

De Hodgson a Lovecraft: residuos civilizatorios, espacios oníricos y confinamientos.

E. Facundo Valenzuela<sup>1</sup>

Estudiante, Universidad Nacional de Córdoba

[zv6913@gmail.com](mailto:zv6913@gmail.com)

### Resumen:

En *El horror sobrenatural en la literatura*, Lovecraft plantea que *El reino de la noche* de W. Hope Hodgson supone “una de las obras de imaginación macabra más poderosas que jamás se han escrito” (Lovecraft: 2009, p. 517). Entendemos que, en efecto, las imágenes de la destrucción, -tanto en Hodgson como en Lovecraft-, están determinadas preponderantemente hacia los espacios diegéticos. Es así que la hostilidad de una determinada realidad -que resulta siempre anacrónica- empuja a los narradores a habitar zonas en ruinas que otrora supusieran hitos de la arquitectura humana. Una manifiesta tendencia al *pathos* es lo que impulsa a los narradores a abrirse paso dentro de aquellas realidades otras, sea a través del sueño -*El reino de la noche*-; sea en las zonas de frontera entre la vida y la muerte -“Dagon”, “El templo”, “El árbol”-.

Nuestro trabajo plantea un análisis de carácter comparativo entre aquellos espacios en ruinas y su tratamiento estético en la obra de Hodgson y la recepción/apropiación lovecraftiana en tanto que zonas en las que las identidades se ponen en crisis, se fragmentan, se destruyen y reconstruyen.

Palabras clave: Ruinas, razón, locura, revelación, destrucción.

\* \* \*

### Introducción:

La publicación en 1927 del ensayo *Supernatural Horror in Literature*, de H. P. Lovecraft sentó las bases que determinarían la manera de encarar, no solo los estudios de la literatura de horror, sino también los estudios de la obra lovecraftiana que habrían de inaugurarse hacia finales de la década del '70. Al introducir el concepto de *weird tale*, que será retomado, entre otros, por S.T. Joshi para categorizar la propia producción de Lovecraft, el escritor de Providence crea una categoría que será tan definitoria como problemática.

En la versión ampliada y revisada del ensayo, de 1939, se agrega un pequeño artículo sobre la obra de William Hope Hodgson, que Lovecraft habría escrito alrededor de 1934. Allí manifiesta, por un lado, la prolífica capacidad imaginativa de Hodgson para describir a una humanidad notablemente diezmada y hacinada frente a una naturaleza monstruosa y hostil. Por otro lado, señala lo que él entiende como falencias en la escritura de Hodgson. Puntualmente en referencia a *The Night Land*, declara: “Esta obra se halla mermada por su penosa verbosidad, sus repeticiones, su artificial sentimentalismo romántico y un lenguaje arcaico aún más ridículo y absurdo que el de

---

<sup>1</sup> Eduardo Facundo Valenzuela es estudiante avanzado de la carrera de Letras Modernas en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente está preparando su trabajo final de licenciatura bajo la dirección de la Doctora María Calviño, Profesora Titular de la cátedra de Literatura de Habla Inglesa en la UNC.

Glen Carrig” (Lovecraft 2009: p. 517).<sup>2</sup> Joshi, por su parte, en un extenso estudio sobre la historia de la ficción supernatural,<sup>3</sup> entiende a Hodgson como: “One of the most distinctive voices in early-twentieth-century supernatural fiction” (Joshi 2014a vol.2: p. 445). Sin embargo, mantiene las mismas reservas que Lovecraft respecto del estilo de la prosa del autor de Essex.

La obra puede dividirse en dos partes: por un lado, el primer capítulo – fuertemente ligado al estilo decimonónico romántico-realista– narra el encuentro y enamoramiento de los amantes, y concluye con la muerte de la heroína Mirdath al dar a luz. Por otro lado, desde el capítulo II hasta el final de la narración, se describe un viaje espacio-temporal de carácter onírico o alucinatorio hacia un futuro devastado, donde héroe y heroína se reconocen en otros cuerpos.

