

De lo rural a lo monstruoso: Reconfiguración de los espacios en la narrativa de H. P. Lovecraft

Thomas Schonfeld¹

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

thomas.schonfeld1@gmail.com

Resumen

La narrativa de Howard Phillips Lovecraft (1890 – 1937) está definida, en gran medida, por el meticuloso trabajo realizado sobre la construcción de los espacios. Ya sea en el ámbito marino, en parajes urbanizados o incluso en una simple habitación, Lovecraft se encarga de retomar escenarios típicos y resignificarlos en función de su estrategia *weird*. Esta intervención transversal establece un diálogo entre sus relatos desde el plano espacial, y así consigue cartografiar territorios, ciudades, objetos e instituciones que se ubican entre la realidad y la ficción.

El siguiente trabajo se enfoca en los espacios rurales, que constituyen una dimensión esencial de la geografía lovecraftiana. A partir de producciones como “El color que cayó del cielo” (1927), “El horror de Dunwich” (1929) y “El que susurra en la oscuridad” (1931), recuperamos estos espacios constitutivos de la riqueza estadounidense, que a finales del siglo XIX se encuentra ya permeada por el desprecio y la nostalgia. De esta manera, podemos identificar una inversión –o contaminación– mediada por las entidades sobrenaturales características de la poética lovecraftiana, que intervienen tanto al territorio como a las personas que lo habitan.

Palabras clave: Lovecraft, *weird fiction*, siniestro, rural, Estados Unidos

La narrativa de Howard Phillips Lovecraft está constituida por una cuidada construcción de los espacios. Dentro de su extensa obra, se ha delimitado un ciclo de relatos conocido como los “Mitos de Cthulhu”. Esa serie de producciones cuenta con diferentes elementos comunes: una jerarquía –o mitología– de entidades cósmicas, mecanismos narrativos (narradores en primera persona, dosificación de la información e indicios, precisión descriptiva y saturación adjetival) y la construcción de lugares ficticios recurrentes. El siguiente trabajo se enfoca en los espacios rurales presentes en ciertos relatos de este ciclo, que constituyen una dimensión esencial de la geografía lovecraftiana. A partir de “El color que cayó del cielo” (1927), “El horror de Dunwich” (1929) y “El que susurra en la oscuridad” (1931), recuperamos estos espacios constitutivos de una riqueza estadounidense que a finales del siglo XIX se encuentra ya permeada por una sensación de nostalgia y desprecio. De esta manera, podemos identificar una reconfiguración –o contaminación– mediada por las entidades sobrenaturales características de la poética lovecraftiana, que intervienen tanto el territorio como a las personas que lo habitan.

¹Thomas Schonfeld es estudiante avanzado de la Licenciatura en Letras, en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, se desempeña como adscripto en la cátedra de Literatura Norteamericana (Burello). Investiga la vida y obra de H. P. Lovecraft y tiene un interés particular en las diferentes modulaciones del horror en la literatura.

Para comenzar, realizaremos un breve repaso de cómo se constituye la *weird fiction*. Aunque los especialistas la continúan asociando con Lovecraft y sus contemporáneos, el sentido de esta categoría resulta problemática por la trivialización que se operó sobre la palabra *weird* desde mediados del siglo XX. Para el autor de Providence, lo *weird* debe considerarse en términos fatídicos y cosmicistas, ligado a la impotencia de la raza humana ante fuerzas sobrenaturales. Los elementos fundamentales de este género son la disposición de una atmósfera propicia para producir un efecto de temor, y la existencia de entidades cósmicas que exceden las capacidades de percepción del ser humano. El *weird* está sistematizado en su ensayo “El horror sobrenatural en la literatura” (1927), donde establece los fundamentos de su poética y ubica precursores o contemporáneos que se adaptan a este tipo de literatura. Esta disposición atmosférica, cabe aclarar, comprende no solo la construcción de los espacios, sino también elementos recurrentes (instituciones, libros, nombres propios) y técnicas narrativas orientadas a un final sorpresivo. A esto le damos el nombre de escenario, transversal a la obra de Lovecraft. Se inspira y basa en la región de Nueva Inglaterra, y cuenta con diferentes definiciones: S. T. Joshi lo llama “Miskatonic Region”, Lin Carter “Miskatonic County” (con motivo del valle y el río que tienen ese nombre) y popularmente, también, se lo conoce como “Lovecraft Country”. Más allá de la taxonomía, la crítica acuerda en la existencia de un territorio ficticio pero verosímil, utilizado por el autor de Providence de manera productiva y recurrente. Este gesto puede justificarse a partir de la consistencia cartográfica que emplea en la descripción de los espacios. Por ejemplo, en el comienzo de “El horror de Dunwich” el narrador se posiciona como guía y traza las coordenadas exactas que llevan al lector desde un punto a otro de la región septentrional de Massachusetts. Este pasaje descriptivo se utiliza para atravesar Dunwich, un condado curioso y desolado, por su atmósfera y su gente. También puede notarse en las percepciones iniciales del narrador de “El color que cayó del cielo”, que abre el relato con una descripción gráfica de la zona rural al oeste de Arkham, ciudad ficticia que invoca con frecuencia. Este cuidado a la hora de describir espacios también se emula, paradójicamente, en los esos monstruos imposibles de percibir por la mente humana que componen su *Mythos*.

