

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA

TESIS DE LICENCIATURA

DE LAS MONTAÑAS DE LA LOCURA A LAS MONTAÑAS DE LA PAZ:
EL HUECO COMO HERRAMIENTA PARA LEER HORROR EN LA FICCIÓN

LUCÍA TIJSI REINAGA CAMPOS

TUTORA: DRA. ANA REBECA PRADA M.

LA PAZ - BOLIVIA

2004



SIS LITERARIO
CUENTOS DE TERROR
N LICWON

Índice

0. Introducción.....	2
1. Primer capítulo. Horror, héroe de horror y objeto de horror.....	8
1.1. El horror.....	8
1.2. El héroe de horror.....	17
1.3. La víctima u objeto del horror.....	27
2. Segundo capítulo. Mecanismos narrativos: de lo siniestro al hueco.....	31
2.1. El sentimiento de lo siniestro.....	33
2.2. Los mitos de Cthulhu.....	39
2.2.1. El horror de Dunwich.....	45
2.2.2. La música de Erich Zann.....	55
2.3. Las profundidades.....	64
2.4. Conclusiones del segundo capítulo.....	73
3. Tercer capítulo. Lectura de <i>El jardín de Nora</i> a través del hueco.....	80
3.1. Primer hueco.....	86
3.1.1. Extraña situación narrativa.....	89
3.1.2. Los extraños, los mudos.....	94
3.1.3. La revelación del fresco de Rafael/ intertexto bíblico.....	101
3.2. Segundo hueco.....	106
3.2.1. El líquido amarillento que brota del pecho de Nora.....	111
3.2.2. La huelga de los mudos y la partida de Frau Wunderlich.....	117
3.2.3. Las soluciones a los huecos.....	121
3.2.4. El juego del solitario.....	123
3.3. Último hueco.....	127
3.3.1. El ritual de integración al jardín.....	134
3.3.2. El método suizo del profesor.....	137
4. Cuarto capítulo. Conclusiones.....	141
5. Bibliografía.....	148

O. INTRODUCCIÓN

En términos generales, ésta es una investigación sobre el horror en la literatura. Más concretamente, sobre una estrategia narrativa que lo hace posible. Pero además es un trabajo con el horror y con esa estrategia narrativa.

Ahora bien, el horror es una antiquísima tradición del Norte, es decir de Europa y, hace menos tiempo, de Estados Unidos. En literatura, tuvo su auge en el siglo XIX y la primera parte del siglo XX, pues muchos de los autores de esa época que son recordados hasta hoy dedicaron parte de su escritura a provocar miedo en sus lectores. En América Latina, algunos autores del fin del siglo XIX y el principio del siglo XX escribieron escasos relatos sombríos que provocan en sus lectores el sentimiento de lo siniestro y el horror.

Esta estrategia narrativa que hace posible el horror en la literatura fue, sin embargo, un elemento que no estuvo desde el inicio de la presente investigación, sino que fue tomando forma a medida que ésta avanzaba. En rigor, el trabajo de investigación empezó con la intuición de que en América Latina no hay literatura de horror y con el propósito de encontrar el motivo de esa ausencia. Luego, la experiencia de la lectura de *En las montañas de la locura* de H. P. Lovecraft provocó una inmediata asociación con la experiencia de lectura de *El jardín de Nora* de Blanca Wiethüchter, alimentada además por la similitud de forma (cóncava y atravesada por un río) entre la ciudad de La Paz y la ciudad sumergida en el hielo de la Antártida en la novela de Lovecraft. A partir de esa relación fue posible plantear que la ausencia de literatura de horror en América Latina no era tal, sino que respondía a una ausencia de industria del horror; vale decir que no se vende narrativa latinoamericana bajo ese rótulo y que tampoco hay autores dedicados exclusivamente al género como ocurre en Estados Unidos con Stephen King, por ejemplo.

Una segunda lectura de *En las montañas de la locura* y de otros relatos de H. P. Lovecraft reveló que además de la semejanza topográfica entre la metrópolis de la Antártida y La Paz, había ciertos elementos que circulan en buena parte de la obra de Lovecraft que también están presentes en *El jardín de Nora*. Entonces, pudo conjeturarse que entre estos textos había un mecanismo compartido que podría rastrearse.

Finalmente se decidió investigar dicho mecanismo y denominarlo 'hueco', por la abundancia de profundidades (abismos, túneles y barrancos) en los textos lovecraftianos donde se hace presente y porque la causa del temor y la pesadumbre de Nora es esa suerte de plaga de huecos que ataca su jardín. La tarea consistió entonces en darle cuerpo y lógica al intuitivo 'hueco', en tender un puente que permitiera comunicar textos tan dispares como *En las montañas de la locura* y otros relatos de Lovecraft, y *El jardín de Nora*. En un principio se trató de establecer conexiones entre los textos de Lovecraft y el texto de Wiethüchter que permitieran leer este último como y desde la literatura de horror. Pero la investigación mostró que, si bien el hueco permite establecer a través del horror ciertos nexos que ponen en relación los textos elegidos, en realidad el puente está tendido entre estrategias narrativas.

Más tarde, se estableció que lo que hacía posible el horror tan particular encontrado en los textos de Lovecraft y también en la novela de Wiethüchter no era un motivo en especial sino algo que se denominó 'efecto de hueco', que consiste en la conjunción, en el marco del horror (según se lo ha tratado en este trabajo), de la estrategia narrativa del 'hueco' con los huecos físicos que aparecen en los diversos mundos narrados.

De ese modo, la investigación reveló que el propósito de la tesis debía ajustarse: ya no se trataba de hacer historia de la literatura y encontrar una razón extraliteraria a la falta de industria del horror en la literatura latinoamericana. Por otra parte, como se había establecido una definición del objeto literario de horror

ajustada al corpus de textos lovecraftianos, y se había aislado una estrategia narrativa que hace posible que este horror se produzca en su lectura, se tomó la decisión de afinar estos dos principios, la delimitación de un concepto de horror y la estrategia narrativa que se denominó 'hueco', y convertirlos en herramienta al organizar —a partir de ellos— la lectura del horror en *El jardín de Nora*, una novela latinoamericana, boliviana y paceña, mucho más cercana al lugar y momento presentes que los textos utilizados para elaborar y definir los criterios con que sería leída. En consecuencia, una vez reorganizados los dos principios básicos, más que leer el texto de Wiethüchter como horror, el propósito de la tesis devino en leer el horror en *El jardín de Nora* a través de los conceptos de horror y de hueco propuestos en este trabajo. Es decir, que en vez de rastrear elementos en la novela de Wiethüchter que permitieran agregarla a una lista de novelas del género o bien, llegar a la conclusión de que se trata de una novela de horror y que en Bolivia se ha escrito horror; lo que se hizo fue investigar en detalle el proceso a través del cual se construye el horror en *El jardín de Nora*, las características de este horror y las diversas fuentes de donde proviene, vale decir, la suma de horrores que lo conforman.

El cuerpo de la tesis está dividido en tres capítulos. El segundo capítulo, en que se tratan los relatos de Lovecraft relacionados con los mitos de Cthulhu, es el eje central del texto pues en él se configura el concepto de hueco que se emplea en la lectura de la novela de Wiethüchter, en el tercer capítulo. Y el primer capítulo, a su vez, depende también de él. Entonces, el primer capítulo está dedicado a establecer ciertos criterios sobre el objeto literario de horror que se ajusten a las

necesidades de la investigación, esto es, una definición del sentimiento del horror en la literatura que funcione para los relatos de Lovecraft relacionados con los mitos de Cthulhu. Por ello, se parte de la definición propuesta por el propio Howard Phillips Lovecraft, y se la combina con algunas ideas de Georges Bataille y Maurice Blanchot, pues ambos teóricos tratan el problema de aquello que está más allá de los límites que se impone el ser humano. El primero elabora su reflexión a partir de la experiencia del erotismo como práctica en que el ser humano consigue experimentar aquello que está más allá de esos límites, y el segundo ordena su reflexión en torno a la relación del filósofo y la filosofía con el miedo como una relación del pensamiento humano con aquello que es exterior a él. Ahora bien, como el horror de los relatos de Lovecraft tiene características que lo diferencian de la vertiente más clásica del horror que es la que se origina con la novela gótica, en el primer capítulo se elabora también un esquema de relaciones entre el héroe de horror y la víctima u objeto del horror, que permita acercarse a estas novelas. Dicho esquema es elaborado a partir de *Mentira romántica y verdad novelesca*, de René Girard. Como se anunció antes, el segundo capítulo está dedicado a la lectura en detalle de una selección de textos de H. P. Lovecraft, siempre en función de las ideas sobre el horror en la literatura elaboradas en el primer capítulo, y a la configuración del concepto de hueco literario, que es producto del rastreo de los mecanismos de producción de horror y del efecto de lo siniestro en los relatos de Lovecraft. Como apoyo, se utiliza el artículo de Sigmund Freud sobre el sentimiento de lo siniestro, y el texto de E. T. A. Hoffmann *El hombre de la arena*, que Freud usa de base para su artículo. Finalmente, en el tercer capítulo se hace una lectura

de *El jardín de Nora* a partir de los criterios sobre el objeto literario de horror, del primer capítulo, y el hueco literario, del segundo capítulo, para conectar así las "montañas de la locura" de la ficción lovecraftiana con las montañas de La Paz de la novela de Wiethüchter. Además, la lectura de esta última novela sigue el hilo de la narración, vale decir que toma como estructura el ritmo de la aparición de los huecos en el jardín de Nora, para examinar en él las estrategias narrativas que hacen posible el horror.

Éste es, entonces, el trayecto de las montañas de la locura a las montañas de La Paz. Cabe señalar una vez más que no se trata de una argumentación elaborada con el propósito de clasificar *El jardín de Nora* dentro de un género literario en particular, sino de investigar el proceso de producción del horror en la novela de Wiethüchter y las implicaciones de la proximidad espacial y temporal de la publicación de la novela y del mundo narrado en ella respecto a la presente lectura. En ese sentido, se pretende que el hueco sea la herramienta que permita recorrer el trayecto de unas montañas a otras.

1. PRIMER CAPÍTULO

HORROR, HÉROE DE HORROR Y OBJETO DE HORROR

En la introducción se afirmaba que en Latinoamérica, más que no existir literatura de horror, no existe una industria del horror. Una de las implicaciones de esa "falta de industria" es que la definición del género se complica, en primer lugar, porque junto con el producto ficcional es preciso importar sus clasificaciones que, además, no siguen una sola línea. En segundo lugar, porque la definición de horror que utilizo como base para la presente propuesta viene de un autor que explora una vena del horror algo tangente a la tradición más conocida; y finalmente, porque la idea que tenemos sobre el horror está influenciada por el cine de horror, que tiene su propia historia.

1.1. EL HORROR

Ahora bien, para construir la noción de horror que se utilizará en este trabajo, se toma como punto de partida un pasaje de un comentario de Donald

Burleson sobre "The Dunwich Horror", de H. P. Lovecraft, en el que examina la etimología de la palabra *horror* (en inglés), para intentar establecer si la palabra *horror* en "The Dunwich Horror" hace referencia a algo exterior a Dunwich o a algo incluido en Dunwich.

One finds etymological evidence tending, at first, to pull the term *horror* toward the internal or "state" sense and away from the external or "source" sense. *Horror* stems from the Indo-European root *ghers-*, "to bristle," "to tremble," "to be in fear," with mutually antithetical suggestions both of recoiling and of readiness to fight back.'

La raíz latina de la palabra 'horror' es *horrēre*, que el *American Heritage English Dictionary* describe como "to bristle, shudder, be terrified, look frightful".²

Entonces, la etimología de la palabra remite a una sensación que algunos textos literarios buscan provocar en el lector. Pero el uso común de la palabra 'horror' remite tanto a la sensación como a aquello que la provoca. En esa lógica, la obra literaria que provoca horror en el lector sería, a su vez, un horror.

Por otra parte, como señalaba antes, H. P. Lovecraft sigue una vena del horror que, si bien está relacionada con la tradición más conocida que, según él mismo reconoce en *El horror en la literatura*, deriva de las novelas góticas de los siglos XVIII y XIX, no responde directamente a ella. Lovecraft publicó la mayor parte de su obra en la revista *Weird Tales* y en varias ocasiones la palabra *weird* ha sido utilizada para describir su obra.

¹ "Uno encuentra evidencia etimológica que tiende, en principio, a llevar el término *horror* hacia el sentido interno de "estado", y a alejarlo del sentido externo de "fuente". *Horror* proviene de la raíz indoeuropea *ghers-* "estar erizado", "temblar", "tener miedo", con sugerencias mutuamente antitéticas, tanto de retroceso como de preparación para la defensa [mi traducción]". Donald R. Burleson, "The Dunwich Horror" *Lovecraft: Disturbing the Universe* (Kentucky: University Press of Kentucky, 1990) 121-122.

² "Erizarse, estremecerse, estar aterrorizado, tener aspecto atemorizado [mi traducción]". *The American Heritage English Dictionary* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1976) 1518.

En el diccionario se indica que *weird* quiere decir:

Suggestive or concerned with the supernatural; unearthly, eerie; uncanny (...) These adjectives refer to what is inexplicably strange. And, sometimes, frightening. *Weird* can mean mysterious in the sense of occult, but is also applied to what is bizarre, grotesque, eccentric, or markedly unconventional.³

Puede observarse que el término *weird* describe la atmósfera de la historia de horror, es decir que hace referencia a aquello que puede provocar horror, más que a la sensación en sí. Entonces, en este texto, cuando se utilice la palabra 'horror' en el sentido de objeto, de aquello que produce horror, el término horror incluirá todo aquello a lo que la palabra *weird* hace referencia.

Ahora bien, para elaborar el concepto de horror que se utilizará en esta investigación, voy a combinar la definición del género propuesta por Lovecraft en *El horror en la literatura* con algunas ideas de Georges Bataille expuestas en *El erotismo* y algunas ideas de Maurice Blanchot presentadas en *El diálogo inconcluso*. En *El horror en la literatura*, Lovecraft estudia aquello que él llama el relato de horror preternatural y allí sostiene que la prueba de lo preternatural es la sensación que provoca en el lector:

[S]aber si despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pavor, y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos; una actitud sutil de atención sobrecogida, como si fuese a oír el batir de unas alas tenebrosas o el arañar de unas formas y entidades en el borde del universo conocido.⁴

³ "Que sugiere o está relacionado con lo sobrenatural, extraterreno, espeluznante, inquietante (...) Estos adjetivos se refieren a aquello que es inexplicablemente extraño y, en ocasiones, aterrador. *Weird* puede significar misterioso en el sentido de oculto, pero también se aplica a lo que es bizarro, grotesco, excéntrico, o marcadamente no convencional [mi traducción]". *The American Heritage*, 1453.

⁴ H. P. Lovecraft, *El horror en la literatura* (Madrid: Alianza, 1995) 12-13. En el original: "subtle attitude of awed listening, as if for the beating of black wings or the scratching of outside shapes and entities on the known universe's utmost rim". H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, online, *The H. P. Lovecraft Library*, Internet, (<http://www.hplovecraft.com>) 11 de abril de 2003 [Todas las versiones originales de los textos de Lovecraft tomadas de Internet

Voy a descomponer esta cita, leyéndola a través de algunas ideas de Bataille y de Blanchot. En pocas líneas, la propuesta de Bataille en *El erotismo*⁵ parte de la constatación de que, biológicamente (en tanto animal sexuado), el hombre es un ser discontinuo y de que para él la muerte y la reproducción son momentos violentos en los que experimenta la continuidad. Luego señala que desde la prehistoria los seres humanos han tratado de separarse de la violencia a través del trabajo, que, dominado por la razón y la prohibición, determina un tiempo y un mundo profanos en los cuales la comunidad se dedica a producir y acumular recursos. Estos recursos son pródigamente gastados en el tiempo sagrado, cuando se vive en el exceso y violencia de la fiesta y de las transgresiones ilimitadas. Para las culturas antiguas, dice Bataille, lo sagrado es aquello que es objeto de una prohibición. En lo sagrado está lo divino, que en tanto prohibido produce pavor y, en el límite, adoración. Bataille examina la intervención que realiza el cristianismo en el mundo pagano, que consiste en separar lo puro de lo impuro (que en el pensamiento pagano están juntos y constituyen lo sagrado) y dejar de lado lo impuro para denominar sagrado sólo a lo puro, que además se reduce al ámbito del Dios del Bien, que es una entidad discontinua; dejando del lado de lo profano o condenado a la figura del Demonio y también al erotismo, desconociendo su carácter sagrado. Sin embargo, la experiencia transgresora del erotismo, ya sea del cuerpo, del alma o de los corazones, aún es una vía de acceso a la experiencia

pertenecen a este mismo sitio. Pero mientras se realizaba la investigación, la página fue reestructurada y los textos han dejado de estar accesibles al público. Sin embargo, la página sigue en la red con información actualizada sobre las reediciones de los textos del autor y una bibliografía completa. En adelante, cuando se indique que un texto de Lovecraft fue tomado de Internet, se hará referencia a www.hplovecraft.com].

⁵ Georges Bataille, *El erotismo* (Barcelona: Tusquets, 1997).

corporal de la continuidad y de aquello que supera a la razón, y que en el mundo pagano se experimentó como sagrado.

Entonces, si se lee la frase de Lovecraft: "el arañar de unas formas y entidades en el borde del universo conocido" desde la propuesta de Bataille, se tiene que el universo conocido hará referencia tanto al espacio físico que habitamos y conocemos a través de la ciencia como al mundo construido por el hombre, vale decir, el universo de la legislación y lo sagrado, que está dominado por dos movimientos contradictorios: la prohibición y la transgresión. En ese sentido, en el borde del universo conocido estaría aquello que no puede conocerse por la razón, pero cuya experiencia es posible y acarrea una "disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad";⁶ en otras palabras, lo exterior al mundo de la legislación y lo sagrado estará en el campo de la violencia del erotismo, que siempre pone en juego una disolución de las formas constituidas.?