La humanidad que narra Hodgson es una que se halla replegada. La naturaleza, tan cara a los románticos, es aquí una naturaleza degenerada que supone una amenaza perenne. El Último Reducto se ofrece como una especie de trinchera, donde las fuerzas de la noche no pueden ingresar; el último bastión de la civilización. Las pirámides de Guiza, sabemos, son acaso los monumentos más representativos de la necrópolis del Antiguo Egipto. Hodgson da cuenta de una inversión de la civilización en la que la humanidad se ve obligada a habitar construcciones otrora mortuorias para preservarse. Las escenas descritas por William Hope Hodgson bien podrían plantearse como un acto estético de clarividencia de las secuelas de las grandes guerras del siglo XX<sup>4</sup>. W.G. Sebald va a declarar en *Sobre la historia natural de la destrucción* que “(Luego de los bombardeos a ciudades alemanas) Nos encontramos en la necrópolis de un pueblo extraño e incomprensible, arrancado a su existencia e historia civil, devuelto a la etapa de desarrollo de los pueblos nómadas” (Sebald 2010: p. 40). En la historia del narrador de *El reino de la noche*, vida, muerte y destrucción se ofrecen como partes inseparables de un proceso experiencial al que el lenguaje le resulta esquivo.

En la poética lovecraftiana, por otro lado, los narradores a menudo son hábiles oradores o escritores –en contraste con el narrador de *El reino de la noche*–, pero es el lenguaje el que resulta insuficiente para dar cuenta de los caminos que se abren a la curiosidad humana, y que se hallan perfectamente señalados para aquellos que saben observar.

### ***El reino de la noche: ¿Gesta post-apocalíptica o ilusión neurótica?***

Pero yo apliqué toda mi mente para aclarar el fondo de la cuestión. Pues el caso es que tenía cierta creencia. Pensaba que en una eternidad anterior, cuando el mundo todavía estaba iluminado, como mi corazón sabía que efectivamente había estado, hubo un gran terremoto, un prodigio. [...] Aquel terremoto hendió el mundo siguiendo una curva determinada por la mayor debilidad de la Tierra. En las fauces de aquel horno terráqueo se precipitó uno de los grandes océanos, en un santiamén quedó evaporado, con lo que volvió a salir

---

<sup>2</sup> Refiere a la obra *The boats of the Glen Carrig* de 1907, de William Hope Hodgson.

<sup>3</sup> *Unutterable Horror: A History of Supernatural Fiction* (2012)

<sup>4</sup> Hodgson se enlistó en la Primera Guerra Mundial como artillero, y murió en Bélgica en 1918, por el impacto de un misil.

despedido hacia arriba en todas direcciones. Esta erupción desgarró de nuevo la tierra. [...] Entonces se vio el mundo cubierto de niebla, y lleno de confusión, azotado por una lluvia interminable. Era un cataclismo perfectamente comprensible, y no había por qué tomarlo como fantasía (Hodgson 2015: pp. 125-126).

En tanto que la estructura temporal en la diégesis de *El reino de la noche* es de característica bifronte –una situada en la Inglaterra del siglo XVIII y otra en el futuro distante–, la memoria del narrador presenta un orden ecléctico donde confluyen recuerdos de la niñez en Inglaterra; en el Último Reducto; y recuerdos que se presentan más bien como intuiciones o evocaciones. En el fragmento citado anteriormente, se describe una de aquellas intuiciones, en este caso sobre el final de la Tierra como la conocemos, y el inicio de la era oscura. Las descripciones catastróficas están, no obstante, cargadas con un aura de solemnidad que hacen pensar en las descripciones del infierno de Milton, y que remiten a una concepción kantiana de lo sublime. Esa evocación incierta, ubicada en un plano más profundo de la memoria se desprende de la melancolía que produce la contemplación de la naturaleza en ruinas. El propio narrador no llega a discernir del todo entre las aristas que se abren en su memoria al declarar que “lo que me ha ocurrido no es *soñar*, sino que he como *despertado* allí, en la oscuridad, *en el futuro de este mundo*” (Hodgson 2015: p. 35 [énfasis del original]). Es así, que vigilia y sueño se difuminan y confunden hasta componer un tercer plano que es perpendicular a ambos.

La obra se inaugura con un fragmento sobre el amor que lleva el sugestivo título de “Sueños que son sólo sueños” y que supone una síntesis de las reflexiones que el narrador describe en el capítulo XIV. El estilo narrativo del protagonista es fuertemente errático –casi neurótico–, en tanto que su máximo interés es gozar de la credibilidad del lector, amalgamando la retórica dieciochesca con digresiones abundantes y un marcado carácter introspectivo. Es precisamente ese estilo –sumado al asunto cortesano del viaje para rescatar a la doncella– lo que, según Joshi (2014a vol. 2), señala las flaquezas de Hodgson y que pone a prueba constantemente la paciencia del lector. Sin embargo, entendemos que, lejos de ser una falencia estilística de Hodgson, se trata más bien de un deliberado intento por crear un clima acorde con el ambiente de desesperación que evocan el mundo devastado y la melancolía de los restos que quedan luego de la destrucción. Tal melancolía genera en el narrador la experiencia de lo sublime. Lo mismo ocurre con la muerte de la doncella Mirdath, que motoriza el traslado espectral del narrador. Igualmente, el peligro que corre Naani motoriza el viaje a través del Reino de la Noche. La devastación, así, se presenta como hecho estético al servicio del hacer heroico, pero también del hacer literario, como señala el propio narrador:

Ésta es la historia completamente extraña de lo que he visto y tengo que expresar *a no ser que la tarea me supere*. Pienso que al exponerlo tal vez consiga cierto alivio a mi corazón; y también posiblemente aporte alguna esperanza a otros humanos que sufren quizá como he sufrido yo, tan duramente, por el deseo de Mi Bienamada, que está muerta (Hodgson 2015: p. 34 [énfasis del autor])

La obra, así, asume ahora la forma de testimonio. Este párrafo resulta particularmente significativo ya que en él se expresan las intenciones del narrador, pero también se expresa su falibilidad. La tarea, en efecto, supera muchas veces la capacidad narrativa del protagonista. Las digresiones, divagaciones y olvidos son más que frecuentes. Cabe preguntarse entonces ¿qué tan confiable es el narrador?

En el capítulo primero el protagonista se describe a sí mismo resaltando dos de sus virtudes, el intelecto y el físico: “estaba yo satisfecho, retenido entre los libros y el Ejercicio. Yo seguía siendo un atleta, nunca hubo hombre tan ágil y fuerte, *salvo en algún cuento o en la boca de algún fanfarrón*” (Hodgson 2015: p. 15 [énfasis del autor]). Así, es plausible sugerir la autoconfiguración del narrador en tanto que el último héroe de una raza en decadencia como una manera de compensar la impotencia humana frente a la muerte. La pérdida de Mirdath en la línea temporal del siglo XVIII sume al narrador en la desesperación y le impone la necesidad de trascender el acontecimiento fatal mediante el arte. Solo que tal vez el arte no sea su punto fuerte –el poema-epitafio que antecede el primer capítulo puede fortalecer tal alternativa–, de manera que, eliminada la posibilidad de erigirse cuentista, deviene un fanfarrón. Un desesperado enfermizo que se empeña a toda costa por convencer a su lector de que su historia, por más extraña, es verídica. De esa manera, se explica por qué concibe la línea temporal en el Reino de la Noche como un despertar y no una ensoñación. Más aún, hacia el final de la narración, luego de que el *deus ex machina* devolviera a la vida a Naani, y se consumara la boda, el narrador nunca da cuenta del *nostos* al siglo XVIII, por lo que podemos plantear que no solo pretende convencer a su lector, sino, también y sobre todo, convencerse a sí mismo de que la muerte puede ser sorteada.

Sea como fuere –bien un narrador delirante o bien el héroe de un mundo devastado, al que ingresa a través del sueño–, nos interesa más bien destacar que la memoria opera como un dispositivo activado siempre desde el *pathos*. En momentos en que la destrucción y el amor se conjugan, afloran los recuerdos de otros tiempos, según nos informa el narrador, en él y en Naani:

Y de repente quedaba arrebatada, y sus palabras retrocedían a otra eternidad, tornándose vagas y desgranando recuerdos tan antiguos y llenos de atractivo como un insólito panorama dominado por el resplandor lunar. Pero al momento se volvía a aquel lejano tiempo futuro, a su lenguaje, y todo su ser se arrebujaba contra mí, sumido en muchos momentos en el silencio más solemne del alma. [...] Allí nos teneís, sentados y temblando con recuerdos de acontecimientos de un mundo que quedara enterrado mucho ha en la terrible Noche (Hodgson 2015: pp. 364-365)

Es de esa manera que las imágenes de la destrucción descritas por el narrador evocan en los espíritus “algo así como un sentimiento de patria” (Sebald 2010: p. 73). En la narración del protagonista, solo el amor es capaz de trascender a la destrucción natural, pero necesita de la contemplación de aquella destrucción para retroalimentar el sentimiento de amor. La experiencia de lo sublime, de lo falto de forma, en este hombre del XVIII transportado al final de los tiempos, justifica las falencias representacionales de su arte. Aún más, a la experiencia de lo sublime, sumada a la experiencia de lo bello en su trato con Naani –en los jugueteos, en las caricias furtivas– garantiza la propia supervivencia de la empresa, como expresa Kant:

Aquellos en quienes se dan unidos ambos sentimientos, hallarán que la emoción de lo sublime es más poderosa que la de lo bello; pero que si ésta no la acompaña o alterna con ella, acaba por fatigar y no puede ser disfrutada por tanto tiempo. (Kant 2003: p. 3)

Amor y destrucción son, de esa manera, condiciones *sine qua non* para realizar con éxito la tarea propuesta por el protagonista, aún si se tratara no de rescatar a la doncella de las bestias que habitan el Reino de la Noche, sino de componer una narración que convenza al interlocutor. El temple heroico y el hacer literario devienen así dos caras de una misma moneda.