Cabe preguntarnos, dadas las condiciones, por qué los espacios rurales cobran esta relevancia en Lovecraft. Podemos tomar una definición elemental del medio rural, en oposición a los espacios urbanos. ¿Cuál es la motivación para buscar un efecto de horror *cósmico* en ellos? En su relato temprano “La lámina de la casa” (1921), enuncia una suerte de manifiesto que sirve como fundamentación de esta parte de su poética:

Aquellos que persiguen el horror frecuentan parajes extraños y remotos. Es para ellos que existen las catacumbas de Ptolemais, y los mausoleos tallados en los países de pesadilla. [...] El bosque embrujado y la montaña desolada son sus santuarios, y merodean cerca de los siniestros monolitos de islas deshabitadas. Pero los verdaderos epicúreos de lo horrible, para los que un nuevo estremecimiento de horror indecible es el fin y la justificación de sus existencias, prefieren las granjas antiguas y solitarias de los bosques de Nueva Inglaterra, porque allí los oscuros elementos de la intensidad, la soledad, lo grotesco y la ignorancia se combinan para formar una perfección de lo espantoso (2016: 103).²

Lovecraft hace uso de ciertos motivos espaciales góticos. Sin embargo, como es frecuente al tratar con autores *weird*, solo los toma como modelo y opera en forma de un viraje o reinterpretación de estos motivos predominantes a finales del siglo XIX. En su caso, se apoya en su natal Nueva Inglaterra, escenario ideal para su búsqueda de un efecto de horror; el mundo representado está estampado por su conjunto de intereses, visiones y estándares locales (Barnes: 2006). La crítica identifica la reinterpretación lovecraftiana de esta región como un elemento esencial de su poética (Burleson 2016; Cannon 1999; Joshi 2016). En particular, el trabajo de James O. Butler resulta pertinente, ya que está orientado a un análisis semántico de los elementos que componen este escenario. Si bien por momentos queda ligado a una mera lectura nominal y de los efectos, Butler propone un análisis espacial interesante: Argumenta que la disposición funciona como eje central para los Mitos, representando la historia, la cultura y el folclore de la región, sin dejar de tener en cuenta las alteraciones e hipérboles presentes en algunos relatos. En definitiva, esta serie de relatos se vale de una conexión con Nueva Inglaterra para imbuirse de la posibilidad de infundir temor (2014: 131). Al mismo tiempo, podemos agregar que dialoga, de forma mediada, con una sensación nostálgica de época que se encuentra en constante amplificación. Butler acuerda también con Maurice Lévy, uno de los primeros académicos en estudiar la obra del autor de Providence fuera de los Estados Unidos, en que el escenario rural lovecraftiano está embebido de una extraña familiaridad, al mismo tiempo que se percibe increíblemente lejano (Butler 2014: 140; Lévy 1988: 41). Es decir, el detalle está puesto en un mecanismo primordial del relato sobrenatural: la intromisión del elemento fantástico en la realidad cotidiana; en el caso de este autor, elementos que están “más allá” (Kneale 2006: 112). En medio de esta dialéctica, es útil recuperar el clásico estudio de Freud sobre “Lo siniestro” (1919), que responde no solo a las operaciones realizadas por Lovecraft para construir su escenario, sino también a una percepción nostálgica de los espacios rurales motivada por la urbanización y gentrificación producida a finales del siglo XIX. El autor propone que lo siniestro

