de eximios cultivadores de la ciencia mencionados en la obra de Lovecraft es bastante numerosa y —ade-

más de clásicos notorios como Euclides, y otros no tan conocidos, como los químicos Van Helmont, Le Boë, Glauber, Becher o Stahl, los astrónomos Serviss y De Sitter, o los geólogos Taylor y Osborn— incluye a varios sabios modernos como los físicos Planck, Wegener y Heisenberg o el matemático Riemann. Como no podía ser menos, su interés por Albert Einstein no fue inferior al que sintieron otros contemporáneos suyos. En fecha tan temprana como 1920, lo había mencionado ya en una carta a los «Gallomo», pero sólo tres años más tarde su reacción a la teoría de la relatividad (mencionada en el relato «Hipno») fue de horror, desconcierto y estupefacción. El 26 de mayo de 1923 escribió a James F. Morton: «Mi cinismo y mi escepticismo va en aumento y todo ello motivado por algo completamente nuevo: la teoría de Einstein. [...] Todo es casual, fortuito, una efímera ilusión: una mosca puede ser más grande que Arturo [astro principal de la constelación boreal del Boyero] y Duffee Hill puede sobrepasar el monte Everest». Hay que hacer notar, sin embargo, que no más tarde de 1929, HPL se olvidó por completo de sus ingenuos puntos de vista sobre el científico y admitió que «la relatividad y el espacio curvo son realidades inmutables, sin las cuales sería imposible formarse ningún tipo de concepción verdadera del cosmos», reconociendo asimismo su valioso apoyo al materialismo, que —en palabras de Joshi— «proscribía la teleología, el monoteísmo, la espiritualidad y otros principios que él creía con toda razón que estaban ya anticuados a la luz de la ciencia del siglo diecinueve». Y poco después lo identificó como el científico por excelencia entre los «auténticos cerebros del mundo moderno», mencionándolo a partir de entonces en varios relatos como «La casa evitada», *El caso de Charles Dexter Ward*, «El que susurra en la oscuridad», *En las montañas de la locura*, «Los sueños en la casa de la Bruja» y «La sombra de otro tiempo».

En cualquier caso, aunque aceptara plenamente la física espacio-temporal de la relatividad general, no puede decir-

se lo mismo del reflejo de la misma que ofrece en su obra. Como señaló Sánchez Ron, el espacio-tiempo einsteniano que aparece en sus relatos está «trascendido, trastocado». Lo que hace Lovecraft es mezclar esos conceptos y leyes físicas con las extensiones y/o violaciones de ellas que su imaginación producía. Nadie mejor que él mismo para aclararlo: «Mi concepción de la fantasía, como una genuina forma artística, es una extensión más que una negación de la realidad». En «A través de las puertas de la llave de plata» explica muy bien la idea del tiempo que subyace en su universo particular: «El tiempo [...] es inmóvil y no tiene principio ni fin. Que tiene movimiento, y es motivo de cambio, es una ilusión. En efecto, en sí mismo es realmente una ilusión, ya que, salvo para las miras estrechas de los seres de dimensiones limitadas, no existen cosas tales como pasado, presente y futuro. Los hombres conciben el tiempo únicamente a causa de lo que llaman cambio, aunque eso también es una ilusión. Todo lo que fue, es y será, existe simultáneamente».

Esa peculiar concepción del tiempo le ofrece una singular posibilidad literaria: viajar hacia atrás y hacia delante. En una carta a Clark Ashton Smith ya había señalado: «Es posible imaginar un *tiempo curvado* que correspondiese al *espacio curvado* einsteniano, en el que el viajero llevaría a cabo un circuito completo de la dimensión cronológica, alcanzando el futuro extremo yendo más allá del pasado extremo, o viceversa». Lo cual demuestra que se había dado cuenta de que para viajar en el tiempo no era necesario, en principio, renunciar a los postulados de la relatividad. Atrevida tesis que Gödel corroboraría en 1949 al desarrollar un modelo cosmológico en el que existían líneas de universo que podían transportar al futuro.