En "Conocimiento de lo desconocido", en *El diálogo inconcluso*, Blanchot explora la relación del filósofo y la filosofía con el miedo. Partiendo de una idea de Bataille, dice que el filósofo "es alguien que tiene miedo", vale decir que es alguien que experimenta aquello que nos hace salir de nosotros mismos y que él denomina "lo Externo en sí". Pero el hombre que experimenta el miedo In» sólo tiene miedo, sino que él es el miedo, es decir, la irrupción de lo que surge y se descubre

6 Bataille 22.

7 Bataille 23.

en el miedo".⁸ Entonces, en la experiencia del miedo hay algo extático, "hay goce y fruición, unión en y por la repulsión",⁹ pero ese movimiento, dice Blanchot, no puede llamarse filosófico. Para Blanchot, el contacto de lo desconocido es el centro de la filosofía que, sin embargo, escapa a la filosofía, porque al conocer existe una apropiación del objeto por el sujeto, pero apropiarse de lo desconocido es hacerlo conocido. Por tanto, la relación con lo desconocido que cabe dentro de la filosofía es una especie de relación sin relación que excluye la confusión extática, la apropiación, todas las formas de conquista, y también la comprensión. Entonces Blanchot se pregunta nuevamente cuál sería la experiencia donde lo oscuro se diera dentro de su propia oscuridad.¹⁰

Volviendo a la cita de Lovecraft, el universo conocido resultaría ser, además de lo que se dijo antes, el universo de aquello sobre lo que ha reflexionado la filosofía, aquello a lo que el hombre ya le ha concedido un lugar, en otras palabras, lo que cabe dentro del pensamiento. Pero si se respeta rígidamente la idea de que el universo conocido es todo lo que se piensa y lo que se puede pensar, no podría decirse ni pensarse nada de lo Otro. Para resolver este conflicto, señala Blanchot siguiendo a Lévinas, hay varios caminos que hacen posible esta relación imposible. Uno de ellos consiste en que el pensamiento (*ego*) piensa más de lo que piensa, es decir que piensa lo que no puede pensar; es un pensamiento que, "en la misma medida en que es pensamiento del *ego*, es la absoluta separación del *ego* que lo

⁸ Maurice Blanchot, "Conocimiento de lo desconocido" *El diálogo inconcluso* (Caracas: Monte Ávila, 1993) 97.

⁹ Blanchot, "Conocimiento de lo desconocido" 98.

Blanchot, "Conocimiento de lo desconocido" 100.

piensa, es decir una relación con aquello que está absolutamente fuera de mí mismo: lo otro." Otro camino es pensar que "el pensamiento que piensa más de lo que piensa es Deseo",¹¹ pero un deseo de lo que el deseante no tiene necesidad, de modo que no busca satisfacerse ni juntarse con lo deseado. Es "el deseo mismo de lo que debe quedarle inaccesible, y extraño".¹² Después de la lectura del texto de Blanchot puede concluirse que esas formas que arañan en el borde del universo conocido podrían ser pensadas por esos pensamientos que van más allá de lo que puede pensarse, que son deseo filosófico o metafísico. Entonces, es posible pensar en la literatura de horror, que se ocupa de enfrentarnos a través del lenguaje al contacto con eso que araña el borde de lo conocido, como un camino para experimentar lo oscuro dentro de su propia oscuridad.

Ahora bien, el arañar se relaciona con el rascar y el rasgar. Aquello que es rasgado se rompe fácilmente, el arañar es ejercer un cierto grado de violencia sobre lo arañado. Bataille señala que los seres humanos han establecido prohibiciones para suprimir la violencia, pero si las entidades que arañan en el borde del universo conocido son exteriores, no participan de las legislaciones humanas, sencillamente porque van más allá de lo pensado; por tanto, no están dentro del universo de la prohibición y la transgresión y el contacto con ellas es violento y, como no cabe dentro de norma alguna, no es controlado.

Hay una diferencia fundamental entre los planteamientos de estos dos autores. Si bien ambos coinciden en que la experiencia de lo externo y no racional

11 Blanchot, "Conocimiento de lo desconocido" 102.

12 Blanchot, "Conocimiento de lo desconocido" 103.

está mediada por el pavor, Bataille sostiene que la experiencia de lo sagrado, de la transgresión ilimitada, es una especie de mecanismo para acceder a aquello que no puede conocerse mediante la razón. Blanchot, en cambio, no busca más mecanismos que el pensamiento, ya sea pensando más de lo que piensa o deseando aquello que debe quedarle inaccesible. De ahí que pueda concluirse que para Bataille, el hombre ha creado vías de acceso no racional a lo desconocido, mientras que para Blanchot el hombre se enfrenta al vacío de vías de acceso a lo desconocido, y en el intento por superar ese vacío, enfrenta el pavor.

Entonces, hay unas formas o entidades que ejercen violencia sobre el universo conocido y lo hacen en el borde. Por tanto, la palabra más importante de la frase es 'borde'. En el original, Lovecraft usa la expresión: "the known universe's utmost rim", que querría decir "el punto más lejano (o más extremo) de la frontera (o margen) del universo conocido". El borde sería entonces la demarcación de la diferencia entre lo que se conoce y se cree, y lo Otro incognoscible (sin embargo susceptible de ser experimentado) cuyo contacto acarrea una enorme violencia que es amenazadora de la integridad del sujeto. En términos de Bataille el borde sería la separación y unión entre la continuidad y la discontinuidad características de cada ser humano, es decir que sería una zona en que convergen la atracción y la repulsión que despierta en nosotros lo sagrado, el lugar donde el individuo se disuelve parcialmente y acaba el dominio del pensamiento.

Es preciso señalar que el sentido en que Bataille utiliza la palabra 'horror' no es el mismo que se le quiere dar en esta investigación, ya que él se refiere al horror

como el sentimiento de rechazo vecino a la náusea que provoca la visión de algunos objetos relacionados con las prohibiciones, por ejemplo, el horror mezclado con atracción que despierta en nosotros la podredumbre en la cual se genera la vida.¹³ En su libro, Bataille trata términos como continuidad, discontinuidad, transgresión y prohibición en función del erotismo; seguramente por eso no se detiene a elaborar con más detalle la noción de horror. Las sensaciones que él describe con la palabra 'horror' sí responden a los significados que proporciona el diccionario, pero no tienen la connotación de lo *weird* que interesa tanto a Lovecraft.

Por su parte, Blanchot se refiere al pavor y al estremecimiento como sensaciones asociadas al enfrentamiento a un centro de la filosofía que paradójicamente escapa a ella. Entonces, el pavor del que se ocupa Blanchot puede asociarse a los significados de la palabra *weird* y también de *horror*.

Ahora bien, en 1931, en una carta a su amigo Frank Belknap Long, Lovecraft escribe sobre las posibilidades de desarrollo de la literatura de horror en un tiempo en que el hombre ya no cree en la existencia de lo sobrenatural:

It is true that we no longer credit the existing of discarnate intelligence & super-physical forces around us, & that consequently the traditional "gothick tale" of spectres & vampires has lost a large part of its power to move our emotions. But in spite of this disillusion there remain two factors largely unaffected__& in one case actually *increased* by the change: first, a sense of impatient rebellion against the rigid & ineluctable tyranny of time, space, & natural law (...) & second, a burning curiosity concerning the vast reaches of unplumbed & unplumbable cosmic space which press down tantalisingly on all sides of our pitifully tiny sphere of the known [sic].¹⁴

13 Bataille 60.

14 "Es cierto que ya no damos crédito a la existencia de una inteligencia incorpórea y de fuerzas sobrenaturales alrededor nuestro, y que consecuentemente, el tradicional "relato gótico" de espectros y vampiros ha perdido gran parte de su poder para conmover nuestras emociones. Pero a pesar de esta desilusión restan todavía dos factores que no han sido afectados —y que en uno de

Puede observarse que Lovecraft insiste en que el relato de horror debe producir sensaciones en el lector, pero los medios a los que sugiere acudir para superar la pérdida de la facultad de asustar que ha sufrido el relato gótico de horror llevan a explotar algo que él llama un impulso de rebelión y que puede asociarse a ese pensar "más de lo que se piensa" del que habla Blanchot.

Entonces, en esta tesis, configurar el concepto de horror no significa describir la sensación, en la que varios autores concuerdan, sino conceptualizar un horror que puede construirse (y transmitirse) a través del lenguaje. Además, con este concepto, se ha caracterizado aquello que se denomina 'objeto literario de horror', es decir el objeto literario que produce horror en sus lectores. Y como se ha visto que ese objeto ha tomado diversas formas a lo largo de la historia, se ha tenido en cuenta al objeto que responde a los postulados de Lovecraft leídos desde algunas ideas de Blanchot y Bataille. Vale decir que el objeto literario de horror que se toma como referente de la palabra 'horror' en esta investigación es aquél que, desde el lenguaje, explora el encuentro con lo Otro.

1.2. EL HÉROE DE HORROR

Ahora que se ha establecido cuál es el marco dentro del cual se entenderá la definición del horror propuesta por Lovecraft y, más en concreto, del objeto

los casos incluso ha sido *incrementado* por el cambio: primero, un sentido de impaciente rebelión contra la rígida e ineluctable tiranía del tiempo, el espacio y la ley natural (...) y segundo, una ardiente curiosidad relacionada con los vastos alcances del espacio cósmico inexplorado e inexplorable que nos atormenta en su pugna por abrirse paso por entre todos los bordes de nuestra conmovedoramente pequeña esfera de lo conocido [mi traducción]". H. P. Lovecraft, *The Annotated H. P. Lovecraft* (New York: Dell Trade, 1997) 341-342.

literario de horror, conviene retroceder un poco para revisar algunos textos de esa época tan particular de la historia de la literatura que, según indica Lovecraft, da origen a la tradición de horror más conocida. Me refiero a las novelas góticas de los siglos XVIII y XIX.¹⁵ La reflexión al respecto parte de que estas novelas tienen ciertos elementos particulares: por una parte, el resultado de la búsqueda que emprende el héroe novelesco es distinto de aquél que, según René Girard, comparten los textos novelescos realistas de la época; por otra parte, en las novelas góticas de horror irrumpe la figura de la víctima del horror, que puede ser el mismo héroe u otro personaje.

En *Mentira romántica y verdad novelesca*,¹⁶ libro dedicado sobre todo al estudio de novelas realistas del siglo XIX, René Girard propone un esquema para determinar la naturaleza del héroe novelesco a partir de su situación en el mundo ficcional con relación a su deseo. Sostiene que entre el sujeto deseante y el objeto deseado existe un mediador o modelo que designa o por lo menos parece designar el deseo del héroe novelesco. Distingue dos tipos de mediación: una externa, que se produce cuando el mediador está tan distante del sujeto que éste se declara

15 La primera novela cuyo autor autocalificó de 'gótica' fue *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole que fue publicada por primera vez el 24 de diciembre de 1764. La primera edición fue presentada como obra de un William Marshall, traductor que habría recuperado de la biblioteca de una vieja familia católica de Nápoles un volumen escrito por Onuphrio Muralto, publicado en 1529. El traductor especula que la obra pudo haber sido escrita en la época de la primera cruzada (entre 1095 y 1243) y apoyado en esa suposición afirma que los acontecimientos que aparecían como sobrenaturales no lo eran cuando el autor escribió la obra, pues en ese entonces la gente creía firmemente en visiones, fantasmas y milagros, y que su aparición en el texto era consecuencia de un natural respeto a las 'maneras' de la época. La supuesta traducción del italiano al inglés de *El castillo de Otranto* tuvo tal éxito que en abril de 1765 Walpole decidió hacer una segunda edición, incluir el calificativo de 'novela gótica' a la portada de su obra y hacer una nota aclaratoria en la que asumía su autoría. Horace Walpole, *The Castle of Otranto* (New York: Oxford University Press, 1996).

16 René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca* (Barcelona: Anagrama, 1988).

abiertamente admirador suyo (como sucede con Don Quijote, que admira al Amadís); y una mediación interna, que tiene lugar cuando sujeto y mediador están tan próximos que el mediador puede arrebatarse el objeto al héroe, por tanto este último lo odia y admira simultáneamente, y además oculta su proyecto de imitación, aparentando que él desea el objeto por sí mismo.

Siguiendo esa idea, planteo que el héroe de novela gótica de horror¹⁷ del siglo XIX es un personaje que desea más allá de lo que le está dado desear, por eso prescinde del mediador y, en algún caso, lo supera. Uno de estos personajes es el Dr. Víctor Frankenstein quien crea un monstruo uniendo partes de cuerpos muertos y devolviendo la vida al conjunto a través de impulsos eléctricos.

En *Frankenstein o el moderno Prometeo*¹⁸, en una primera instancia, la mediación se produce a través de los libros. Pero la misma alquimia que en un principio acerca al joven Víctor al famoso Cornelio Agrippa y permite que se establezca la mediación, pronto transforma la naturaleza de su deseo: Frankenstein no desea ser alquimista como Cornelio Agrippa, sino que persigue lo mismo que él y todos los alquimistas. En ese sentido, ser alquimista equivale a ser héroe

17 En *El horror en la literatura*, Lovecraft sostiene que es Horace Walpole quien le da forma definitiva al relato de horror en *El Castillo de Otranto*, y aunque califica al relato de "carente por completo de convicción y mediocre en sí mismo" reconoce que tiene una gran influencia en las posteriores novelas góticas. Desde su perspectiva, la novela gótica se constituye en moda hacia fines del siglo XVIII con la obra de Ann Radcliffe que, según indica Lovecraft, añade un "sentido de lo extraterreno" a sus escenarios y desarrolla el efecto de la inminencia del horror. Sin embargo, la obra que él considera la cima del gótico como género es *El monje*, de Mathew Gregory Lewis, publicada por primera vez en 1796. Desde su lectura, después de este momento de apogeo, el horror de la novela gótica va sufriendo transformaciones, los escritores exploran otras posibilidades narrativas, y en el siglo XIX son escasas las obras —como *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1817) o *Cumbres Borrascosas* (1847)— que provocan horror, así, el género gótico alcanza su ocaso y el relato de horror toma otras formas.

18 Mary Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo* (Madrid: Alianza, 1994).

novelesco, dado que ninguno tuvo éxito buscando la piedra filosofal, ni la panacea ni el origen del principio vital.

Víctor adopta el espíritu de la alquimia, vale decir el impulso de buscar objetos inmediatamente imposibles y, en cierta medida, ficcionales.¹⁹ Pero a Víctor no le satisface ser un buscador, lo que él desea es encontrar, hacer realidad para él el objeto de deseo de Agrippa. Por tanto, si bien en un principio existe una mediación externa entre Agrippa y Frankenstein, más tarde, habiendo superado a través del conocimiento alquímico y científico la distancia espiritual que existía entre él y su mediador, Víctor prescinde de la figura de Agrippa y de sus maestros en la universidad de Ingolstadt, para adoptar, con nuevas herramientas pero con el mismo impulso, el papel de continuador de la empresa alquímica: "En los estudios se puede llegar hasta donde han llegado los demás, y nada hay más allá; pero en una investigación científica hay continuamente terreno para el descubrimiento y el asombro",²⁰ dice el Dr. Frankenstein, quien explora el asombro hasta forzar sus límites, sin detenerse por la indiferencia o la cobardía, hasta que consigue llevar a un final satisfactorio la hasta entonces fracasada búsqueda de los alquimistas, averiguando el origen del principio vital.

Como la alquimia fracasa como disciplina, los alquimistas nunca tienen la necesidad de enfrentar el problema de la convivencia con el objeto encontrado,

19 En la época de la escritura de *Frankenstein o el moderno Prometeo* (primera mitad del siglo XIX) los objetos buscados por los alquimistas eran infinitamente lejanos; resulta curioso ver cómo hoy en día la ciencia revela descubrimientos que se asemejan cada vez más a ellos, lo que parece indicar que nunca se ha dejado de buscarlos. Sin embargo, el "espíritu de la alquimia" que rescato en este trabajo es el impulso de buscar con orden y disciplina objetos imaginarios e imposibles.

20 Wollstonecraft Shelley 62.

pero Frankenstein debe enfrentarlo y cuando esto ocurre él ya está solo y fuera del triángulo de la mediación. En esa libertad sin igual decide darle vida a una criatura conformada de pedazos de cadáveres y, una vez más, lo consigue, ignorante de que sus victorias lo transportarían al horror.

Entonces, siguiendo el esquema del deseo triangular propuesto por Girard, resultaría que el héroe de novela gótica de horror es una especie de versión potenciada del héroe novelesco que desea triangularmente. En *Frankenstein o el moderno Prometeo* se observa que este héroe comienza su aventura como un héroe novelesco, pero su deseo evoluciona hasta que consigue superar a sus mediadores²¹ gracias al conocimiento adquirido a través del estudio, que le permite salvar la distancia espiritual que lo separaba de sus modelos, y realizar el deseo que ellos no consiguen realizar; por tanto el 'Otro'²² en que se convierte Víctor Frankenstein no es Agrippa ni alguno de sus maestros, sino una evolución de él mismo.

En términos de Girard, el objeto de deseo de los mediadores de Frankenstein tiene una gran "virtud metafísica" pues es aparentemente inalcanzable. Pero el deseo no-triangular que experimenta Víctor una vez que descubre el principio vital (el de armar una criatura y darle vida) cabe dentro del deseo metafísico según lo

21 Este caso, la distancia espiritual es superada a través del estudio. Esta es la razón principal por la que *Frankenstein o el moderno Prometeo* puede considerarse como una novela típica de su tiempo, pues muestra cómo el progreso de la ciencia y la tecnología pueden traer el horror y la ruina.

22 En *Mentira romántica y verdad novelesca*, Girard denomina deseo metafísico a un deseo según el Otro que es siempre un deseo de ser Otro, en el sentido de querer ser poseedor del objeto, no por el objeto mismo, sino por ser quien lo posee. En esa lógica, Víctor realiza el deseo de ser Otro pues alcanza su objeto. Sin embargo, la consecuencia de haberlo alcanzado lo aparta de los demás seres humanos, lo hace extraño y paradójicamente semejante a la criatura que ha creado.

entiende Blanchot,²³ es decir, como uno de los modos de acercarse a lo desconocido sin hacerlo conocido, de experimentar la relación con lo Otro sin convertirlo en lo Mismo:

El deseo metafísico es deseo de eso con lo que uno nunca estuvo unido, deseo del *ego*, no sólo por separado, sino feliz de su separación que lo hace *ego*, y sin embargo teniendo relación con eso de lo que permanece separado, de lo que no tiene ninguna necesidad, es decir, el desconocido, el extraño extranjero: el otro.²⁴

Es arriesgado asumir que Víctor Frankenstein nunca desea en realidad darle vida a la criatura, pero es cierto que el éxito en su empresa sobrepasa sus expectativas: "Lo había deseado con un ardor que excedía con mucho a la moderación, pero ahora que había terminado, se había desvanecido la belleza del sueño, y un intenso horror y repugnancia me invadieron el corazón".²⁵ En otras palabras, la realización del deseo imposible desconfigura el mundo de Víctor, quien, de conocedor de la vieja alquimia y las ciencias de su tiempo, pasa a ser el culpable de haber traído al mundo a una criatura que no acaba de reconocer como hijo o creación suya, y a la que no quiere sacar de su condición monstruosa, y que en última instancia, tampoco desea salir de ella.²⁶ Por su parte, el monstruo nacido

23 Cabe aclarar que los conceptos de Otro y deseo metafísico son diferentes en Girard y en Blanchot. En este trabajo utilizaré los términos Otro y deseo metafísico según los entiende Blanchot en *El diálogo inconcluso*, salvo cuando indique lo contrario.