² Todas las traducciones son propias.

se da “cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente” (23). Es notorio cómo la otrora riqueza focalizada en los medios rurales de Estados Unidos se desplaza a un lugar de rechazo y desencanto. Después de la llamada Edad Dorada, la economía de la acumulación profesada en los Estados Unidos entró en un estado de ebullición que no amainó hasta estrellarse en la Gran Depresión de 1929. El consecuente proceso de modernización, que derivó en grandes ciudades industrializadas, desplazó lo rural hacia una posición desencantada; la utopía americana dejaba de ser agraria. En sus comienzos, Lovecraft consideró que era posible revertir los efectos producidos por el auge de la mecanización y “retornar a la aristocracia del pasado, de origen rural; pero con la aparición de ‘Algunas repeticiones sobre el tiempo’ (1933) y ‘La sombra fuera del tiempo’ (1936) vemos que Lovecraft acepta la inevitabilidad de un futuro mecanizado, aunque no simpatice en modo alguno con él” (Joshi 2014: 140). Puede leerse así esta nostalgia hacia los espacios rurales, en primera instancia, si atendemos a la disposición que Lovecraft realiza de los escenarios en donde efectivamente ocurren acontecimientos sobrenaturales.

En los tres relatos elegidos, los hogares pertinentes para la trama siempre se encuentran lejos de la población principal, sea esta un pueblo o la ciudad de Arkham. En “El que se susurra en la oscuridad” es posible identificar los impedimentos operativos que esta lejanía tiene para con Henry Akeley, principal resistencia ante los Mi-Go, entidades cósmicas que abducen mentes humanas. El narrador, Albert Wilmarth, se entera vía correspondencia de los quehaceres de este investigador, quien expresa el incipiente rechazo que recibe del pueblo. Lo mismo ocurre con “El horror de Dunwich”: la casa de los Whateley está cerca de las montañas, algo alejada del pueblo y es el lugar propicio para los actos de brujería e invocación practicados por esta rama de la familia, a la que se percibe siempre con un desdén que roza la repugnancia. Es interesante también como la lejanía opera a favor de la construcción de lo espantoso: Dunwich está plagado de creencias y espacios recurrentes, como las aves que pujan por el alma de los muertos, o la presencia de Sentinel Hill (Burlison 2016: 142). El hecho de encontrarse lejos del pueblo habilita a los Whateley a proceder con impunidad en la crianza del hijo mayor, una entidad gigante e invisible que arrasa con las propiedades colindantes. Es así que tiene que acercarse Armitage, profesor en Arkham, para hacer frente a esta entidad: la gente de Dunwich se encuentra desensibilizada con respecto a los Whateley, y toda sospecha es desestimada, pues no es posible ni siquiera concebir los horrores que se están gestando en esa propiedad vecina. En “El color que cayó del cielo”, por el contrario, esto se puede analizar desde un rechazo explícito. El narrador es un topógrafo de

Boston que está en la región por el embalse próximo a construirse.³ Al comenzar el cuento, este narrador singulariza una zona yerma llamada “blasted heath” que no se encuentra aislada de las demás granjas; allí es donde, hace cincuenta años se encontraba la granja de los Gardner. Toda la zona cercana se abandonó con el paso del tiempo, y el narrador hace hincapié en que los habitantes más antiguos se fueron, y los extranjeros tampoco quieren vivir allí. Esto no sucede a causa de algo que pueda ser visto o escuchado o manejado, sino por algo que se imagina” (Lovecraft 2005: 340). En este hecho podemos notar cómo el espacio rural es rechazado no solo por los lugareños, aquellas personas que podrían anexar el territorio, sino también por inmigrantes europeos en busca de un lugar para asentarse. En el relato se mencionan explícitamente franceses, canadienses, italianos y polacos; grupos que se corresponden con la creciente diversidad étnica que presentó Estados Unidos a fines de siglo, desdeñada por Lovecraft, junto con la idea del *melting-pot*.