Insistiendo en lo mismo, en «El que susurra en la oscuridad» fue todavía más lejos, haciéndose eco tal vez de lo que afirmaba el protagonista del relato de Frank Belknap Long «The Hounds of Tindalos»: «¿Qué sabemos, en reali-

dad, del tiempo? Einstein lo considera relativo, y cree que se puede interpretar en función del espacio, del espacio curvo. Pero ¿por qué hemos de detenernos ahí? [...] Con mis conocimientos matemáticos creo poder *retroceder a través del tiempo*», Akeley le comenta a Wilmarth con su extraña voz susurrante: «¿Sabe usted que Einstein está equivocado, y que determinados objetos y fuerzas *pueden* desplazarse a una velocidad superior a la de la luz? Con ayuda adecuada, espero ir hacia atrás y hacia adelante en el tiempo, y *ver y tocar* efectivamente la tierra del pasado remoto y de épocas futuras».

Curiosamente, aclara Sánchez Ron, Lovecraft no creía en otros medios más pedestres, como la posibilidad de que los meteoritos sirviesen como vehículos de transporte para tales desplazamientos. Como para reafirmarse en esa tesis, que no obstante había utilizado con provecho en «El color del espacio exterior» (1927), años más tarde le expondría a su habitual Elizabeth Toldridge: «es realmente improbable que cualquier materia en la condición que reconocemos como "orgánica" pueda apañárselas para ir de una órbita a otra bajo las arduas condiciones de vuelo de un meteorito».

No deja de ser chocante que algunas de las curiosas «predicciones-imaginaciones-horrores» que Lovecraft ideó en sus últimos relatos se vieran «realizadas» en la ciencia actual. Sánchez Ron, toda una autoridad en la materia, menciona, entre otras, la teoría de los «agujeros negros, que absorben implacablemente», o los «agujeros blancos, que emiten generosamente», en los que, dice, «Lovecraft podría haber visto una de sus Puertas que relacionan mundos diferentes». O, en otro orden de cosas, la duplicación de yos experimentada por Randolph Carter en "A través de las puertas de la llave de plata", que recuerda al desdoblamiento de mundos de la mecánica cuántica. A lo que acertadamente apostilla Sánchez Ron: «Si se trata de horrores, ¿qué horror comparable a un futuro que se abre ante cada

uno de nosotros como un implacable laberinto, en el que perderemos, aunque conservándola —o mejor dicho, multiplicándola— nuestra identidad?»

Abundando en esta idea, lo cierto es que Lovecraft fue realmente un pionero en la utilización de recursos hasta entonces inexplorados por las matemáticas y las ciencias físicas, a pesar de que nunca se consideró un escritor de ciencia-ficción. Como Houellebecq nos recuerda, «fue el primero en presentir la fuerza poética de la topología; en estremecerse con los trabajos de Gödel sobre lo incompleto de los sistemas lógicos formales. [...] Las ciencias, en su gigantesco esfuerzo de descripción *objetiva* de lo real, le proporcionarán esa herramienta de reducción visionaria que necesita. HPL, en efecto, aspira a un terror objetivo. Un terror liberado de cualquier connotación psicológica o humana». Obsesionado con el horror de la geometría no euclidiana, se inventó una especie de estilo de informe científico, en el que combina el vocabulario clínico de la fisiología animal, y el más misterioso de algunas ciencias humanas como la paleontología o la antropología, con la precisa terminología lingüística.

Si bien el discurso del yo lovecraftiano se caracteriza por una mezcla curiosamente antagonista de descripciones hiperrealistas y de febriles desahogos emocionales, su estructura formal es sin duda impecable y firme. Al igual que los constructores de la excelente arquitectura colonial que tanto admiraba, Lovecraft edifica sobre unos sólidos cimientos y une estilo y función de manera que cada parte pueda participar de un armonioso y útil todo. Con frecuencia se ha afirmado que escribe mal, que su estilo es previsible, exagerado e hiperbólico, que adolece de una cierta tenuidad —hoy en día el terror es más explícito, se suele alegrar—, y que, como Poe, se basa más en la atmósfera y el estado de humor que en la trama o en los personajes, por los que muestra escaso interés. ¿No será más bien que ese exceso constituye lo esencial de la idea que él tiene de la escritura

fantástica? ¿No será que esa concepción implica precisamente la utilización de una prosa desmesurada y redundante? ¿Y si su propósito no fuera otro que representar mediante la escritura una «visualización eficaz del objeto fantástico», en palabras de Denis Mellier?