24 Blanchot, "Conocimiento de lo desconocido" 103.

25 Wollstonecraft Shelley 70.

26 Es cierto que cuando el monstruo aprende a hablar se hace menos aterrador para sus interlocutores, que, tal como el lector, acceden a la posibilidad de conocerlo tanto a través de la razón como de la emotividad, y el hecho de que los sentimientos de la criatura no sean extraños a los seres humanos parece augurar que el monstruo podría humanizarse, dado que en una primera instancia se puede "hacer número" con él. Sin embargo, el intento de integración del monstruo a la sociedad fracasa desde un principio, pues la gente no lo considera dentro de los límites de lo humano o lo normal: el único hombre que lo acepta sin recelo es un ciego que sólo oye su voz. Por otra parte, el Dr. Frankenstein aborrece la idea de ser el propiciador del nacimiento de una nueva estirpe de criaturas, por eso no ve la construcción de la contraparte femenina del monstruo como una salida al horror. Se siente culpable de haber traído a la criatura a este mundo, de haber jugado a ser Dios, por eso no quiere pecar otra vez y que el producto de ese juego adquiera la capacidad

de la pasión por el conocimiento que experimenta Víctor puede definirse a través de lo que Blanchot denomina el Otro:

El Otro es lo totalmente Otro; lo otro es lo que me supera absolutamente; la relación con lo otro que es el otro es una relación trascendente, lo que quiere decir que hay una distancia infinita y, en cierto sentido, infranqueable entre yo y lo otro que pertenece a la otra orilla, que no tiene ni puede tener patria común conmigo, de ningún modo alinearse en un mismo concepto, en un mismo conjunto, constituir un todo o hacer número con el individuo que soy.²⁷

El haber traído al Otro al espacio de los hombres, y haber tenido éxito en una empresa imposible, convierten a Víctor en un héroe de novela gótica de horror. Pues, a diferencia del héroe novelesco, que se constituye en héroe de novela porque realiza una búsqueda degradada en un mundo de valores degradados, el personaje de novela gótica de horror se constituye en héroe sólo cuando alcanza su objeto (no sólo racionalmente inalcanzable sino también impensable para otros) ejecutando una terrible maravilla que priva de sentido al mundo del héroe, en otras palabras, lo expulsa del mundo de valores degradados que habitaba, y lo condena a pasar el resto de sus días en ese violento conflicto irresoluble que es el horror.

Volvamos al ejemplo de *Frankenstein*. Mientras Víctor realiza los experimentos previos para dar vida a la criatura que está confeccionando a partir de pedazos de cadáveres, enfrenta problemas que tienen solución dentro del marco de la ciencia y la tecnología. Por ejemplo, a través de impulsos eléctricos consigue dar movimiento a piezas de cuerpos. Pero ese movimiento no es vida, sino consecuencia de la descarga eléctrica sobre la carne muerta. Ahora bien, cuando

de reproducirse, amenazando así el dominio de la especie humana sobre las otras criaturas. Al final de la novela, el monstruo manifiesta su intención de quitarse la vida, renunciando para siempre al deseo de integrarse a la sociedad.
²⁷ Blanchot, "Conocimiento de lo desconocido"

Víctor consigue dar voluntad de movimiento y vida a la criatura, realiza un imposible, pues consigue intervenir en la hasta entonces infranqueable barrera entre la vida y la muerte. Esa intervención sólo es posible en un momento de libertad y creatividad absolutas, en que Víctor se libera de esa ley natural incuestionable que hacía impensable el éxito en una empresa como la suya. Una vez rota la separación entre vida y muerte y alcanzado el objeto de deseo, Víctor Frankenstein deviene un héroe de novela de horror, pues la violencia de su acto soberano se convierte en condición permanente de su vida: Víctor habita el horror, y el horror lo habita a él.

Ese instante de soberanía a partir del cual se desata el horror puede asociarse a lo que Maurice Blanchot entiende como el "régimen revolucionario" de Sade:

Sade llama régimen revolucionario al tiempo duro en que la historia suspendida sella una época, aquel tiempo del entretanto durante el que, entre las antiguas leyes y las leyes nuevas, reina el silencio de la ausencia de leyes, ese intervalo que corresponde precisamente al entrededir donde todo cesa y todo se detiene, incluso la eterna pulsión parlante, porque entonces ya no hay entredicho. Momento de exceso, de disolución y energía en cuyo lapso — Hegel lo dirá algunos años después— el ser deja de ser el movimiento de lo infinito que se suprime a sí mismo y nace sin cesar en su desaparición, "bacanal de la verdad en la que nadie podría quedar sobrio". Ese instante, siempre en instancia, del frenesí silencioso, es también aquel en que el hombre, en una cesación en la que se afirma, alcanza su verdadera soberanía, porque ya no es tan sólo él mismo, ni tan sólo la naturaleza —el hombre natural—, sino lo que nunca es la naturaleza: la conciencia del poder infinito de destrucción, es decir, de negación, mediante el cual se hace y se deshace sin cesar.²⁷

Entonces el terror se produce en un instante entre órdenes, el terror es el momento del *entre*. Pero en la novela de horror, la ruptura es de tal magnitud que

28 Maurice Blanchot, "La experiencia límite" *El diálogo inconcluso* (Caracas: Monte Ávila, 1993) 361-362.

el instante *entre* dura eternamente en la vida del protagonista. Así, Víctor Frankenstein queda atrapado en ese *entre* porque si bien el instante de la creación del monstruo ha pasado, la destrucción que la criatura deja a su paso es producto de la violencia del estar entre la vida y la muerte. Víctor vive sabiendo que ha roto el orden y esa ruptura genera una suerte de torbellino destructor en el que pasa el resto de sus días. Otra señal de que Víctor queda atrapado en el instante *entre* es que las leyes de los hombres ya no le responden, por ejemplo, la policía no cree en su confesión. Sin embargo, tampoco obedece al monstruo cuando éste le pide que le construya una pareja, es decir que no instaura un nuevo orden en que las criaturas tienen un lugar. Por eso tanto él como el monstruo viven en el terror de ese instante de lo no definido.

Ahora bien, no todas las novelas góticas de horror terminan en el horror, es decir que en algunas de ellas el conflicto que genera el horror es resuelto, por lo menos de manera parcial. Por ejemplo, en *Drácula* de Bram Stoker, Lucy Westenra es mordida por el conde y se convierte en vampiro, criatura que provoca horror, pero Arthur y Van Helsing van a visitarla a su tumba y le clavan una estaca en el corazón, matándola definitivamente, vale decir, liberándola de estar en el *entre* la vida y la muerte. Según la convención del comportamiento de los vampiros, Lucy no volverá a perturbar a los vivos, pero su muerte no soluciona el conflicto de la existencia de los vampiros; para eso haría falta matar al conde Drácula según alguna de las normas rituales, cosa que sucede en el desenlace de la novela. Sin embargo, hay quienes consideran que la muerte que se le da a Drácula es insuficiente y que la amenaza de los vampiros sigue presente, pero esto sucede

porque la literatura ha concedido a los vampiros cierto espacio donde su existencia es posible. Es preciso tener en cuenta que en cierta época la gente convivía con la idea de que hombres lobo, fantasmas y vampiros existían. Sin embargo, el horror del que me ocupó en esta investigación es el que, pese a la literatura, o gracias a ella, se mantiene como horror, inconciliable con el lector, el horror de lo que no deja nunca de ser extraño.

Ahora bien, después de lo expuesto más arriba, puede decirse que para que el horror termine como horror no pueden instaurarse leyes nuevas, porque eso implicaría algún tipo de conciliación con el orden natural o alguna entidad superior que gobierne el mundo. En otras palabras, la culpa del horror no puede expiarse, porque el horror se genera cuando se sale de los dominios de Dios, hacia el más allá que no ha sido siquiera imaginado, lo absolutamente extraño, lo impensado.

En conclusión, tomando como base al héroe novelesco que propone René Girard en *Mentira Romántica y verdad novelesca*, y algunas ideas de Maurice Blanchot en *El diálogo inconcluso*, es posible proponer que el héroe de novela gótica de horror es un personaje que realiza una búsqueda imposible dentro de un mundo degradado, y que pese a ello consigue, en un instante de libertad absoluta, suspender las leyes naturales y humanas que le impedían alcanzar su objetivo, pero este momento de suspensión lo marca de tal manera que el hecho de haber alcanzado su imposible lo transporta al horror; un espacio de angustia permanente que le impide habitar el mundo de la ley y los hombres, pues ni la noción de pecado, ni la de delito responden al acto que ha instalado el horror en él.

1.3. LA VÍCTIMA U OBJETO DEL HORROR

Decía anteriormente que, en cuanto deviene un héroe de novela de horror, Frankenstein habita el horror y el horror lo habita a él. Esto ocurre porque muchas veces el héroe de horror termina siendo víctima u objeto del mismo, es decir que experimenta la constante angustia de haber desatado la violencia y el desorden producto de su acto soberano, cuyo testimonio, en el caso de *Frankenstein*, es el monstruo. En ese sentido, el horror de ver a la criatura consiste en enfrentarse a la prueba viviente de que la división entre vida y muerte ha sido intervenida, y a la destrucción que este acto acarrea. Sin embargo, hay una diferencia entre quien huye de las agresiones del monstruo, y Víctor, que huye de haber creado al monstruo. En otras palabras, quien huye del sujeto surgido del *entre* vive un horror diferente de quien habita el *entre* y lo lleva donde vaya, huyendo de él al mismo tiempo.

No es conveniente generalizar sobre el modo en que el horror actúa sobre su objeto, pero un ejemplo más puede mostrar otra configuración de la relación entre héroe, sujeto y objeto de horror. Examinemos *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886).²⁹ El Dr. Jekyll se convierte en héroe de horror cuando consigue dar con la fórmula de un compuesto que tiene la facultad de disociar el bien y el mal de su personalidad, separando a Mr. Hyde del Dr. Jekyll. Después de los asesinatos cometidos por Hyde, la policía busca al violento asesino de Londres, y Jekyll y Hyde huyen, mientras la policía los persigue. Pero Jekyll/Hyde huye de la

²⁹ Robert Louis Stevenson, *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Buenos Aires: Losada, 1997).

posibilidad de que la transformación de uno en el otro se produzca en un momento inoportuno, y el éxito de la fórmula (junto con sus consecuencias) sea descubierto, vale decir que no huye de quien lo persigue sino de quien lo habita.

Ese desplazamiento en la persecución es seña de que, tal como sucede en *Frankenstein*, cuando el héroe de horror sale del marco de las leyes de los hombres a través de su acto soberano, no puede volver a entrar en él. Lo mismo pasa con los héroes que se convierten en víctimas del horror. Pero el peso de esa culpa no gravita del mismo modo en todos los héroes de horror ni en todos los que se enfrentan a monstruos o intuyen el desorden que se ha producido. En otras palabras, el horror que experimenta cada víctima depende de la lectura que hace de las circunstancias y del grado de extrañeza que enfrente dicho lector.

Volvamos al ejemplo de los vampiros. En el siglo XIX, en Europa, se produce un auge de la literatura sobre vampiros, aparentemente inspirado en el tratado de Dom Calmet publicado a mediados del siglo XVIII,³⁰ y aunque se reconoce que la tradición oral albergaba cuentos de vampiros desde mucho antes, varias de las historias del siglo XIX como *El vampiro* de John Polidori o *La muerta enamorada* de Théophile Gautier, juegan con distintos eventos misteriosos que apuntan al descubrimiento de la presencia de un vampiro, evento que generalmente conduce al final de la historia. Es decir que los eventos misteriosos son tratados primero como algo extraño y la explicación a ellos, es decir el descubrimiento del vampiro, es el enfrentamiento a lo extraño, en que debería producirse el horror. Sin

³⁰ Richard Davenport - Hines, "This man belongs to me I want hien." *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin* (New York: North Point Press, 2000) 239.

embargo, al final del siglo, Bram Stoker mantiene el suspenso acerca de la presencia del vampiro sólo durante los primeros capítulos de su novela,³¹ pues luego propone una codificación de los hábitos y sobre todo de las leyes que determinan los poderes y debilidades de este bebedor de sangre. Es decir que saca a Drácula del espacio de lo extraño y le concede un lugar (valga la contradicción) dentro del orden de la ley del Dios católico. Le hace temer a la cruz, al agua bendita, al ajo y a la luz del sol, regula sus hábitos de demonio, arrebatándole así toda su capacidad de horrorizar por él mismo. En consecuencia, la lectura que se hace del vampiro cambia radicalmente pues ya no resulta extraño, y aunque aún provoca un intenso temor entre sus víctimas que no manifiestan entender racionalmente el "proyecto" del vampiro, pero se apoyan en la tradición que recomienda ciertos comportamientos para prevenir y combatir el ataque del vampiro. Pero las implicaciones de ese miedo ya no llevan al lector a enfrentar al Otro del que habla Blanchot. Es decir que a través de la codificación de los hábitos del vampiro, el vampiro literario es sacado del *entre* donde nace el monstruo de Frankenstein, el conocimiento saca del horror al vampiro, y como la luz, lo debilita y hace que sea posible vencerlo.

Entonces, puede afirmarse que la experiencia del horror en la literatura depende de las implicaciones de la relación con lo Otro que proponga el texto. De los ejemplos expuestos, puede concluirse que el héroe de novela gótica de horror suele convertirse en su víctima más importante. Sin embargo, en esta tesis, la

31 Suspenso muy relativo, pues el autor de Drácula apoya su novela en la tradición a la que tanto él como sus lectores más inmediatos tenían acceso.

víctima de horror que más interesa a la propuesta es el lector, que entra en relación con el texto cuando la escritura lo incluye, haciéndolo objeto de horror.

2. SEGUNDO CAPÍTULO

MECANISMOS NARRATIVOS: DE LO SINIESTRO AL HUECO

The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the light into the peace and safety of a new dark age.³²

En los relatos de Lovecraft se dice que la historia de la raza humana sufrirá un giro determinante cuando el gran Cthulhu surja de las aguas. Mientras tanto, artistas en todas partes del mundo reciben inspiraciones extrañas, tienen sueños incómodos y producen objetos perturbadores. Investigadores de las universidades más prestigiosas hacen descubrimientos poco tranquilizadores, algunos encuentran la locura o la muerte en sus aventuras, unos pocos dejan textos que otros recopilan, ordenan, estudian; y, poco a poco, un sentido difuso parece insinuarse, fragmentado y

32 H. P. Lovecraft, "The Call of Cthulhu" online, *The H. P. Lovecraft Library*. En la versión castellana: "[N]o hay cosa más digna de compasión en este inundo que la incapacidad de la mente humana para poner en relación todo su contenido. Vivimos en un apacible islote de ignorancia en medio de tenebrosos mares de infinitud, pero no fuimos concebidos para viajar lejos. (...) Pero el día llegará en que la reconstrucción de los conocimientos dispersos nos pondrá al descubierto tan terroríficas panorámicas de la realidad, y de la pavorosa situación que ocupamos en las mismas, que o bien nos volveremos locos ante semejante revelación o huiremos a la luz mortal en pos de la paz y salvaguardia de una nueva era de tinieblas." H. P. Lovecraft, "La llamada de Cthulhu" *En la cripta* (Madrid: Alianza, 2001) 122.

contradictorio, en la mente de decenas de personas. Por si fuera poco, descendientes degenerados de viejas castas de brujos están invocando a los seres que unos sueñan y otros investigan.

A diferencia del texto bíblico que es conocido por todo el mundo cristiano, las apolilladas traducciones del *Necronomicón*, texto fundamental de la subterránea y perturbadora religión de Cthulhu, son guardadas con recelo en unas cuantas bibliotecas; y sus escasos lectores saben que cada versión del texto está degradada, filtrada por muchas manos y muchos ojos, por lo que no llega al lector más que fragmentariamente, aunque se sabe que algunas concepciones de esta religión antigua están entre nosotros, infiltradas en otras religiones. Además, muchos de los testimonios de los investigadores que, por deseo o por azar, se ven obligados a lidiar con la existencia de temibles objetos, sonidos, olores y colores, relacionados con los Seres Ancianos, los Primordiales, y todas las demás criaturas relacionadas con el culto de Cthulhu, coinciden en que el encuentro con dichos objetos conduce al horror, y que su experiencia está relacionada con la presencia de algún tipo de abismo.

Sin embargo, la relación entre los abismos y el horror no es exclusiva del mundo perturbado que construye la obra de Lovecraft, posiblemente sea una herencia del Apocalipsis bíblico en la literatura. Lo cierto es que, cuando agujeros, simas, cañones y otras formas similares aparecen en la ficción, suelen tener alguna connotación simbólica que, con frecuencia, los asocia al horror. Por ello, la segunda parte de esta investigación está dedicada a la configuración del concepto de hueco

literario, que es producto del rastreo de los mecanismos de producción de horror, que empieza por una exploración del sentimiento de lo siniestro a partir del artículo de Freud al respecto y de una relectura de "El hombre de la arena", de E.T.A. Hoffmann, que Freud también trata en su artículo. Posteriormente se relaciona el mecanismo de producción de lo siniestro en "El hombre de la arena" con el mecanismo de generación del horror y el sentimiento de lo siniestro en los relatos de Lovecraft a partir de algunos relatos suyos relacionados con los mitos de Cthulhu como "The Dunwich Horror", "The Music of Erich Zann", *At the Mountains of Madness* y "The Call of Cthulhu". Luego, se estudia la relación entre el horror y la presencia de los diversos tipos de profundidades en los textos antes mencionados. Finalmente, a partir de todo lo anterior, se propone una herramienta para leer el horror en la ficción. Por la constante presencia de los huecos, abismos y barrancos en los textos a partir de los cuales está concebida la herramienta, se la denomina 'hueco'.