### ***Through the Eyes of Madness: Lovecraft y las ruinas develadas***

Parece existir un rasgo que es más o menos común en la narrativa de Lovecraft, a saber: la coexistencia y superposición del horror con lo natural. A menudo ocurre que el narrador adquiere un saber –por curiosidad o casualidad– y con ello llega a visualizar un asomo del horror que subyace bajo la frívola ignorancia humana. Así, en “Dagon” (1917) uno de los primeros relatos de su época de madurez (Joshi 2014 b: p. 501) el fondo del mar emerge a la superficie luego de un movimiento tectónico. Nuevamente la experiencia con lo que Kant asocia a lo sublime revela una escena de destrucción, los restos de una vida natural: “La zona estaba plagada de peces descompuestos y de otros animales menos identificables que flotaban en el cieno de la interminable llanura” (Lovecraft 2014: p. 68). Aún más, las escenas del *Paradise Lost* de Milton son evocadas ahora de manera expresa por el narrador: “En mi terror se mezclaban extraños recuerdos del paraíso perdido, y la espantosa ascensión de Satanás a través de remotas regiones de tinieblas” (Lovecraft 2014: p. 69). La experiencia con el horror no deja de ser entendida como un hecho estético. Otra gran revelación –acaso la principal– que surge a raíz del terremoto es la del monolito. Aquí se trata ya de un monumento erigido que “había conocido el arte y quizás el culto de criaturas vivas y pensantes” (Lovecraft 2014: p. 70). Ese avistamiento que se ofrece al narrador revela no solo la existencia de extrañas criaturas que cohabitan en nuestro entorno natural –tal es el caso de la criatura polifémica que se aferra al monolito– sino la existencia de civilizaciones enteras, no del todo humanas, que podrían yacer ocultas y expectantes.

Al empezar el relato, el narrador nos informa de su estado mental en decadencia y de su adicción a la morfina –características que serán señaladas nuevamente al finalizar la narración–. Por otro lado, el narrador también nos informa del contexto histórico en el que se enmarca su relato: los primeros años de la Gran Guerra. No hace falta cuestionar, por lo tanto, como ocurrió con *El reino de la noche*, la cordura del narrador. Steven J. Mariconda señala al respecto “We sense immediately a more rational teller of the tale, since he at least recognizes his psychological condition” (Mariconda 2013: p. 19).<sup>5</sup> La experiencia de la Guerra es también significativa en tanto que el narrador teme que la humanidad, abatida por su propia mano, resultara una presa fácil para aquellas civilizaciones.

---

<sup>5</sup> Mariconda compara al narrador de “Dagon” con el de “El sepulcro”, relato inmediatamente anterior cronológicamente hablando.

La revelación de las ruinas de una civilización anterior y la experiencia de la Guerra como acto destructivo aparecen también en otro relato de este período, “El templo” (1920). En este relato, el protagonista, Karl Heinrich también va a cuestionar su sanidad mental luego de la contemplación los restos de la ciudad sumergida que relaciona con la Atlántida. El motivo de la Guerra ocupa un lugar significativo en el relato en tanto que el chauvinismo de Heinrich conduce a la aniquilación de su propia tripulación, y a una muerte voluntaria concebida desde el honor, al estilo del *Filotas* de Lessing:

yo soy prusiano y hombre con sentido común, y utilizaré hasta el final la poca voluntad que me queda. [...] La luz del templo es pura alucinación; así que moriré serenamente, como alemán, en las negras y olvidadas profundidades (Lovecraft 2014: p. 180).

Nuevamente, la Guerra se presenta como una herida auto-infligida de la humanidad que, en última instancia, opera en detrimento del espacio hegemónico que ocupa frente a las fuerzas ocultas. Siguiendo el estudio de Gavin Callaghan, *H.P. Lovecraft's Dark Arcadia: The Satire, Symbolism and Contradiction* (2013), podemos plantear que lo que acontece a Heinrich es una traspolación del concepto griego de *hýbris*. Para Callaghan el portador del ídolo de marfil “joven, más bien moreno y de hermosas facciones; probablemente [...] italiano o griego” (Lovecraft 2014: pp. 165-166), representa un paralelismo con el mito de Dioniso por la aparición de delfines a medida que la tripulación va siendo asesinada y la “sensación de sonido rítmico, melódico, como de cántico o himno coral frenético, aunque hermoso” (Lovecraft 2014: p. 178) a la manera de una bacanal. Así, la destrucción de la Guerra no solo afecta a la humanidad frente al panteón de lo desconocido, sino que conduce a atacar directamente aquel panteón.