Otra de las vertientes en que se puede identificar cómo Lovecraft opera sobre estos espacios es partiendo de una idea de contaminación. “El que susurra en la oscuridad” se enmarca en la histórica inundación de Vermont de 1927, que da puntapié a los acontecimientos sobrenaturales: se detectan, llevadas por las aguas hasta zonas céntricas, unas criaturas rosadas y crustáceas. Comienza así un debate acerca de la existencia de estas criaturas, que desemboca en el vínculo y posterior enfrentamiento entre los Mi-Go y Akeley. Aquí se nota como una catástrofe natural puede desencadenar una serie de estimulaciones en el imaginario urbano, acentuándose esto en las zonas alejadas. Por otro lado, en “El horror de Dunwich” se produce una contaminación de otro tipo: es en el linaje, en la sangre, donde la humanidad se termina por desencajar. La periferia característica de las zonas rurales es propicia para estos acontecimientos; así como mencionamos antes, la casa de los Whateley linda con antiguos santuarios, en donde pueden realizarse rituales como la inseminación cósmica de Lavinia Whateley por parte de Yog-Sothoth, una criatura multidimensional, y promesa de apocalipsis. Algo similar ocurre en otros relatos, como en “La sombra sobre Innsmouth” (1931) en donde el protagonista descubre, hacia el final del relato, que es parte de la raza de seres submarinos de la que intenta escapar. Sin embargo, en donde se aprecia con mayor exactitud el alcance de la contaminación como motivo recurrente es en “El color que cayó del cielo”. En este relato, un meteorito que contiene entidades de otro planeta se estrella en la granja de los Gardner, infectando primero a la

³En una de sus cartas, Lovecraft declara que este embalse tiene una correspondencia real; el Scituate en Rhode Island. Sin embargo, S. T. Joshi argumenta que Lovecraft también puede haber tenido en mente el Embalse de Quabbin, para el que se anunciaron planes en 1926, porque se ajusta con la descripción y tiene la proximidad suficiente como para establecer el vínculo (2016: 160). Además, esta última obra supuso el abandono forzado de pueblos enteros, acontecimiento notorio por su correspondencia con el desfase producido por la industrialización en el sector rural a comienzos de siglo.

vegetación y la cosecha, luego a los animales, y finalmente a la misma familia, que termina transfigurada física y mentalmente. En esta instancia se pone en juego la contaminación sobrenatural como momento previo de la ruina: queda una marca gráfica y premonitoria para la posteridad, “blasted heath”. Un territorio yermo que espanta al narrador, en donde antes se encontraba la granja próspera, y que según puede presumirse por el comentario final del relato, se expande año a año, inevitable, como la amargada percepción que se tiene de los medios rurales.

Referencias bibliográficas

Barnes, Trevor y James Duncan. 2006. *Writing Worlds. Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape* New York: Routledge.

Burleson, Donald. 2016. “The Dunwich Horror”, “The Color Out of Space” y “The Whisperer in Darkness” en *H. P. Lovecraft: A Critical Study*. New York: Hippocampus Press.

Butler, James O. 2014. "Terror and Terrain: The Environmental Semantics of Lovecraft County" en *Lovecraft Annual* (8): 131–149.

Cannon, Peter. 1999 "Introduction" en Lovecraft, H. P. *More Annotated Lovecraft*. Ed. por S.T. Joshi y Peter Cannon. New York: Dell Publishing.

Freud, Sigmund. 1919. “Lo siniestro” [*Das unheimliche*]. Trad. Luis Lopez Ballesteros. Ed. recuperada de <https://www.lectulandia.co/book/lo-siniestro/>.

Joshi, S. T. 2016. *Subtler Magick: The Writings and Philosophy of H. P. Lovecraft*. New York: Hippocampus Press.

———. 2014. “Lovecraft’s Alien Civilisations: A Political Interpretation” en *Lovecraft and a World in Transition*. New York: Hippocampus Press, pp. 133-154.

Kneale, James 2006. “From beyond. H. P. Lovecraft and the place of horror”. *Cultural Geographies*, 13(1), 106–126.

Lovecraft, Howard Phillips. 2005. “The Colour Out of Space” [1927], “The Dunwich Horror” [1929] y “The Whisperer in Darkness” [1931] en *Tales*. New York: The Library of America.

———. 2016. “The Picture in the House” [1921] en *Complete Fiction of H. P. Lovecraft*. New York: Chartwell Books.

Lévy, Maurice. 1988. *Lovecraft: A Study in the Fantastic*. Trad. S. T. Joshi. Detroit: Wayne State University Press.