2.1. EL SENTIMIENTO DE LO SINIESTRO

En un ensayo dedicado al sentimiento de lo siniestro, Sigmund Freud estudia este sentimiento a partir de la etimología de la palabra 'siniestro' (*unheimliche* en alemán), la lectura del cuento "El hombre de la arena"³³ de E.T.A.

33 E. T. A. Hoffmann, "El hombre de la arena" *Nocturnos* (Madrid: Anaya, 1987) 21-32. En "El hombre de la arena" se narra la relación de Nataniel con el ladrón de ojos conocido como 'el hombre de la arena', personaje salido de una historia que el protagonista conoce en su primera infancia, de boca de una sirvienta. A la hora de mandar a dormir a sus hijos, el padre de Nataniel acostumbraba decir que ya venía el hombre de la arena; momentos después, Nataniel oía en su casa los pasos de un hombre con quien su padre hacía experimentos alquímicos. Así, asocia a este

Hoffmann y la exploración de algunas circunstancias que favorecen la experiencia de dicho sentimiento. Las conclusiones que obtiene de su estudio pueden resumirse en dos premisas: primero, que la repetición involuntaria de lo semejante es una fuente del sentimiento de lo siniestro, y segundo, que lo siniestro es una forma de la angustia propiciada por el retorno de algo reprimido, que, en primera instancia, fue familiar a la vida psíquica. Cabe señalar que después de explorar en "El hombre de la arena", en *Los elixires del diablo*, novela de Hoffmann, y en otras narraciones ciertos temas que propician el sentimiento de lo siniestro, Freud sostiene que el estudio de lo siniestro en la ficción requiere un trabajo distinto del que realiza él, pues en la ficción, las manifestaciones de dicho sentimiento son mucho más diversas que en la vida del ser humano. En consecuencia, dice el autor, "el contraste entre lo reprimido y lo superado no puede aplicarse, sin profundas modificaciones,

hombre con el ladrón de ojos. Después de un aterrador episodio entre el sueño y la vigilia que tiene lugar cuando el niño trata de espiar lo que hacía su padre con el supuesto hombre de la arena, queda claro que en la imaginación del niño el hombre de la arena era Coppelius, el amigo de su padre. Años más tarde, cuando Nataniel es universitario, se le presenta un vendedor de barómetros y gafas que dice llamarse Coppola. El vendedor ofrece sus lentes como "hermosos ojos", cosa que asusta mucho a Nataniel. Para liberarse de su presencia, decide comprarle un pequeño catalejo. Después de una corta visita a su familia y su prometida, el estudiante descubre que su dormitorio está quemado y que sus amigos han rescatado sus cosas y le han alquilado un cuarto junto a la vivienda de Spalanzani, un profesor de la universidad. Utilizando su catalejo, Nataniel espía la casa del profesor y se enamora de su hija Olimpia, que pasa horas sentada junto a la ventana. Cuando Olimpia es presentada en sociedad, Nataniel hace el ridículo pues dedica toda su atención a la joven, que todos los demás consideran demasiado inexpresiva para ser normal. Un día en que espía la casa de Spalanzani, lo ve pelear con Coppola, mientras ambos dan tirones del cuerpo de Olimpia, que en realidad es una autómatas. En la lucha, se le desprenden los ojos. Nataniel interviene pero Coppola le da un golpe y huye con el cuerpo de Olimpia. Spalanzani, herido, le arroja a Nataniel los ojos de Olimpia, que están ensangrentados. Nataniel parece enloquecer y es llevado a la casa paterna. Poco después se recupera, olvida a Olimpia y sale de paseo con Clara, su prometida. Suben a la torre del ayuntamiento y, mientras contemplan el paisaje, Nataniel encuentra en su bolsillo el catalejo de Coppola, mira los árboles lejanos a través de él y luego mira a Clara. Entonces sufre una transformación terrible: se pone a gritar y trata de lanzar a Clara desde la torre, pero Lotario, el hermano de la joven, alcanza a salvarla. Finalmente, Nataniel reconoce al abogado Coppelius entre la multitud que está debajo de la torre, se lanza al vacío gritando: "¡Ja, ja, ja! ¡ Ojos bonitos, ojos bonitos!" y cae muerto.

a lo siniestro de la obra poética, pues el dominio de la fantasía presupone que su contenido sea dispensado de la prueba de realidad".³⁴

Como en este capítulo de la investigación lo que se busca es precisamente reconocer los mecanismos narrativos que producen lo siniestro en los textos de H. P. Lovecraft, se tendrá en cuenta la advertencia de Freud y se tomarán de su ensayo las ideas de repetición y retorno, pero la reflexión que se haga en torno a ellas no partirá de los principios del psicoanálisis sino de la propia lógica de los textos estudiados.

Sin embargo, antes de comenzar la lectura de los relatos de Lovecraft convendría rescatar un fragmento del texto de Freud en que se pone de manifiesto lo que él considera es el propósito del poeta (es decir, la intención de la voz narrativa) en "El hombre de la arena":

[E]l *sentimiento de lo siniestro es inherente* a la figura del arenero, es decir, a la idea de ser privado de los ojos, y nada tiene que hacer aquí una incertidumbre intelectual en el sentido en que Jentsch la concibe. (...) Es verdad que el poeta provoca en nosotros al principio una especie de incertidumbre, al no dejarnos adivinar —seguramente con intención— si se propone conducirnos al mundo real o a un mundo fantástico, producto de su arbitrio. Desde luego, tiene el derecho de hacer una cosa o la otra, y si elegirá por escenario de su narración, pongamos por caso, un mundo en que se muevan espectros, demonios y fantasmas (...) entonces habremos de someternos al poeta, aceptando como realidad ese mundo de su imaginación, todo el tiempo que nos abandonemos a su historia. Pero en el transcurso del cuento de Hoffmann se disipa esa duda y nos damos cuenta de que el poeta quiere hacernos mirar a nosotros mismos a través del diabólico anteojo del óptico, o que quizá también él mismo en persona haya mirado por uno de esos instrumentos. El final del cuento nos demuestra a todas luces que el óptico Coppola es, en efecto, el abogado Coppelius, y en consecuencia, también el hombre de la arena.³⁵

34 Sigmund Freud, "Lo siniestro". *Obras completas*. Tomo 7. Trad. de Luis López-Ballesteros (Madrid: Biblioteca Nueva, 1997) 2503.

35 Freud 2491.

Según la propuesta de Freud, el poeta quiere hacer que, tal como el protagonista del cuento, el lector mire por el ojo del óptico, implicando en ello que al repetir la acción de un personaje, el lector queda incluido en el juego de relaciones que éste mantiene con los otros personajes. En ese contexto, es preciso examinar primero la relación entre Nataniel y el ojo del óptico. Se sabe que Nataniel se sirve del catalejo de Coppola sobre todo para espiar, actividad que parece haber disfrutado desde su infancia. Entonces, la irrupción del ojo de Coppola en la vida del personaje contribuye a intensificar un hábito que ya era parte del él, y aunque es cierto que en última instancia el catalejo es el objeto que lleva a la ruina a Nataniel, no tiene nada de sobrenatural en sí mismo. La narración tampoco concede valores intrínsecos al ojo de Coppola. Por eso, el hecho de que a través de ese ojo Nataniel resulte consumido por la pasión de mirar a la ventana de Olimpia y termine devorado por lo que ve, no implica que cualquier otro hipotético usuario del lente vaya a tener el mismo destino que Nataniel. Entonces, para el lector, mirar por el diabólico antejo del óptico es entrar, a través de la lectura, en el juego de relaciones construidas por medio de las miradas, es decir: dejarse enamorar por la belleza de Olimpia, desengañarse al verla sin ojos, desconcertarse al ver que sus ojos de vidrio sangran y reconocer en Coppola a Coppelius y al hombre de la arena. Mirar por el ojo de Coppola es, por tanto, asumir la lectura de "El hombre de la arena" como un acto de espionaje en el que se arriesga esa parte del cuerpo que debe quedar expuesta para que la lectura sea posible: los propios ojos.

Ahora bien, además de esa inclusión general del lector en el juego de relaciones entre los personajes en que éste se encuentra en una posición similar a la de Nataniel, hay una inclusión más empírica que es posible gracias a un interesante recurso narrativo: Nataniel escribe una carta a su amigo Lotario (hermano de Clara), en que le cuenta de su antiguo temor hacia el hombre de la arena. En el texto de Hoffmann, la historia del arenero es un relato oral popular y este personaje es un coco, un *bogeyman* con que se asusta a los niños. La versión más completa de esta historia que se deja conocer al lector es la que llega a oídos de Nataniel por vía de una empleada de la casa, quien le dice que el hombre de la arena arroja puñados de arena a los ojos de los niños hasta hacerlos saltar de sus órbitas, para luego dárselos de comer a sus hijos.³⁶ Para el lector, este relato constituye una especie de argumento básico que se repite una y otra vez en la narración y en la vida del protagonista. Pero, cabe recordar que además de ser el personaje de la historia de la sirvienta y el personaje del cuento de Hoffmann, el hombre de la arena es parte del folklore alemán, un personaje que existe en las fronteras entre la ficción y la realidad, allí donde las categorías de verdad se ponen en conflicto, tal como ocurría con los primeros vampiros. En consecuencia, la categoría de ficción del hombre de la arena resulta amenazada tanto por la tradición oral como por los recursos narrativos del propio texto que se presenta como ficción. Llevada al extremo, la inclusión del lector en las relaciones construidas por la mirada termina en la inclusión de la ficción en el lector, circunstancia favorable para que se produzca el horror.

³⁶ Hoffmann 23.

Ahora bien, en el marco de la ficción lovecraftiana, hay un texto que cumple una función similar al relato de la sirvienta en el cuento de Hoffmann, es decir, constituye un argumento básico que se repite constantemente y que, como algunos relatos orales, apuesta a mantenerse en ese conflictivo borde entre la veracidad y la verosimilitud; me refiero al *Necronomicón*, escrito por Abdul Alhazred. Aquello que está escrito en el *Necronomicón*, tal como el arenero del relato de la sirvienta, aparece diversificado, disperso; pero ya no en un solo relato sino en varios, que conforman el conjunto que se ha denominado "mitos de Cthulhu" y que se estudiará en esta investigación.

Pero antes de empezar la lectura de estos mitos ficticios me permito una digresión más, en que se examinará la dispersión del hombre de la arena en el cuento de Hoffmann, recurso que, como se verá más adelante, también es parte del proceso de construcción de los mitos de Cthulhu. Como indicaba más arriba, el ladrón de ojos del relato básico aparece diversificado en personas, objetos y situaciones, que en conjunto, construyen al hombre de la arena como figura intangible; es decir que no es sólo la muñeca Olimpia, o sus ojos de vidrio, o el catalejo, lo que le roba los ojos a Nataniel. En ese sentido, no se puede asumir con certeza que Coppola sea el hombre de la arena pues, a fin de cuentas, a Nataniel nadie le arranca los ojos sino que él mismo se lanza desde una torre. Al lector en cambio, la diversificación del hombre de la arena construida a partir de una isotopía de ojos y ojos arrancados, sumada al conjunto de imágenes elaboradas y dispuestas de tal forma que no cesan de despertar sospechas pero tampoco despejan unívocamente ningún enigma, lo tiene de los ojos, y en algún caso,

insomne, propenso a ser atacado por el hombre de la arena. Por ello, puede concluirse que es en la dispersión del hombre de la arena en las personas, objetos y situaciones que rodean a Nataniel y al lector que se consigue el efecto siniestro y que surge una posibilidad aun más terrible que las desgracias que le ocurren al protagonista del cuento: me refiero a la inminencia del advenimiento del hombre de la arena, en otras palabras, su retorno. De llegar a producirse, dicho retorno no sólo confirmaría la existencia del hombre de la arena, nada tranquilizadora para Nataniel o para el lector, sino también de la imposibilidad de huir de él, pues según muestra el cuento de Hoffmann, el horror provocado por el hombre de la arena puede provocar la muerte sus víctimas.

2.2. LOS MITOS DE CTHULHU

Empecemos entonces con la lectura de los mitos de Cthulhu.³⁷ Como indicaba antes, el texto principal de la religión de Cthulhu es el *Necronomicón*. Dentro de la ficción lovecraftiana, funciona de manera similar al relato de la sirvienta en el cuento de Hoffmann, dado que la figura del *Necronomicón* aparece diseminada en los textos de Lovecraft relacionados con los mitos de Cthulhu.

³⁷ Las delimitaciones de los mitos de Cthulhu son difusas y contradictorias; algunos lectores reconocen como mitos de Cthulhu a todos los relatos en que aparezca el *Necronomicón*, Cthulhu y los otros dioses, mientras otros reconocen como mitos de Cthulhu sólo a los textos escritos por Lovecraft. En este trabajo, estoy denominando mitos de Cthulhu a eso que se conforma a partir de la lectura conjunta de varios textos de Lovecraft y algunos de los escritos por sus compañeros; sin embargo, los recursos narrativos de la obra de Lovecraft explorados aquí como la historia del dios que descansa en la ciudad sumergida y las escasas citas del *Necronomicón* no necesariamente funcionan del mismo modo en los textos de otros autores, por tanto cabe aclarar que las conclusiones que se obtengan de ellos están pensadas sólo como lectura del funcionamiento del horror en los mitos conformados en la lectura de la obra de Lovecraft.

Asimismo, en el *Necronomicón* está el germen del horror, pues el libro es producto de una experiencia de contacto con lo Otro que vive Abdul Alhazred, su autor, poco antes de enloquecer y acabar sus días devorado por una criatura invisible a la que además adoraba.

Sin embargo, el *Necronomicón* es un objeto nacido en textos que, desde la ficción, buscan trascender a ese espacio incierto entre la veracidad y la verosimilitud donde viven personajes como el hombre de la arena. Es decir que en rigor, se trata de un texto que pese a plantearse abiertamente como ficción, busca (y consigue) alcanzar un efecto de realidad.

Lovecraft compartió los secretos de dicho texto con algunos de sus amigos, con los que mantuvo abundante correspondencia. En una carta escrita en 1927, dirigida a Clark Ashton Smith, puede apreciarse la complicidad entre ambos en cuanto se refiere al infame *Necronomicón*:

I have had no chance to produce new material this autumn, but have been classifying notes & synopses in preparation for some monstrous tales later on. In particular I have drawn up some data on the celebrated & unmentionable *Necronomicon* of the mad Arab Abdul Alhazred! It seems that this shocking blasphemy was produced by a native of Sanaá (...).³⁸

Cuando esta carta es escrita, el *Necronomicón* ya ha sido mencionado por lo menos en dos textos: en 1921, en "The Nameless City", y en 1927, en "The Call of Cthulhu" —en este último, se descubre la existencia del "culto de Cthulhu" y Castro,

38 "No he tenido oportunidad de producir nuevo material este otoño, pero he estado clasificando notas y sinopsis como preparación para futuros relatos monstruosos. ¡ En particular he reunido algunos datos acerca del célebre y que no debe ser mencionado *Necronomicon*, del árabe loco, *Abdul Alhazred!* Pareciera que esta impactante blasfemia fue producida por un nativo del Sanaá (...) [mi traducción]". H. P. Lovecraft, *History of the Necronomicon*, online, *The H. P. Lovecraft Library*.

uno de los personajes, dice que las bases de este culto están en el *Necronomicón*; el relato también contiene información sobre el mito del retorno del gran Cthulhu, que yace dormido bajo el mar. Es decir que Ashton Smith ya conoce el *Necronomicón* como objeto ficcional, y la carta de Lovecraft juega con la posibilidad de que el libro exista, y en consecuencia, de que alguna de las cosas que están escritas allí sea cierta, de que en el fondo del mar reposen verdaderos monstruos y de que las estatuillas que son objeto de adoración en las culturas desconocidas para los estadounidenses, tengan relación con Cthulhu y con el potencial fin de la raza humana.

Ahora bien, en 1938 (un año después de la muerte de Lovecraft) *History of the Necronomicon*³⁹ es dada conocer al público, y desde entonces la cronología del *Necronomicón* y otros datos útiles para comprender el peculiar origen del libro dejan de ser propiedad exclusiva del círculo de amigos de Lovecraft. En dicha historia están algunos de los elementos principales de la composición del horror en la obra de Lovecraft como el espacio vacío, el descubrimiento de los anales de una raza anterior a la humana, la traducción a texto de la experiencia compleja de lo Otro y la transmisión subterránea del libro a través de otros discursos.

Según la historia elaborada por Lovecraft, *Necronomicon* es el nombre en griego de *Al Azif*, que en árabe, designa el zumbido nocturno de ciertos insectos, que se identifica con el aullido de los demonios. Redactado alrededor del año 750 de la era cristiana, el libro está inspirado en la experiencia de la estadía de Abdul

39 Lovecraft, *History of the Necronomicon*.

Alhazred en un lugar particular del desierto del sur de Arabia llamado "Roba el Kaliyeh" o "Espacio Vacío" de los antiguos y "Dahna" o "Crimson" de los árabes modernos que, se supone habitado por espíritus malignos y monstruos de muerte. Quienes dicen haber entrado a este desierto cuentan historias maravillosas sobre el mismo. Por tanto, en el origen del *Necronomicón* está el espacio contradictoriamente vacío, pues si bien es parte del desierto y está vacío de civilización humana, está habitado por seres que no lo llenan y que pueden leerse como fantásticos o exteriores. En tanto obra humana, el libro aparece como producto de la filtración de una experiencia particularmente difícil de transmitir, determinante en la vida de su autor (se dice que Abdul Alhazred muere adorando a Cthulhu, loco y devorado por un monstruo invisible) y que otros filtraron en historias con componentes sobrenaturales. Una vez escrito, el libro circula clandestinamente entre los filósofos de la época y, más tarde, en traducciones,⁴⁰ constituyendo así una vertiente secreta del pensamiento humano que influencia algunas filosofías. Esto quiere decir que, desde un principio, el *Necronomicón* se plantea como un suplemento en la historia de la filosofía, un ejemplar raro disponible sólo en algunas bibliotecas que, sin embargo, se difunde de modo

⁴⁰ Se dice que el manuscrito original del *Al Azif* está perdido y que la última copia conocida de la traducción griega hecha directamente del original se quemó en el incendio de una biblioteca en Salem, en 1692, durante la cacería de brujas. Cabe señalar que la intención de crear un texto inexistente, fantasmal, es llevada a tal extremo que Lovecraft no inventa una versión inglesa del *Al Azif*, las escasas citas que aparecen en sus relatos son tomadas de la versión de Dee, quien traduce sólo algunas partes. Entonces, el *Necronomicón* del que se habla en las versiones castellanas de los relatos de Lovecraft sí existe dentro del marco de la ficción, pero el *Necronomicón* de las versiones originales no es más que un nombre vacío que, en su propia ficción, remite sólo a unos textos fragmentarios que nunca podrán recomponer un texto completo.

subterráneo e incluso involuntario, llegando a ser una especie de infiltrado en la constitución de las civilizaciones contemporáneas.