La *hýbris* es un concepto que aparece resemantizado de muchas maneras en la narrativa de Lovecraft. Sin embargo, el relato donde aparece con mayor claridad es “El árbol” (1920). Para Joshi este relato representa el único en el que Lovecraft sitúa la diégesis en el mundo antiguo: “the tale reveals Lovecraft as a careful and profound student of ancient history, since the date when the tale’s events take place can be almost exactly determined” (Joshi 2014 b: p. 378). En este relato el amor –que recordemos, para Hodgson es lo único capaz de trascender la muerte– es, a su vez, transcendido por la traición. La muerte de Kalós, presuntamente envenenado por el ansia de gloria de Musides, hace que del prístino monumento erigido para su tumba –por su amigo y asesino– crezca el olivar monstruoso “cuyo aspecto resultaba tan raramente humano y cuyas raíces alcanzaban de manera tan peculiar el esculpido sepulcro de Kalós” (Lovecraft 2014: p. 145). En este escenario lo natural se impone frente a lo artificial. El árbol que, destruyendo el mausoleo erigido falsamente en nombre del amor fraternal, anuncia el conocimiento de la traición y ambición al declarar la sentencia “¡Yo sé! ¡Yo sé!” (Lovecraft 2014: p. 145). De esa manera, también, cobra un fuerte significado el epígrafe que Lovecraft recupera de *La Eneida: Fata viam invenient*, el destino se abre sus caminos.

En los tres ejemplos, las ruinas se imponen irrumpiendo el orden natural para revelar una verdad que permanece oculta para la mayoría de la humanidad. Tanto la Guerra como el fratricidio son ejemplos de cómo la humanidad, en su ignorancia y su

desmesura, se hiere a sí misma. La experiencia de lo sublime radica justamente en esa imposición anti-natura que habilita la contemplación estética –con el costo de perder la razón y, más aún, la vida–.

### **Conclusión:**

Es significativo que la crítica que hacen Lovecraft y sus estudiosos al estilo de Hodgson sea prácticamente la misma que pesa sobre el autor norteamericano –la verbosidad excesiva, el contenido más bien escaso, pero siempre rescatando la cualidad imaginativa–. En este trabajo se ha intentado demostrar que, en ambos casos, el estilo responde más bien a una necesidad de generar un ambiente adecuado. Paralelamente, las ruinas, en las obras analizadas, operan sobre los protagonistas como una necesidad estética. Excepto en “El árbol”, que está narrada desde una tercera persona, la producción textual de los narradores está determinada por la contemplación de un panorama de destrucción que está siendo o que puede ser. En efecto, las ruinas civilizatorias dan cuenta de un proceso de circularidad que señala el estado de fragilidad presente de nuestra propia civilización.

### **Bibliografía:**

CALLAGHAN, Gavin. 2013. *H.P. Lovecraft's Dark Arcadia: The Satire, Symbolology and Contradiction*. North Carolina: MacFarland & Company, Inc.

HODGSON, William Hope. 2015. *El reino de la noche*. Madrid: Hermidia Editores. Trad: Francisco Cuso.

JOSHI, S. T. 2014a. *Unutterable Horror: A History of Supernatural Fiction, vol. 2: The Twentieth and Twenty-first Centuries*. New York: Hippocampus Press.

———. 2014b. *Lovecraft and a World in Transition: Collected Essays on H.P. Lovecraft*. New York: Hippocampus Press.

KANT, Immanuel. 2003. *Lo bello y lo sublime*. Biblioteca Universal Virtual [En línea] <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89507.pdf> [consulta 15 de junio de 2018]

LOVECRAFT, Howard Philips. 2008. *El horror sobrenatural en la literatura en Obras completas vol. 3*. Buenos Aires: Díada. Trad: Edgardo Lois.

———. 2014. “Dagon”, “El árbol”, “El templo” en *Obras completas vol. 1*. Buenos Aires: Díada. Trad: Edgardo Lois.

MARICONDA, Steven J. 2013. *H.P. Lovecraft: Art, Artifact, and Reality*. New York: Hippocampus Press.

SEBALD, W. G. 2010. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Buenos Aires: Editorial La Página. Trad: Miguel Sáñez.