Parece indudable que HPL creía a pie juntillas en las posibilidades del lenguaje, y seguramente pensaba que los desbordamientos de la escritura atraen más la lectura que los propios efectos empleados en ella. Al afirmar lo indecible, lo que pretendía era remedar la sinrazón mediante abundantes calificativos, determinantes en su misma indeterminación, acompañados de toda una serie de signos y sonidos inauditos. De manera que expone, exhibe, la materia verbal como un límite del efecto fantástico. Los signos, las palabras, se convierten en imágenes. Lo indecible, incessantemente reconducido como figura de estilo se troca en un estereotipo abiertamente identificable: las sinuosas construcciones sintácticas y semánticas, las hipérboles y la sobreadjetivación son como marchamos del proyecto fantástico de esta escritura. La superabundancia y la desproporción revelan inmediatamente el artificio que las pone en práctica y que no tiene otro origen que el estilo. El exceso, la perceptibilidad y la reiteración no son síntomas de un defecto de escritura, sino más bien de una poética.

Al barroquismo y extrema visualidad de los relatos lovecraftianos hay que sumar otro elemento característico: la persistente impresión auditiva que producen. Parecen hechos más para ser escuchados que leídos, o mejor aún declamados. El éxito de los mejores se basa sin duda en la «precisión maníaca» con que HPL organiza su *banda sonora*. El miedo desencadena el grito porque hay continuidad física entre la oreja y la boca. Lo que entra por la oreja hace resonancia en la boca. En el universo lovecraftiano siempre hay alguna presencia amenazadora, pero no se sabe bien qué es. El grito remite a ella, la exterioriza. «El grito hace ver la presencia sin palabras, lo innombrable de la presen-

cia», su «indiferencia» es «homotética de lo inaudito de la cosa que lo provoca». Es lo indecible del mundo lo que hace vociferar. La sucesión de sílabas cumple una función idéntica al grito. Las palabras no quieren decir nada, son la adecuada reacción al estado provocado por la comprometida situación vivida, onomatopeyas que remiten al horror que se avecina. Por eso ha podido decirse que la obra de HPL es una «ópera de gritos y exclamaciones», «un intento de hacer oír lo indecible en lo inaudible».

Antes de adentrarnos en el fascinante mundo de la mitología que Lovecraft creó casi sin querer, creo conveniente referirme brevemente, como anuncié en el prólogo al primer tomo de esta Narrativa completa, al resto de escritores que influyeron en el solitario de Providence y que en cierta manera le ayudaron a conformar ese variado panteón de entidades hoy tan populares.

Mucho menos conocido que los mencionados Poe, Dunsany, Machen, M. R. James, o Algernon Blackwood, posiblemente debido a su prematura y estúpida muerte días antes de firmarse el armisticio que dio fin a la primera guerra mundial, el británico William Hope Hodgson (1877-1918) —hijo de un clérigo de Essex que, como Conrad, recorrió medio mundo enrolado en la marina mercante británica y, haciendo gala de una envidiable erudición náutica, supo detectar como nadie la sobrecogedora fuerza elemental latente en el mar en su pavoroso enfrentamiento con la pequeñez humana— puede justamente reclamar para sí una influencia similar, si no mayor que la de aquellos, en la obra de madurez de Lovecraft. Es perfectamente comprensible que esa melancólica y angustiada visión del drama cósmico: el frío infinito de los espacios siderales o el misterio de los últimos momentos de nuestro agonizante planeta —imágenes que, por otra parte, tienen más de un punto de contacto con la experiencia alucinógena— fascina sobremanera a Lovecraft.