Los datos acerca del *Necronomicón*, el culto de Cthulhu y la relación del hombre con ellos están dispersos en la obra de Lovecraft y su círculo de compañeros, constituyendo un texto fragmentario desde su origen, pues las partes no pueden recomponerse hasta conformar un todo. Si se busca rastrear la historia del *Necronomicón* y las bases del culto de Cthulhu a través de los relatos aparecen contradicciones, imprecisiones y dudas; por tanto siempre faltan elementos y el *Necronomicón* conserva el aire fantasmal de origen (no olvidemos que el libro es lo que queda de un hombre que desaparece devorado por algo invisible), activo en tanto misterio y mantiene también ese carácter suplementario: excesivo y faltante al mismo tiempo. Por otra parte, en la desaparición del libro también puede leerse una fuente de temor y peligro, pues como observa Philippe Met, el potencial de amenaza y perturbación que emana del libro parece concentrarse más en su desaparición que en su permanencia u omnipresencia.⁴¹

Una vez compartidos con los amigos, los datos ordenados sobre el *Al Azif* sirven de base para el juego alrededor del libro maldito e imaginario que está presente en la ficción de Lovecraft y en la de sus compañeros, con quienes construyen una serie de relatos relacionados con los mitos de Cthulhu. En resumen, la *Historia del Necronomicón* constituye una guía de escritura para Lovecraft y los otros autores que contribuyeron a la conformación de textos que

41 Philippe Met, "H. P. Lovecraft: Necronomicon & Co." *Le livre imaginaire. Revue des Sciences Humaines* 266/267. Abril-Septiembre (2002): 45.

configuraron lo que hoy se conoce como Mitos de Cthulhu, una especie de esqueleto del libro fantasmal, que tiene en su estructura los rasgos fundamentales del mecanismo de producción de lo siniestro en la obra de Lovecraft y las claves de la peculiar inserción de estos relatos en la historia exterior a los textos literarios.

Por último, cabe recordar que Abdul Alhazred es el primero de una serie de personajes que encuentran en subterráneos huellas de una civilización anterior a la humana. La diferencia entre él y los otros, los personajes de la ficción lovecraftiana "oficial", la que él escribe para publicar, es que a partir de sus descubrimientos y la experiencia del enorme desierto Alhazred escribe un libro, mientras que los demás parten del libro y no acceden a la experiencia sino hasta que descubren las ruinas de las antiguas civilizaciones, como sucede en *At the Mountains of Madness* o en "The Call of Cthulhu". La experiencia de la lectura del texto maldito y la información que contiene sobre el culto de Cthulhu dejan huella en los personajes que se atreven a consultarlo, pues esos datos que en un principio no tienen utilidad alguna y son una suerte de exceso en el campo del conocimiento práctico, hacen que los narradores encuentren sentido donde no podrían hallarlo quienes no conocen el libro. Entonces, leer fragmentos del *Necronomicón* equivale en cierto modo a mirar por el ojo de Coppola, pues a través de este libro se accede a cierta información que nunca estará completa, pero quedará residente en su memoria y en cualquier momento los hará proclives a ver una espantosa panorámica de la realidad. En otras palabras, los lectores del *Necronomicón* entran al juego de la relación de los conocimientos dispersos que conduce indefectiblemente al horror.

Así le ocurre al bibliotecario Armitage, cuando espía por sobre el hombro de un desconocido y lee un fragmento de la versión Latina del *Al Azif*.

2.2.1. EL HORROR DE DUNWICH

Dr. Armitage looked involuntarily over his shoulder at the open pages; the left-hand one of which, in the Latin version, contained such monstrous treats to the peace and sanity of the world. "*Nor is it to be thought,*" ran the text as Armitage mentally translated it, "*that man is either the oldest or the last of earth's masters, or that the common bulk of life and substance walks alone (...).*"⁴²

El fragmento de "The Dunwich Horror" (1928) copiado arriba es el comienzo de la cita más larga del *Necronomicon* escrita por Lovecraft donde se explicitan algunos de los principios de la mitología de Cthulhu y las características de algunos de los dioses que la conforman. Corresponde al momento en que el anciano y erudito bibliotecario de la Universidad de Miskatonic mira por sobre el hombro de Wilbur Whateley, que a la muerte de su abuelo y desaparición de su Madre viaja a Arkham para revisar el *Necronomicón* (versión latina del *Al Azif*) y completar la versión inglesa de Dee que guarda en casa, con la fórmula que contiene el nombre de Yog-Sothoth.

En el texto "H. P. Lovecraft: *Necronomicon & Co*",⁴³ Philippe Met comenta el fragmento citado y observa que como se supone que la traducción (del latín al

42 H. P. Lovecraft, "The Dunwich Horror" *The Annotated H. P. Lovecraft* (New York: Dell Trade, 1997) 132 [todos los subrayados son del autor]. En la versión castellana: "[E]l Dr. Armitage miró involuntariamente por encima del hombro de Wilbur a las páginas por las que estaba abierto el libro; la que se veía a la izquierda, en la versión latina del *Necronomicón*, contenía toda una retahíla de estremecedoras amenazas contra la paz y el bienestar del mundo: «Tampoco debe pensarse — rezaba el texto que Armitage fue traduciendo mentalmente— que el hombre es el más antiguo o el último de los dueños de la tierra, ni que semejante combinación de cuerpo y alma se pasea sola por el universo (...)[sic].» H. P. Lovecraft, *El horror de Dunwich* (Madrid: Alianza, 1995) 36-37.

43 Met 52.

inglés) está hecha mentalmente, esto deja creer en una cómoda asimilación de la alteridad por parte de Armitage. Además, sostiene que esta primera visita de Wilbur, en contraste a la segunda, en que será encontrado moribundo y balbuceando en un idioma desconocido, corresponde al momento de lo escrito, previo al momento de lo oral, materializado en los conjuros, con que termina el relato.

Es cierto que la traducción mental de Armitage no muestra vacilaciones y tiene el aspecto de un texto escrito, sin embargo, la narración subraya que el texto es producto de la lectura involuntaria y en cierto modo furtiva que realiza el intrigado bibliotecario que, tendremos que suponer, tiene conocimientos de latín. Entonces, si en la narración el texto que llega a manos del lector no ha pasado por la escritura ni su traducción ha sido pronunciada en voz alta, no estamos ni en el momento de la escritura ni en el de la oralidad, sino más bien en el puro vacío en el que es posible que el texto fantasmal se manifieste sin perder ante el lector su carácter evanescente; pues mientras para los Whateley y los estudiosos de Miskatonic es posible traducir con calma y cotejar versiones, el único fragmento del *Necronomicon* al que accede el lector, es, paradójicamente, uno que nunca fue escrito y sin embargo es fundamental para explicar la lógica del comportamiento de los personajes.

Volvamos a "The Dunwich Horror". En este texto se narra la historia de un horror que se produce en Dunwich entre 1913 y 1928. Empieza con el nacimiento de Wilbur en el seno de la rama degradada de los Whateley. Nieto del viejo

hechicero Whateley, hijo de Lavinia y de padre desconocido, Wilbur, quien tiene facciones de chivo, crece con desmesurada rapidez y es iniciado en la magia por su abuelo y su madre, con quienes practica algunos rituales celtas, especialmente en la noche de Walpurgis y en Halloween. Los Whateley compran grandes cantidades de ganado hasta 1928, en que se desata el horror sobre Dunwich. También transforman la casa, agregan una rampa para acceder al piso superior y eliminan el entarimado que separa la planta baja del primer piso. Se oyen ruidos espantosos provenientes del entablado superior. En 1924 muere el viejo Whateley y recomienda a su hijo que agrande la casa, que siga alimentando a aquello y que abra las puertas a Yog-Sothoth salmodiando un canto que encontraría en la página 751 del *Necronomicón* y que luego incendie la prisión pues el fuego no podría dañar a aquello. En 1927 Wilbur repara dos cobertizos que tenía la casa y traslada allí sus libros. También tapa todas las ventanas de la casa. Lavinia desaparece. Ese invierno viaja a Arkham, a la Universidad de Miskatonic, en busca de la versión latina del *Necronomicon* pues la suya está incompleta. Armitage, el bibliotecario, no le permite llevarse el volumen a casa. En la noche, Wilbur intenta robarlo pero es atacado y muerto por el perro guardián. Se descubre que sólo algunas partes de su cuerpo son humanas y su cadáver se desintegra tan rápido que el forense sólo alcanza a ver una masa blancuzca y viscosa que huele muy mal. Las autoridades van a Dunwich y envían a Miskatonic algo que aparenta ser el diario de investigación de Wilbur para que sea traducido y también todos los libros de los Whateley para que sean estudiados y se agreguen a la biblioteca. El horror comienza a desatarse: ladran los perros, retumban las montañas, la casa de los

Whateley y la vegetación cercana al barranco son arrasadas por algo invisible. Hay vacas muertas y desangradas. Mientras tanto en Arkham, un grupo de expertos intenta vanamente descifrar el diario de Wilbur que parece escrito en un alfabeto similar al árabe de la antigua Mesopotamia. Armitage postula que salvo los conjuros mágicos, el texto está cifrado en ese alfabeto pero escrito en inglés. Después de noches de intenso trabajo consigue descifrar buena parte de él y queda aterrado, pues descubre que los Whateley buscan abrir la puerta para que los Seres Ancianos acaben con la Tierra y que en el *Necronomicón* está la fórmula para conjurar tal peligro. Junto con Rice y Morgan elaboran un contrahechizo y un polvo que haría visible al monstruo por algunos segundos. Luego van a Dunwich. Los pobladores ven desde lejos cómo los tres hombres combaten al monstruo con el contrahechizo y lo hacen vagamente visible con ayuda de un pulverizador; se oyen extraños sonidos que terminan en palabras articuladas que dicen: “¡SOCORRO! ¡SOCORRO!...pp-pp-pp- ¡PADRE! ¡PADRE! ¡YOG-SOTHOTH!” Luego se oye una detonación, un rayo cae sobre la piedra altar donde los Whateley hacían sus rituales, y un intenso y desagradable olor desciende de la montaña. Armitage dice que el monstruo ha desaparecido para siempre. Zebulón Whateley recuerda que el viejo Whateley dijo que alguna vez todos escucharían al hijo de Lavinia pronunciar el nombre de su padre en las cumbres de Sentinel Hill. Finalmente Armitage explica que el monstruo invisible era hermano de Wilbur pero se parecía más a su padre que él.

En "The Dunwich Horror" tiene lugar un entrecruzamiento de varias fuentes de miedo y horror, algunas menos tradicionales que otras. Hay un fondo de

brujería que se deja ver en la particular genealogía y posterior degeneración de algunas familias de Dunwich, las prácticas de hechicería que realizan los Whateley y la relación entre el canto de las chotacabras« y la muerte, y el retumbar de las montañas y los sucesos sobrenaturales. Por otra parte hay algunos elementos generadores de miedo y horror que son más "visibles" por lo extraños que resultan en contraste a los elementos relacionados con la brujería. Me refiero a los gemelos híbridos, uno visible a los ojos del hombre y el otro invisible pero no menos presente, a los libros extraños de la biblioteca de los Whateley y al diario que escribe Wilbur. Y finalmente, los primeros receptores del horror: un grupo de eruditos que entra en pánico al estudiar el *Necronomicón* y el diario de Wilbur Whateley. A continuación voy a examinar la importancia del marco de brujería sobre el que se desarrolla el horror en Dunwich y posteriormente voy a detenerme en los elementos extraños.

En la primera parte del relato, el narrador señala que la aristocracia del pueblo está constituida por dos o tres linajes que llegan de Salem en 1692⁴⁴ y que

44 Las chotacabras, o *whippoorwills*, son aves nocturnas insectívoras. Algunas leyendas de Nueva Inglaterra asocian a las chotacabras con los *psichopompos* griegos, que son los conductores de las almas al mundo de los muertos. En esta correspondencia entre el canto de las chotacabras y las muertes, tanto de seres humanos como de los híbridos Whateley, puede apreciarse el cambio en el uso de una tradición oral en el horror del contacto con lo Otro como es "The Dunwich Horror" respecto a textos como *Drácula* o "El hombre de la arena". Mientras la tradición sobre vampiros o sobre el hombre de la arena es el trasfondo más importante en la construcción del relato, no puede decirse que "The Dunwich Horror" sea un relato sobre las chotacabras. En este último caso, la leyenda constituye un elemento tangencial que sirve de apoyo para situar el relato en Nueva Inglaterra, por una parte, y por otra, para narrar de manera indirecta el proceso de muerte de ciertos personajes.

45 A través del dato de la quema del último ejemplar de la versión griega del *Necronomicón*, Lovecraft consigue establecer un nexo entre la tradición de la brujería con el culto de Cthulhu. Mientras la proveniencia de Salem es una referencia que remite a un dato exterior a la narración y confiere una jerarquía a los pobladores de Dunwich dentro del marco de la brujería, la relación con el *Necronomicón* y Cthulhu es una referencia que se entretiene con otros datos de la obra

algunas ramas de estas familias han caído en la repulsiva degradación física, mental y moral (común en Dunwich y otros pueblos de Nueva Inglaterra), que se debe, en apariencia, a las uniones endogámicas. El hecho de que la aristocracia de Dunwich tenga origen en gente que huye de la cacería de brujas en Salem es un indicador de que al menos los antiguos habitantes del pueblo tuvieron conocimiento de la magia, creencias y moral distintas de aquellas propuestas por el cristianismo, agente de la caza de brujas. Si además se toma en cuenta que en *El horror en la literatura* Lovecraft sostiene:

La fuerza de la tradición del horror en Occidente se debe sin duda, en gran medida, a la presencia oculta pero frecuentemente sospechada, de un culto espantoso de adoradores nocturnos cuyas extrañas costumbres —procedentes de los tiempos prearrios y preagrícolas, en que una raza achaparrada de mongoles vagaba por Europa con sus multitudes y sus ganados— tenían sus raíces en los más repugnantes ritos de fertilidad de inmemorial antigüedad. Esta religión secreta, solapadamente transmitida entre los campesinos durante miles de años pese a la dominación externa de los credos druida, grecolatino y cristiano en esas mismas regiones, estuvo caracterizado por delirantes <<aquelarres>>, celebrados en los bosques solitarios y en lo alto de montes remotos durante las noches de *Walpurgis* y de Todos los Santos, épocas tradicionales de la reproducción de cabras, ovejas y ganado; y se convirtió en fuente de innumerables leyendas sobre brujería, además de provocar grandes persecuciones de brujas, de las que la de Salem es el más importante caso americano. 46

Resulta que pese a ser un pequeño y vetusto pueblo, Dunwich tiene los atributos necesarios para ser una especie de metrópoli de lo tenebroso, un lugar del cual han tomado posesión ritual estirpes como la de los Whateley, que practican sus ritos en una piedra específica en determinados momentos del año, y obtienen respuestas particulares de la naturaleza, como el retumbar en cierta montaña, o la caída de un rayo sobre la piedra altar. Por otra parte, el abandono en que se encuentra el

lovecraftiana, agregando así otra cualidad jerárquica a los habitantes de Dunwich, pues son descendientes de la última raza que tuvo contacto con la más antigua y confiable versión del *Necronomicón*.

46 Lovecraft, *El horror en la literatura* 14.

pueblo (el narrador se sitúa temporalmente después del horror, que se produce entre 1913 y 1928, y señala que la pieza arquitectónica más reciente son las ruinas de un molino construido en 1806) recuerda los paisajes desolados de la novela gótica. Sin embargo, el horror que se construye sobre este marco que ahora me atrevo a llamar clásico tiene muy poco de tradicional, pues es interrumpido por objetos como el *Necronomicón* y personajes como Wilbur Whateley.

Philippe Met encuentra en Wilbur la faz oscura y funesta del arquetipo del narrador- investigador lovecraftiano con el que comparte, entre otros rasgos, algo que denomina un equívoco y sospechoso gusto por las ciencias asociado a un gusto por la soledad, al que se opone otro sabio: el anciano bibliotecario Dr. Henry Armitage.⁴⁷

Es cierto que Wilbur es producto de la unión de una humana con un dios (Yog-Sothoth), pero toma su aprendizaje e investigación de la magia con tanta seriedad como el narrador de "La música de Erich Zann", o el narrador de *En las montañas de la locura*. Además, es parte de lo Otro que se manifiesta en Dunwich. El veloz desarrollo y eficaz aprendizaje de Wilbur (el primer fragmento de su diario que Armitage consigue descifrar corresponde a la época en que Wilbur tiene tres años) son marcas de su extrañeza, de que su ritmo biológico es distinto del humano. Esa misma extrañeza es la que transforma el carácter de su investigación, pues a Wilbur los textos antiguos no le resultan ajenos, él parece conocer los caracteres que se usaban en la antigua Mesopotamia, lo que puede leerse como una

⁴⁷ Met 51.

muestra más de que el tiempo de Wilbur no es el de los hombres.⁴⁸ Él busca en la versión latina del *Al Azif* la información que le hace falta, por eso no se sorprende ni asusta al encontrar la fórmula que contiene el nombre de Yog-Sothoth.

Armitage, en cambio, sí parece encontrar un poco más de lo que busca. La diferencia fundamental entre Armitage y Wilbur, cuando coinciden en la biblioteca de la Universidad de Miskatonic es la edad de cada uno: en tiempo humano, Wilbur es adolescente y Armitage anciano. Uno de ellos es menor en edad y en recursos formales: no asiste a ninguna institución educativa ni tiene un saber apreciado por los demás; el otro está integrado a la sociedad y es una autoridad en el centro educativo donde la élite de Dunwich envía a sus hijos, sin embargo el enfrentamiento se produce casi entre iguales, con una ligera ventaja para el más joven.

Las diferencias irreconciliables entre Wilbur y Armitage hacen inútiles parámetros de comparación como la edad o el grado de instrucción, pues el exitoso producto de la especie humana que es el Dr. Armitage requiere una vida de estudio para alcanzar un conocimiento en lenguas antiguas y criptoanálisis que le permita (después de un arduo trabajo) descifrar el diario del inusual híbrido y algunas partes del *Necronomicón* para comprender al menos fragmentariamente la situación y proponer un contrahechizo en que él mismo no tiene plena confianza.

⁴⁸ En *H. P. Lovecraft: El horror sobrenatural*, Juan Jacobo Bajarlía sugiere que las divinidades de Cthulhu se relacionan con la naturaleza y que Yog-Sothoth corresponde al espacio-tiempo. En esa lógica, es posible explicar el rápido crecimiento de Wilbur como una coincidencia, en su cuerpo, del tiempo de los dioses y el de los hombres. Juan Jacobo Bajarlía, *H. P. Lovecraft: El horror sobrenatural* (Buenos Aires: Almagesto, 1996) 36.

Si bien Armitage utiliza métodos de decodificación externos al texto y a él mismo, también tiene que poner en juego su intuición, y lo hace al postular que el diario de Wilbur, aunque escrito en caracteres de la antigua Mesopotamia, debía estar en inglés. Su hipótesis parece funcionar, sin embargo en el proceso de decodificación Armitage corre la misma suerte que el Dr. Frankenstein cuando da vida a su criatura, que el Dr. Jekyll cuando bebe su poción, o que Nataniel cuando mira por el ojo que le compra a Coppola: se ensucia. No moralmente, como Frankenstein, ni físicamente, como Jekyll, sino más bien por vía del intelecto, como un Nataniel más sabio, pero igualmente impresionable. Esta vez el texto que despierta el horror no es de fácil acceso, característica que lo diferencia del relato de la mujer que cuida de Nataniel en "El hombre de la arena", y tampoco es fácil olvidarlo, al contrario, la lectura apasiona e intriga de tal manera a Armitage que sigue leyendo pese a haber entrado al horror:

Morning found Dr. Armitage in a cold sweat of terror and a frenzy of wakeful concentration. He had not left the manuscript all night, but sat at his table under the electric light turning page after page with shaking hands as fast as he could decipher the cryptic text. (...) All that day he read on, now and then halted maddeningly as a reapplication of the complex key became necessary. (...) Toward the middle of the night he drowsed off in his chair, but soon woke out of a tangle of nightmares almost as hideous as the truths and menaces to man's existence that he had uncovered.⁴⁹

⁴⁹ Lovecraft, "The Dunwich Horror" 156. En la versión castellana: "El amanecer encontró al Dr. Armitage despavorido de terror, totalmente enfrascado en su lectura. No había levantado los ojos del manuscrito en toda la noche. Sentado en su escritorio, a la luz de una lámpara eléctrica, fue pasando página tras página con temblorosa mano a medida que descifraba el críptico texto. (...) No paró de leer ni un instante durante todo el día, deteniéndose con gran desesperación una que otra vez siempre que se hacía necesario volver a aplicar la intrincada clave para desentrañar el texto. (...) Al día siguiente, ya bien entrada la noche se quedó adormecido sobre la silla, pero no tardaría en despertarse tras asaltarle unas pesadillas casi tan horribles como la amenaza que se cernía sobre la humanidad entera y que acababa de descubrir." Lovecraft, "El horror de Dunwich" 67.

Por eso, aunque el interés inicial en la investigación nace de Wilbur y no de Armitage, es este último quien resulta contaminado por el deseo de conocer, y tal como Frankenstein, lo persigue hasta forzar los límites de su entendimiento. La diferencia entre estas dos investigaciones es que el horror del que Víctor Frankenstein resulta víctima es producto exclusivo de sus actos y si bien el monstruo es un peligro para mucha gente, el peso del horror lo carga sólo él, es más, su implicación más directa es la soledad irremediable que experimenta. En cambio, el horror que Armitage comprende en sus noches en vela es anterior e independiente de él, y si hacemos caso a las transcripciones del *Necronomicón* y del diario de Wilbur, estará allí mucho después de la muerte de Armitage y seguirá existiendo incluso si el conjuro elaborado por los eruditos de Miskatonic consigue matar al hermano de Wilbur y devolver a Yog-Sothoth al espacio exterior.

El horror que experimenta Armitage tampoco proviene sólo del hermano de Wilbur que está destruyendo el pueblo, pues tal como la criatura del Dr. Frankenstein, el hermano de Wilbur es sobre todo una fuente de peligro, el horror viene de otra parte; y la muerte de quien lo descubre no acaba con él, pues, como en "El hombre de la arena", el horror se experimenta al decodificar cierta información.

Armitage es uno más de la serie de lectores del *Necronomicón* y otros textos antiguos relacionados con el horror que acecha a los personajes lovecraftianos. Estos hombres saben que ningún evento sobrenatural sigue a la lectura de dichos textos, pero que el contacto con ellos deja en la memoria información que más

tarde provoca temores tangibles y horrores casi incomprensibles para quienes no han entrado en el secreto.

2.2.2. LA MÚSICA DE ERICH ZANN

Al no anidar en ningún lugar ni objeto específico, este horror es difícil de transmitir para los personajes que lo enfrentan, un ejemplo de ello es la narración de "The Music of Erich Zann" (1921),⁵⁰ en que el narrador, un estudiante de metafísica, descubre que en la buhardilla del destartado edificio en que habita vive un habilísimo músico mudo capaz de hacer que su violín emita notas que no se parecen a nada que el narrador haya conocido hasta entonces. La experiencia de estos sonidos es tan intensa y extraña para el joven estudiante que lo deja incapacitado para comunicar lo que le produce tanto horror:

There in the narrow hall, outside the bolted door with the covered keyhole, I often heard sounds which filled me with an indefinable dread —the dread of vague wonder and brooding mystery. It was not that the sounds were hideous, for they were not, but that they held vibrations suggesting nothing on this globe of earth, and that at certain intervals they assumed a symphonic quality which I could hardly conceive as produced by only one player. 51

Estamos ante la repetición inicial entre dos textos de Lovecraft, pues la música de Erich Zann, tal como el fragmento del *Necronomicón* que Armitage lee a

⁵⁰ H. P. Lovecraft, "The Music of Erich Zann" online, *The H. P. Lovecraft Library*. En la versión castellana: H. P. Lovecraft, "La música de Erich Zann." *En la cripta* (Madrid: Alianza, 2001) 96-108.

⁵¹ Lovecraft, "The Music of Erich Zann". En la versión castellana: Allí, en el angosto rellano, al otro lado de la atrancada puerta que tenía el agujero de la cerradura tapado, pude oír con relativa frecuencia sonidos que me embargaron con un indefinible temor, ese temor a algo impreciso y misterioso que se cierne sobre uno. No es que los sonidos fuesen espantosos, pues ciertamente no lo eran, sino que sus vibraciones no guardaban parangón alguno con nada de este mundo, y a intervalos adquirirían una calidad sinfónica que difícilmente podría imaginarme que proviniese de un solo músico. Lovecraft, "La música de Erich Zann" 103.

hurtadillas, es un objeto que produce un gran interés y una intensa perturbación a quien entra en contacto con él. La música del mudo Erich Zann fascina al narrador al mismo tiempo que le provoca un miedo a algo impreciso que puede asociarse al sentimiento de lo siniestro. Asimismo, el narrador reconoce que la música es bella, y que la fuente de su perturbación está en la extrañeza de los sonidos, pues son vibraciones que no remiten a nada de este planeta e incluso hacen pensar que para producirlos sería necesaria la intervención de más de un músico, pero el narrador sabe que Zann está solo en la buhardilla, por eso la calidad sinfónica de su música resulta extraña. Se trata entonces de sonidos imposibles y signos vacíos, una especie de intrusos en el rango de sonidos que es capaz de percibir el hombre, vale decir, vibraciones Otras.

En la relación entre el estudiante de metafísica y Erich Zann pueden distinguirse dos grandes etapas. La primera se produce cuando el estudiante oye los extraños sonidos sin saber quién los interpreta, y concluye con el primer encuentro de los personajes en que el narrador busca oír de cerca los sonidos perturbadores que tanto lo atraen, y cuando solicita al músico que los interprete, recibe por respuesta un gesto de enojo y miedo. El violinista acaba escribiendo una nota en un francés deficiente donde explica que no le gusta que nadie oiga esos sonidos y sugiere la posibilidad de posteriores encuentros siempre que el narrador se cambie de departamento y no escuche más las misteriosas y fascinantes vibraciones. Entonces empieza la segunda etapa de la relación en que el músico cumple de mala gana la promesa de recibir al estudiante y tocar para él, y el estudiante, por su parte, incumple la promesa de no acudir a escuchar los sonidos

perturbadores, pues adquiere la costumbre de sentarse en las gradas del edificio, cada vez más cerca de la puerta de Zann, para apreciar mejor los sonidos. Esta etapa concluye con el último y más aterrador encuentro, en que después de extraer del violín unos sonidos que superaban en extrañeza a todos los anteriores, el músico desesperado trata de explicar por escrito (en alemán) al estudiante lo que está sucediéndole. Justo entonces, la ventana que tanto se empeñaba en mantener cerrada y lejos de los ojos del estudiante se abre de golpe y el viento le arrebató el manuscrito, dejando a la vista del narrador el espacio infinito, no la ciudad que él esperaba ver. Mientras tanto, el cuerpo frío de Zann sigue tocando el violín en la oscuridad.

La música que toca Erich Zann y el manuscrito en alemán en que trata de explicar al narrador "los prodigios y temores que lo asedian", comparten una cualidad evanescente, pues ambos se pierden sin remedio: los sonidos extraños de la música de Zann no están escritos ni registrados, además que nadie los recuerda, salvo el narrador que no entiende de música. El manuscrito en alemán no tiene mejor suerte, pues es arrebatado por un viento intenso y extraño que proviene del espacio sin límites. Por otra parte, los dos textos (la música y el manuscrito) son traducción de una experiencia compleja de enfrentamiento a lo Otros⁵²: Erich Zann

52 Zann no es el único que padece estas súbitas inspiraciones. En "The Call of Cthulhu" (1926), Francis Thurston, sobrino heredero del profesor de lenguas semíticas George Gammell Angell, encuentra en una caja un bajorrelieve en arcilla junto con apuntes de su tío sobre un "Culto de Cthulhu" y a partir de esas notas y una conversación con Wilcox (el autor del grabado en arcilla) inicia una investigación en la que descubre que, más o menos al mismo tiempo, muchos artistas en varias partes del mundo sienten vibraciones o tienen sueños que los llevan a producir obras extrañas a ellos mismos y que tienen relación con Cthulhu, el dios que yace adormecido en R'lyeh, la ciudad sumergida, esperando el momento de emerger. Mientras tanto, diversas religiones de origen arcaico rinden culto a estatuillas que se asemejan a él y cantan versos en que se cuenta que

se relaciona con el exterior que ve desde su ventana a través de su música, pero la experiencia rebasa una y otra vez la escala de sonidos que utiliza, por eso el narrador dice que varias veces la música de Zann se supera a sí misma en extrañeza. El texto que escribe el músico es un intento de traducción extraño a Zann pues él es mudo y su contacto con lo Otro está mediado por la música y no por las palabras, el texto es escrito especialmente para el narrador, traduciendo tanto la música como el horror.

En ese sentido, el manuscrito en alemán es un modo de repetición de la figura del *Necronomicón*, dado que es traducción al lenguaje escrito de una experiencia de contacto con lo Otro, y termina perdido, esta vez en el espacio del otro lado de la ventana. Por otra parte, tal como siempre queda la interrogante sobre lo que sucedió con el manuscrito original del *Al Azif*, tampoco se sabe qué sucede con el manuscrito de Zann, y en consecuencia, queda también la posibilidad de que uno u otro retornen, es decir, que alguien los encuentre alguna vez. A diferencia de Armitage, este narrador no llega a leer el texto en alemán escrito por Zann antes de que se lo lleve el viento, entonces ensaya en su relato una decodificación de su experiencia de la música de Zann y de su ventana, que resulta en un relato de horror.

El narrador de "The Music of Erich Zann" es también una especie de investigador pues es estudiante de estudiante de metafísica, y reconoce que su

el gran Cthulhu yace dormido en el mar. Castro, un mestizo que participa en unos de estos cultos dice que los datos sobre la llegada del dios desde el cielo, su hundimiento en el mar y todas las bases de su culto están en el *Necronomicon*.

salud se ve afectada a raíz de los eventos ocurridos en el destartalado edificio de la Rue d'Auseil y que las impresiones que vive en la noche del último encuentro con Zann lo acompañan a todas partes. Termina convertido entonces, en otro de los investigadores que llevan consigo la semilla del horror, que la lectura del *Necronomicón* o la música de Erich Zann siembran en su memoria. Después de haber tenido contacto con lo Otro, todos los indicios de la presencia de algo extraño, que no es de este mundo, son repeticiones y retornos.

Ahora bien, manteniendo la idea de que por presentar la extrañeza en una suerte de estado puro, la música de Erich Zann debe ser leída como un texto peligroso, difícil de decodificar y generador de otros textos igualmente complejos; se revisará con más detalle los eventos que transportan al horror al estudiante de metafísica en esa última noche en compañía del músico mudo.

La mezcla de enojo y miedo con que en un principio reacciona el músico ante la petición del narrador de oír los sonidos extraños se transforma en la noche en que Zann es superado por su propia música, pues entonces no rechaza la presencia del estudiante ni lo ataca por haber desafiado la prohibición. Sin embargo surge un nuevo problema, porque cuando la música de Zann cesa, parece haber otro sonido que percibe sólo el músico, y trata de explicar por escrito al narrador lo que le sucede:

Shaking pathetically, the old man forced me into a chair whilst he sank into another, beside which his viol and bow lay carelessly on the floor. He sat for some time inactive, nodding oddly, but having a paradoxical suggestion of intense and frightened listening. Subsequently he seemed to be satisfied, and crossing to a chair by the table wrote a brief note, handed it to me, and returned to the table, where he began to write rapidly and incessantly. The note implored me in the name of mercy, and for the sake of my own curiosity, to wait where I was while he prepared a full

account in German of all the marvels and terrors which beset him. I waited, and the dumb man's pencil flew.⁵³

El ritmo que el narrador no oye y que Zann sigue con temor deja saber que detrás de la música de Erich Zann, texto extrañísimo, hay otro texto con el que se relaciona, como si se tratara de una conversación. Dado que el narrador no entiende de música y por tanto no comprende la particular interpretación de Zann y desconoce la causa de sus temores, el músico produce una traducción para que salve el vacío que existe entre él, que es mudo, y el narrador, que es sordo al sentido que esconde la música de Zann: un texto en alemán en que explica al narrador los temores que lo acechan.

Entonces ocurren sucesos físicos naturales que, tal como el retumbar de las montañas en Dunwich, no son sobrenaturales pero apuntan hacia un sentido que puede admitir lo sobrenatural. Zann parece escuchar un sonido particular que más tarde el narrador también percibe: "I saw Zann start as from the hint of a horrible shock. Unmistakably he was looking at the curtained window and listening shudderingly."⁵⁴ Entonces deja el lápiz, retorna el violín y supera una vez más la extrañeza de sus sonidos:

53 Lovecraft, "The Music of Erich Zann". En la versión castellana: "Preso de patéticos temblores, el anciano me hizo sentarme en una silla mientras él se dejaba caer en otra, junto a la que se encontraban tirados por el suelo el violín y el arco. Durante algún tiempo permaneció inactivo, haciendo extrañas inclinaciones de cabeza, pero dando la paradójica impresión de escuchar intensa y temerosamente. A continuación, pareció recobrar el ánimo, y sentándose en una silla junto a la mesa escribió una breve nota, me la entregó y volvió a la mesa, poniéndose a escribir frenética e incesantemente. En la nota me imploraba que, por compasión hacia él y si quería satisfacer mi curiosidad, no me levantara de donde estaba hasta que él acabase de redactar un exhaustivo informe en alemán sobre los prodigios y temores que le asediaban. En vista de ello, permanecí allí sentado mientras el lápiz del anciano mudo corría sobre el papel." Lovecraft, "La música de Erich Zann" 104.

54 Lovecraft "The Music of Erich Zann". En la versión castellana: "Zann dio un respingo como si hubiera recibido una fuerte sacudida. No cabía error; sus ojos miraban a la ventana con la cortina echada y escuchaba en medio de grandes temblores." Lovecraft, "La música de Erich Zann" 104.

It would be useless to describe the playing of Erich Zann on that dreadful night. It was more horrible than anything I had ever overheard, because I could now see the expression of his face, and could realize that this time the motive was stark fear. He was trying to make a noise; to ward something off or drown something out—what, I could not imagine, awesome though I felt it must be. The playing grew fantastic, dehnous, and hysterical, yet kept to the last the qualities of supreme genius which I knew this strange old man possessed.⁵⁵

Este proceso de superación de la extrañeza de la música Erich Zann por ella misma, produciendo sonidos cada vez más extraños a los anteriores,⁵⁶ aleja la música de Zann del dominio de los seres humanos. Sin embargo, este proceso se revierte, porque llega el momento en que el narrador reconoce en la delirante interpretación de Zann unos sonidos que eran obra de algún otro compositor: una danza húngara que había estado de moda en los teatros; de este modo el origen de la peculiar música es devuelto al dominio de los hombres.

Pero el retorno (para los oídos del narrador) de la música de Erich Zann al ámbito humano tiene como consecuencia que la danza húngara vuelve cambiada en su sentido, pues al ser tocada como respuesta a un sonido exterior ya no es sólo la muestra de la tradición húngara ni la tonada que gozaba de popularidad, sino que,

55 Lovecraft, "The Music of Erich Zann". En la versión castellana: "Sería inútil intentar describir lo que tocó Erich Zann aquella espantosa noche. Era infinitamente más horrible que todo lo que había oído hasta entonces, pues ahora podía ver la expresión dibujada en su rostro y podía advertir que en esta ocasión el motivo era el temor llevado a su máxima expresión. Trataba de emitir un ruido con el fin de alejar o acallar algo, qué exactamente no sabría decir, pero en cualquier caso debía tratarse de algo pavoroso. La interpretación alcanzó caracteres fantásticos, histéricos, de auténtico delirio, pero sin perder ni una sola de aquellas cualidades de magistral genio de que estaba dotado aquel singular anciano." Lovecraft, "La música de Erich Zann" 105.

56 Los sucesivos extrañamientos de un objeto son un recurso frecuente en las narraciones de Lovecraft. Un ejemplo de ello es *At the Mountains of Madness*, en que los exploradores de la Antártida van descubriendo una vez tras otra que lo que creían conocido se desmiente: así, encuentran montañas más altas que el Everest para descubrir más tarde que dichas montañas no eran sino bloques de hielo apilados, la ciudad antigua descubierta bajo una capa de hielo da muestras de ser más antigua que las civilizaciones más arcaicas, y más tarde descubren que la ciudad fue habitada por algo distinto de los humanos y que estos seres eran una raza mucho más avanzada que la nuestra, y así sucesivamente, los exploradores ingresan en un espacio donde los referentes exteriores proporcionados por la historia y la ciencia resultan inútiles, y el recuerdo de libros como el *Necronomicón* aclara algunas dudas sobre lo que se ve, y también destruye algunas certezas.

al servir de herramienta para callar los Otros sonidos, la danza húngara (anterior al narrador y a Erich Zann) aparece dotada de algún sentido más que el narrador no alcanza decodificar, y en el estricto marco del cuento, el lector tampoco.

Ese sentido extra que adquiere la danza al salir del violín de Zann hace posible que la música extraña exista entre nosotros, es más, se insinúa que siempre ha existido. La danza húngara no suena perturbadora en los teatros pero sí cuando la interpreta Erich Zann, porque entonces el narrador relaciona el gesto de horror, la súplica de paciencia, la explicación escrita y el sonido que provino de fuera con los sonidos de la danza húngara; tal como en "The Dunwich Horror" Armitage relaciona el cadáver putrefacto que encuentra en la biblioteca con los chismes que circulaban sobre las prácticas mágicas de los pobladores de Dunwich. En otras palabras, la música de Erich Zann que el narrador no entiende pero sin embargo percibe, experimenta, le proporciona la información necesaria para teñir de extrañeza la danza húngara que hasta entonces consideraba inofensiva.

Es cierto que "The Music of Erich Zann" no hace referencia explícita alguna a la mitología de Cthulhu y el motivo de la música de Erich Zann no se repite en otras historias, sin embargo el relato ha sido incluido en esta parte de la investigación porque encaja en la lógica del horror cósmico, por tanto mantiene un poco evidente pero sólido vínculo con los mitos de Cthulhu. Además, este relato presenta la estrategia narrativa que está rastreándose en los textos de Lovecraft: el horror es producido a partir de la decodificación de un texto específico que si bien es obra del ser humano, tiene una cierta dosis de extrañeza o extranjería, un

suplemento que acaba haciendo extraño incluso aquello que en un principio era conocido. En otras palabras, el texto presenta información que, actuando sobre la memoria del narrador, desestabiliza su presente, y con él, también hace temblar el lugar y momento presentes en que se encuentra el lector.

Volvamos al desenlace del relato. Un terrible viento abre la ventana y arrebatada el manuscrito de Zann, situación que el narrador aprovecha para mirar por la ventana y satisfacer su curiosidad, pero una vez más ésta le traiciona entregándole mucho más de lo que esperaba:

Yet when I looked from that highest of all gable windows, looked while the candles sputtered and the insane viol howled with the night-wind, I saw no city spread below, and no friendly lights gleamed from remembered streets, but only the blackness of space illimitable; unimagined space alive with motion and music, and having no semblance of anything on earth. (...) leaving me in savage and impenetrable darkness with chaos and pandemonium before me, and the demon madness of that night-baying viol behind me.⁵⁷

Por fin el narrador consigue ver aquello que Zann trataba de ocultarle con tanto empeño: la situación sobrenatural. La ventana que conduce al espacio infinito en vez de a la calle aparece como un núcleo del horror, a eso le teme Zann y por ese temor produce una música tan particular. Cuando Zann sigue tocando como un autómatas aunque tiene los ojos desorbitados y la piel fría, el narrador huye de la buhardilla, del edificio, y baja a toda velocidad la empinadísima Rue d'Auseil hasta entrar en la ciudad y comprobar que afuera no hay viento y todas las luces están

⁵⁷ Lovecraft, "The Music of Erich Zann". En la versión castellana: "Pero cuando miré desde la ventana más alta de la buhardilla, mientras las velas seguían chisporroteando y el enajenado violín competía con los aullidos del nocturnal viento, no vi ciudad alguna debajo de mi ni percibí el resplandor de ninguna luz cordial procedente de calles conocidas, sino únicamente la oscuridad del espacio sin límites, un espacio inimaginable lleno de música y movimiento, sin parecido alguno con ningún otro rincón de la tierra. (...) Ante mí no tenía sino el caos y el pandemonium más absoluto; a mi espalda, la endiablada enajenación de aquellos nocturnales desgarros de las cuerdas de violín." Lovecraft, "La música de Erich Zann" 106-107.

encendidas.

Pero algo todavía hay algo más de particular en la música de Erich Zann y es que como indicaba antes, tanto su sonido como su explicación y el lugar donde se produjo, desaparecen por completo:

Despite my most careful searches and investigations, I have never since been able to find the Rue d'Auseil. But I am not wholly sorry; either for this or for the loss in undreamable abysses of the closely-written sheets which alone could have explained the music of Erich Zann.⁵⁷

La música de Erich Zann, objeto extraño en estado puro, desaparece, imposibilitando el desciframiento del manuscrito del músico, también perdido. Entonces, la música de Zann, junto con su sentido, queda irremediadamente desaparecida, vacía, silenciosa, y ese silencio parece contaminar también la ciudad, sus planos e incluso la memoria de la gente. La desaparición de la Rue d'Auseil llena de extrañeza la ciudad, junto con sus documentos y su historia; entonces, aún en silencio, la música de Zann sigue pesando sobre la ciudad y sobre la memoria del narrador.

2.3. LAS PROFUNDIDADES

En "The Depths of Horror", quinto capítulo de *Lovecraft: A Study in the Fantastic*,⁵⁹ Lévy se ocupa de estudiar el papel que desempeñan las profundidades

58 Lovecraft, "The Music of Erich Zann". En la versión castellana: A pesar de mis afanosas pesquisas e indagaciones, no he vuelto a localizar la Rue d'Auseil. Pero no puedo decir que lo sienta demasiado, ya sea por todo esto o por la pérdida en insondables abismos de aquellas hojas con apretada letra que únicamente la música de Erich Zann podría haber explicado. Lovecraft, "La música de Erich Zann", 108.

59 "Una lepra primordial roe las profundidades del mundo, alojada en el corazón mismo de las cosas —tal es el demonio Azathoth en su Abismo Último [mi traducción]". Maurice Lévy, *Lovecraft: A Study in the Fantastic* (Detroit: Wayne State University Press, 1988).

en la obra de Lovecraft, concluyendo que pese a que el mal y el horror no provienen específicamente de los abismos como lugar físico, es posible reconocer en ellos una metáfora de las arcaicas capas del inconsciente colectivo y de los profundos temores del autor. En palabras de Lévy: "A quintessential leprosy gnaws at the underside of the world, placed in the very heart of things—such is the demon Azathoth in his Ultimate Abyss."⁶⁰ Puede advertirse que en los textos en que el horror tiene relación con los abismos, Lovecraft mantiene la metáfora de lo profundo y antiguo como origen y esencia, pero subvierte su sentido al colocar lo irracional y abominable en las profundidades del tiempo y el espacio. Habitualmente el pasado se subordina al presente para explicarlo y justificarlo, pero la presencia de lo Otro justo allí donde Lévy encuentra las arcaicas capas del inconsciente colectivo, donde debería estar lo más propio del ser humano, desestabiliza esa subordinación, haciendo que el presente y la realidad, en vez de ser el resultado firmemente dispuesto sobre la base de una milenaria evolución, se conviertan en la degradada superficie de las cosas, en un mundo donde el pasado sigue activo, pesando sobre el presente y haciendo que todo el universo como lo concibe el hombre devenga siniestro, pues donde se busque lo más propio, sólo se encontrará lo infinitamente ajeno.

En los relatos de Lovecraft, los pozos, abismos y barrancos suelen alojar a los monstruos o a lo desconocido, sea un olor, un color, o un sonido. Estos elementos constituyen una fuente de peligro y temor para quienes viven en las cercanías o

⁶⁰ Lévy 67.

para los que se atreven a explorar dichas profundidades. Ahora bien, en la propuesta de esta tesis, el horror no está en ningún lugar concreto ni se materializa en ningún objeto, por tanto no puede estar alojado en las profundidades de la tierra o del cosmos. Sin embargo, para definir la estrategia narrativa que se ha denominado 'hueco', es preciso explorar la intervención que hace Lovecraft sobre la metáfora de lo profundo como esencia, y así establecer la relación entre los abismos físicos, "reales" en el marco de la ficción, y el horror como exploración de lo Otro a través del lenguaje.

Ahora bien, Lévy destaca que el mar, en tanto elemento primordial y mítico, es adaptado para esconder el horror, pues el dios Cthulhu reposa en el fondo.⁶¹ La imagen del dios Cthulhu, que vino del espacio, hundido (mas no muerto) en el fondo del mar, entre las ruinas de la prehumana ciudad de R'lyeh,⁶² condensa el esquema de la producción del horror en la obra de Lovecraft: allí está planteada la relación entre lo profundo, lo íntimo y lo antiguo con aquello que proviene del infinito y desconocido espacio exterior. Tal como la tierra o el espacio exterior, en los relatos de Lovecraft el mar hace referencia al mismo mar que se conoce fuera de la ficción, pero es susceptible de adquirir cualidades siniestras al contener algo más de lo que su referente real nos hace esperar que contenga.

El mar y el espacio exterior son muy grandes para los alcances del ser humano, y lo eran más en la época en que Lovecraft escribió sus relatos, pero como indicaba antes, el asiento del horror en estos relatos no reside en lo inexplorado de

61 Lévy 67.

62 Lovecraft, "The Call Of Cthulhu".

ciertas regiones concretas del globo o del espacio exterior, por eso el avance de la ciencia y la exploración no ha quitado fuerza al horror y al sentimiento de lo siniestro que estos textos pueden despertar en sus lectores.

At the Mountains of Madness (1931) 63 es un texto donde la relación entre el mar y el espacio exterior es importante para que se genere el horror. La manifestación más evidente de este entretejido de realismo y extrañeza son los "castillos cósmicos" que el narrador divisa cuando todavía se encuentra en territorios conocidos, cerca del círculo polar antártico: "On many occasions the curious atmospheric effects enchanted me vastly; these including a strikingly vivid mirage—the first I had ever seen—in which distant bergs became the battlements of

63 H. P. Lovecraft, "At the Mountains of Madness" *The Annotated H. P. Lovecraft* (New York: Dell Publishing, 1997). En la versión castellana: H. P. Lovecraft, *En las montañas de la locura*. (La Plata: Altamira, 1998). El narrador de esta novela es un geólogo que dirigió el equipo que viajó a la Antártida en la expedición organizada por la Universidad de Miskatonic, y su narración constituye un intento desesperado de disuadir al equipo que organiza la expedición Stakweather-Moore, de ir a la Antártida y llevar a cabo el proyecto de derretir grandes porciones del hielo antártico. Para conseguirlo, decide incluir en su narración todo aquello que dejó de lado en el informe presentado a la comunidad científica cuando concluyó la expedición. El objetivo de la expedición miskatónica era consistía sólo en tomar muestras de roca y probar una máquina que derrite pequeñas porciones de nieve. A medio camino, Lake y un grupo de hombres se desvían para hacer algunas investigaciones y después de mandar a la base unos mensajes llenos de emotividad por el descubrimiento que acaban de hacer, se pierde la comunicación. Entonces, el grupo principal retrocede para dar alcance al grupo de Lake y descubren que el campamento está destruido. A cierta distancia de los restos del campamento, el narrador y el joven Danforth descubren bajo una capa horizontal de hielo las ruinas de una ciudad mucho más antigua que cualquier rastro conocido de civilización humana. Exploran la ciudad y encuentran que está hecha de túneles y edificios intercomunicados por una especie de puentes. En sus paredes hay unas agrupaciones de puntos que son un tipo de escritura. Al descifrarlos, consiguen acceder a la historia de la ciudad y de los conflictos entre los Seres Ancianos, los Primordiales y los Shoggoths. A medida que recorren la ciudad, encuentran indicios de que no están solos. Descubren una especie de habitación en la que el cuerpo de uno de los desaparecidos miembros del equipo y el de uno de los perros están cuidadosamente conservados en hielo. Siguen la exploración y el descenso por los túneles hasta que encuentran a un Primordial vivo y consiguen huir de él con mucha dificultad. Queda implícito que si se derritieran grandes extensiones de hielo, los primordiales podrían reproducirse.

unimaginable cosmic castles".⁶⁴ Más tarde, cuando Danforth y el narrador exploran la región donde perecen Lake y su equipo, encuentran una antiquísima ciudad sumergida bajo una capa de hielo, que el narrador identifica con los castillos cósmicos del espejismo que había visto días atrás:

Yet now the sway of reason seemed irrefutably shaken, for this Cyclopean maze of squared, curved, and angled blocks had features which cut off all comfortable refuge. It was, very clearly, the blasphemous city of the mirage in stark, objective, and ineluctable reality. That damnable portent had had a material basis after all—there had been some horizontal stratum of ice-dust in the upper air, and this shocking stone survival had projected its image across the mountains according to the simple laws of reflection. Of course the phantom had been twisted and exaggerated, and had contained things which the real source did not contain; yet now, as we saw that real source, we thought it even more hideous and menacing than its distant image.⁶⁵

Las profundidades de la ciudad abandonada que exploran los científicos, al estar cubiertas por una capa de hielo, corresponden en cierto modo a una zona del fondo del mar a la que los expedicionarios consiguen acceder porque al estar congelada permite ser recorrida a pie. Entonces, el castillo cósmico que en el cielo es un espejismo y tiene los atributos de lo fantasmal corresponde a una ciudad material, sumergida en el mar congelado. Como reconoce el narrador, lo extraño es que el fantasma es menos amenazante que el objeto real, absolutamente inesperado

⁶⁴ Lovecraft, *At the Mountains of Madness* 186. En la versión castellana: "Varias veces me encontré fascinado por los efectos atmosféricos, entre ellos un espejismo en extremo vívido—el primero que vi en mi vida—en el que los lejanos icebergs se convertían en contrafuertes de increíbles castillos cósmicos." Lovecraft, *En las montañas de la locura* 12-13.

⁶⁵ Lovecraft, *At the Mountains of Madness* 245. En la versión castellana: "Sin embargo, la razón parecía ahora irrefutablemente puesta en duda, puesto que aquel ciclópeo laberinto de bloques cuadrados, curvos y angulosos poseía características que alejaban todo tipo de pensamiento tranquilizador. Con toda claridad, se trataba de la ciudad blasfema del espejismo vuelta realidad desnuda, objetiva e inevitable. El portento maldito tenía después de todo una base material —en la atmósfera superior se había formado un estrato horizontal de polvo helado y el siniestro conjunto de roca que había sobrevivido había proyectado su imagen a través de las montañas de acuerdo con una simple ley de reflexión. Es obvio que el espejismo había aparecido deformado y exagerado respecto del paisaje real, pero al observar el mismo nos pareció todavía más espantoso y amenazante que su imagen lejana." Lovecraft, *En las montañas de la locura* 82-83.

en el paisaje antártico. Esto sucede porque en los relatos de Lovecraft el objeto extraño es tratado de manera realista, manteniendo la perturbación que ocasionan objetos como la ciudad sumergida en la Antártida real y semidesconocida.

De este modo, en *At the Mountains of Madness* la desviación de la ruta planificada que realiza Lake no es sacrílega, ni particularmente arriesgada ni requiere ningún procedimiento sobrenatural, sin embargo conduce a un "encontrar más de lo que se busca", característico de héroes como Frankenstein. La expedición de la Universidad de Miskatonic viaja a la Antártida con el objetivo de recolectar muestras de roca con un nuevo equipo que les permite acceder a mayor profundidad en el suelo y a derretir pequeñas porciones de nieve, nada más. No hay en este grupo de investigadores la ambición que mantuvo en vela a Víctor Frankenstein y lo llevó a robar cadáveres de los cementerios, sin embargo, el descubrimiento sucede: unas formas triangulares marcadas en la piedra pizarra que el geólogo del equipo atribuye a las capas de sedimentación y el biólogo no sabe cómo explicar.

Como señala Lévy, el viaje en el hielo equivale a un viaje en el tiempo⁶⁶ y, justo antes del desenlace, los investigadores deben pasar por la experiencia de la caída, ingresando a un nuevo y más profundo abismo en el que tiene lugar el descubrimiento último. En estas tierras excepcionales donde pronto se acaban los referentes de la historia y la geografía, se ingresa en el espacio de lo absolutamente desconocido, lugar propicio para que se produzca el horror.

66 Lévy 69.

Y así sucede. Mientras investigan los túneles y puentes que comunican los distintos edificios de la ciudad y se asemejan a aquellos de la Rue D'Auseil en "The Music of Erich Zann", los expedicionarios descubren que en las paredes están talladas diversas agrupaciones de puntos que se asemejan a las marcas encontradas en la piedra pizarra y formas que se asemejan a las extrañísimas criaturas descritas por Lake⁶⁷ y a los túmulos debajo de los cuales dichas criaturas fueron nuevamente enterradas. En estos grabados arcaicos, que los investigadores consiguen descifrar de manera fragmentaria, se narra la historia de los habitantes de la ciudad de túneles y, lateralmente, ponen de manifiesto aquello que los demás textos anunciaban a través de diversas imágenes: que el hombre y su civilización son un accidente nimio en el inmenso fragmento del tiempo en que se desenvuelven los Primordiales y los seres Ancianos.

El giro de la obra de Lovecraft respecto al horror gótico desgastado —que, según afirma el autor en *El horror en la literatura*, ha perdido la capacidad de sorprender al lector por incidir en la "didáctica moral", los excesos de explicaciones mecanicistas o la torpe imitación de las obras más exitosas— es que el horror lovecraftiano transforma el universo en función de lo ajeno al hombre, manteniendo parte de los escenarios de la novela gótica, pero modificando el fondo moral y las repeticiones exageradas que le quitaban fuerza.⁶⁸ Esto es posible gracias

⁶⁷ En su viaje hacia el noroeste, Lake envía al resto del equipo y a los periódicos de Arkham información acerca de sus asombrosos descubrimientos. Este es el motivo que lleva a los demás expedicionarios a seguir la ruta de Lake y dejan tal huella en la comunidad científica que se prepara la expedición Starkweather-Moore, con el fin de derretir grandes porciones de hielo.

⁶⁸ Al menos, ésa es la intención del autor, según manifiesta en una carta a Farnsworth Wright que se comenta en la nota 74 de este trabajo. Pese a ello, es posible encontrar en los textos de

al descentramiento del ser humano en el universo de sus narraciones. Por otra parte, al desmentir, en la ficción, la asunción de la superioridad de los antepasados del ser humano respecto a los demás seres vivos, nuestro conocimiento acerca de la prehistoria se derrumba y algo esencial en el hombre de hoy en día se transforma.

Lévy afirma que en los textos de Lovecraft el espacio exterior es una suerte de abismo invertido que, muy distinto al sitio del futuro y la promesa de conquista que es para algunos, constituye el lugar de donde provienen nuevos horrores, asociados con los orígenes del universo y no con su fin definitivo.⁶⁹ Desde la perspectiva de este autor, habría que entender los horrores venidos del espacio como objetos que despiertan temor en quien se enfrenta a ellos. Si bien esta mirada no corresponde a lo que en esta investigación se entiende por horror, la relación entre el mar y el espacio exterior como dos abismos, uno invertido respecto al otro, es útil para entender por qué en este esquema de antiquísimos abismos enfrentados el que sale sobrando es el hombre, pues es un ser contingente en medio de los conflictos entre los Seres Ancianos y los primordiales, y las luchas internas entre estos últimos.

Lovecraft algunas de sus ideas sobre el arte contemporáneo a la escritura de sus relatos, por ejemplo, cierto rechazo al futurismo. Además, hay una línea de críticos de Lovecraft que ponen énfasis en los rastros de racismo que pueden encontrarse en sus textos. Una de estas lecturas es comentada en el tercer capítulo.

⁶⁹ Lévy, 70. Según la lectura de Lévy, Lovecraft no sería un temprano autor de ciencia ficción, como algunos piensan, pues en su obra el futuro y el espacio exterior no son lugares de promesa de conquista para la raza humana sino, al contrario, las coordenadas de su ruina. Creo que el otro rasgo que permite distanciar la obra de Lovecraft de la ciencia ficción es que el hombre nunca es el creador de las maravillosas ciudades soñadas o descubiertas, ni de las criaturas que las construyen. Cuando mucho, es utilizado como esclavo por las criaturas que las habitan.

En los tres relatos relacionados con los mitos de Cthulhu que se han examinado con detenimiento en esta investigación, la presencia del abismo se relaciona con el horror pero no es el horror mismo. En "The Dunwich Horror", por ejemplo, Dunwich está rodeado por una serie de barrancos en los que retumban ciertos sonidos relacionados con los rituales que practican los Whateley. Es más, el hermano de Wilbur, monstruo invisible que provoca el temor de los pobladores, se aloja en uno de estos barrancos una vez que sale de la casa de los Whateley. En "The Music of Erich Zann", por otra parte, el abismo se hace presente en su forma invertida, en la ventana que se abre a algo que no es ni la Rue d'Auseil ni el París donde tiene lugar la acción. En *At the Mountains of Madness* la ciudad abandonada de la Antártida está sumergida en el hielo. Desde el momento en que descienden a ella, los exploradores realizan un recorrido en que la profundidad de los abismos mantiene una relación directamente proporcional con el grado de extrañamiento que enfrentan y con la proximidad respecto del horror final, que es el encuentro con una criatura surgida de los abismos.⁷⁰ Como puede observarse, son las implicaciones de la presencia del abismo y de lo que puede habitar en él las que producen el contacto con lo Otro a través del lenguaje.

70 En el encuentro de los expedicionarios con la criatura que surge del último abismo, los límites impuestos por la propia narración terminan de romperse. En un principio se establece que la ciudad fue abandonada y más tarde se presentan indicios de que hay algo o alguien más allá además de los exploradores. Estos indicios acaban de confirmarse en el desenlace, en que tanto los personajes como el lector enfrentan el horror máximo que, en esta novela, es una combinación del horror como contacto con lo Otro a través del lenguaje con un temor más elemental, que consiste en el encuentro de los personajes (y el lector) con el agente peligroso y temible. En esa lógica, además de huir para salvar sus vidas, ambos personajes (junto con el lector) enfrentan el horror de comprender el peligro potencial para la raza humana que implica el hecho de que esa criatura esté viva. Por eso entienden también el peligro que significa que esté preparándose una nueva expedición con el proyecto de derretir grandes porciones del hielo antártico.

En estas tres narraciones el horror se produce a partir de la relación entre un evento y otro, es por ello que el horror no está escrito sino que se hace presente cuando, en la lectura, unas imágenes que otra historia hizo relacionar con el horror parecen generar un sentido en su repetición. De ese modo, las imágenes de abismos repetidas en varios textos como los pozos, abismos y barrancos recuerdan al fondo del mar y a las profundidades del espacio exterior, los dos lugares desde donde puede salir el agente peligroso y temible.

El horror mantiene su potencia mientras el monstruo sólo acecha y, en los relatos de Lovecraft, ésta es la situación constante. El horror es total y el sentimiento de lo siniestro es la condición permanente de la vida humana, por eso no importa mucho quién experimenta el horror pues, a diferencia de la novela gótica de horror, estos textos proponen un horror que pesa sobre todos nosotros e incluso arrebató el protagonismo a Cthulhu y los demás dioses. En el universo construido en los relatos de Lovecraft, en un extremo está el mar, en el otro el cosmos, en medio el hombre y su civilización, el horror latente llena todos los espacios intermedios y puede ser descubierto por cualquiera que se atreva a relacionar una roca con una estrella.

2.4. CONCLUSIONES DEL SEGUNDO CAPÍTULO

La lectura en detalle de "The Dunwich Horror", "The Music of Erich Zann" y *At the Mountains of Madness*, deja ver que en las historias relacionadas con los mitos de Cthulhu el horror se comunica de un texto a otro consiguiendo un efecto

de resonancia que hace posible el proceso que Lovecraft sugiere en el inicio de "The Call of Cthulhu" citado como epígrafe de este capítulo:

The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the light into the peace and safety of a new dark age.⁷¹

El horror resulta enriquecido al poner en funcionamiento la intertextualidad en estos relatos porque las repeticiones no lo debilitan sino, al contrario, contribuyen a armar fragmentos de esas terribles panorámicas a las que se refiere Lovecraft.

El proceso de producción del horror en los relatos antes mencionados comparte cierta estrategia narrativa con "El hombre de la arena" de Hoffmann: la historia antigua y la experiencia aterradora, recordadas a medias, vuelven a hacerse presentes en la vida del protagonista, transformadas por una serie de filtros que, si bien alteran la apariencia más evidente de las situaciones y consiguen que se produzca un horror nuevo, mantienen un vínculo con la experiencia primera.

En "El hombre de la arena" el vínculo se manifiesta en las relaciones construidas a partir de la mirada y los ojos que, como metáfora o como objetos reales, aparecen durante todo el relato. Los ojos (especialmente si son arrancados)

71 H. P. Lovecraft, "The Call of Cthulhu". En la versión castellana: "[N]o hay cosa más digna de compasión en este mundo que la incapacidad de la mente humana para poner en relación todo su contenido. Vivimos en un apacible islote de ignorancia en medio de tenebrosos mares de infinitud, pero no fuimos concebidos para viajar lejos. (...) Pero el día llegará en que la reconstrucción de los conocimientos dispersos nos pondrá al descubierto tan terroríficas panorámicas de la realidad, y de la pavorosa situación que ocuparnos en las mismas, que o bien nos volveremos locos ante semejante revelación o huiremos a la luz mortal en pos de la paz y salvaguardia de una nueva era de tinieblas." Lovecraft, "La llamada de Cthulhu" 122.

sintetizan el miedo del protagonista, por ello su continua aparición en el relato pone al lector en contacto con el temor de Nataniel y lo remite una y otra vez a la historia contada por la sirvienta, quien parece ser la primera fuente de donde el protagonista conoce la historia del hombre de la arena. El recuerdo de este relato transforma la lectura de la realidad que tiene Nataniel y, en consecuencia, el lector. Ahora bien, en los relatos de Lovecraft los personajes tienen contacto con historias antiguas y experiencias extrañas (no necesariamente aterradoras) que, dejadas de lado en el pasado, contribuyen a la comprensión del horror subyacente en las experiencias actuales que aparecen como parte de una de esas terribles panorámicas de la realidad. El proceso de relación de los datos del pasado con los acontecimientos presentes suele ser sólo insinuado al lector, de modo que éste siga las resonancias al interior y exterior del texto y construya por sí mismo la composición que revela el horror subyacente.

También hay algunas diferencias entre la estrategia narrativa del cuento de Hoffmann y los relatos de Lovecraft relacionados con los mitos de Cthulhu. Mientras el primero se concentra sobre todo en la mirada y los ojos arrancados de sus órbitas como motivo que despierta la sensación siniestra en Nataniel y en el lector, los narradores lovecraftianos recurren a múltiples tácticas de contaminación para sembrar el horror en sus textos. Algunos conocen el *Necronomicon*, otros oyen sonidos que no son de este mundo o tienen acceso a bizarras obras de arte que parecen representar a las entidades relacionadas con los mitos de Cthulhu. En general, ya sea por experiencia directa o a través de los testimonios o documentos dejados por otros personajes, estos narradores entran en contacto con objetos a

decodificar⁷² y el resultado de esa decodificación es que va conformándose una serie de antecedentes que hacen posible la relación del texto presente con esos objetos extraños. En otras palabras, los ojos que Nataniel ve en todas partes se diversifican en libros, olores, formas, sonidos, etc. que remiten ya no sólo a una sino a varias experiencias e historias aterradoras. La multiplicidad de fuentes a las que puede remitirse el horror lovecraftiano permite el trabajo con la posibilidad de un horror simultáneo que puede exceder los márgenes de las narraciones⁷³ y, por ejemplo, conseguir que la música de Erich Zann se comunique con las vibraciones extrañas que sienten algunos personajes de "The Call of Cthulhu", o con los sonidos que cree oír el narrador de *At the Mountains of Madness* al principio del viaje a la Antártida, consiguiendo así que el horror de cualquiera de estos relatos contamine el horror de los otros haciéndolo más complejo: diverso, simultáneo y sin un arraigo excluyente de los demás textos.

Al ser simultáneo y remitir a diversas fuentes, el horror de los mitos de Cthulhu no puede reducirse a un grupo de textos y personajes que constituyan una fuente de peligro. Es más, no tiene un asidero material ni siquiera dentro de su ficción pues, tal como el fragmento del *Necronomicon* no escrito y sin embargo

72 Excepto tal vez el extraño color que desprende el objeto caído del cielo en "The Colour out of Space" (1927), que después se extiende a los sembradíos de Nahum Gardner. Este color no pertenece al rango de colores que puede ver el ojo humano, es tan hermético que lo único decodificable en él es su absoluta extrañeza. Como resultado, la paradoja de la imposibilidad de ver este color al tiempo que se lo ve obliga a los personajes y al narrador a recurrir a un pensamiento sumamente sencillo, pues para asimilar la paradoja del color que excede el rango de los colores visibles e imaginables por la física, sería necesario pensar una manera totalmente Otra. Como los científicos que examinan la substancia venida del espacio se resisten a salir de los marcos de su pensamiento, sólo consiguen reconocer cierta similitud entre los vegetales que crecen en la granja de Nahum con el extraño color venido del espacio.

73 Un relato en que esta posibilidad es explorada con éxito es "The Call of Cthulhu".

copiado en "The Dunwich Horror", este horror apuesta a ser invisible y amenazar desde la paradójica omnipresencia que le confiere su ser vacío. Sin embargo, puede reconocerse en los huecos, los intersticios que se hacen visibles sólo por la puesta en relación de otros espacios más convencionales. Lovecraft hace coincidir el lugar del horror con el lugar en que moran sus criaturas monstruosas más temibles: los Seres Ancianos que, según indica el antes mencionado fragmento del *Necronomicon* habitan "*Not in the spaces we know, but between them, They [the Old Ones] walk serene and primal, undimensioned, and to us unseen.*"⁷⁴

Este lugar sin coordenadas está cerca de nosotros y es, en potencia, el lugar donde estamos. Ésa es la amenaza constante que pesa sobre los investigadores que protagonizan algunas de sus historias, y por supuesto, sobre el lector. A diferencia del mundo en que vive Víctor Frankenstein, en que es el acto soberano el que saca al protagonista del mundo de los hombres y lo transporta al horror del *entre*, en el mundo que habitan los personajes de Lovecraft la amenaza de los espacios *entre* es igual para todos pues el mundo conocido es una superficie frágil. Los huecos pueden abrirse en cualquier momento, porque en tanto exteriores al ser humano, no responden a sus actos ni a sus creaciones imaginarias.

Un Otro siempre más antiguo y más vasto de lo que se conoce está detrás del presente y de lo que se acepta como real. Su exterioridad se manifiesta en que no

⁷⁴ Lovecraft, "The Dunwich Horror" 132. En la versión castellana: "No en los espacios que conocemos, sino entre ellos. Se pasean [los Ancianos] serenos y primigenios en esencia, sin dimensiones e invisibles a nuestra vista." Lovecraft, "El horror de Dunwich" 37.

tiene sentido para los intereses humanos.⁷⁵ Es por ello que incluso en los relatos en que más destrucción causan las criaturas de Cthulhu, su violencia no está dirigida hacia el hombre. Por otra parte, algunos personajes (que los narradores tienden a mirar en menos) dan por verdadero algún elemento de los mitos y practican un cierto culto de Cthulhu⁷⁶ que no es igual para unos y otros. Como indicaba en la parte referida al *Necronomicon*, los mitos de Cthulhu no son una unidad descompuesta que puede ordenarse unívocamente después de una lectura cuidadosa; al contrario, el particular horror que consiguen provocar es posible gracias a la fuerza que les confiere el ser un antecedente en común fragmentario y contradictorio, activo en todos los textos relacionados con ellos. En este antecedente está el germen de la presencia de lo Otro y la posibilidad del no-sentido que contaminan los relatos lovecraftianos y hacen posibles los huecos.

Cuando se abre un hueco, el lugar y momento presentes resultan ser el borde del universo conocido. En otras palabras, las coordenadas de la realidad más inmediata se transforman en el umbral del encuentro con lo Otro. El hueco se abre porque el presente hace contacto con algún antecedente que lo modifica; este contacto consiste en una puesta en relación de un evento u objeto presente con uno

75 A tiempo de enviar por segunda vez "The Call of Cthulhu" a *Weird Tales*, Lovecraft comenta a Farnsworth Wright (el editor de la revista) que para él, una de las condiciones más importantes para alcanzar el efecto de exterioridad en un relato es dejar de lado cosas como la vida orgánica, el bien y el mal, el amor y el odio, en fin, todos los atributos de la raza humana contemporánea, además de las marcas lingüísticas que determinan el género de los seres exteriores y su posible origen étnico. H. P. Lovecraft, "Lovecraft on weird fiction" *The Annotated H. P. Lovecraft*, ed. S.T. Joshi. (New York: Dell Publishing, 1997) 337-339.

76 En "The Call of Cthulhu" el profesor George Gammel Angel muere en medio de sus investigaciones sobre el culto de Cthulhu, que son continuadas por el narrador, quien encuentra datos sobre gente que lo practica. En "The Dunwich Horror", no se hacen explícitos los medios a través de los cuales los Whateley hacen contacto con Yog-Sothoth, pero es evidente que Yog-Sothoth tiene algún contacto con ellos.

de estos peculiares antecedentes o de dos o más objetos u eventos presentes que, en su relación, permiten vislumbrar parte de una pavorosa panorámica de la realidad modificada por la presencia de lo Otro.

En el horror lovecraftiano, lo Otro es un agente contaminante que, como un parásito agregado desde sus orígenes, ha modificado el mundo de forma irrevocable e incomprensible. Por eso, los mitos de Cthulhu no tienen ninguna verdad última, y el horror que provocan se caracteriza por el encontrar sentido donde no se espera hallarlo y viceversa. Además, en estos relatos lo extraño conserva su otredad a través del hermetismo. En ese contexto, el *Necronomicón* es una suerte de agujero negro donde desemboca todo rastro del objeto que contenga alguna explicación sobre los mitos de Cthulhu. Por su naturaleza fragmentaria y los numerosos filtros de las traducciones de que ha sido objeto, se garantiza que su verdad, o la ausencia de ella, se difuminen en una especie de niebla que toda investigación contribuye sólo a aumentar.

3. TERCER CAPÍTULO

LECTURA DE *EL JARDÍN DE NORA* A TRAVÉS DEL HUECO

Para algunos personajes, las culturas se construyen alrededor de la interpretación de ciertos manuscritos. Por ello, la posibilidad de un cambio de manuscrito o de la ausencia del mismo constituyen pensamientos aterradores. Esas ideas pasan por la mente de Franz, un austríaco de ojos azules y un metro setenta que trabaja en La Paz y cuyos hijos enmudecen misteriosamente entre los seis y los siete años.

Sus hijos, estos niños que no pertenecían a ningún lugar. ¿O se trataba de algún error de lectura?, ¿O podía él haber perdido el manuscrito al venir a La Paz?, ¿Y si en este país existía otro manuscrito? Otro, que él desconocía y que había vuelto mudos a sus hijos.⁷⁷

El desorden que se ha producido en su casa hace sospechar a Franz la existencia de un manuscrito desconocido, perdido o mal leído, en fin, de un manuscrito otro que está cambiando la historia a sus espaldas, enmudeciendo a sus

⁷⁷ Blanca Wiethüchter, *El jardín de Nora* (La Paz: La mujercita sentada, 1998) 35.

hijos, abriendo huecos en el jardín que su mujer levantó en contra de todos los pronósticos y abriendo, además, una fisura en su relación de pareja que hasta entonces parecía perfecta. De acuerdo a la idea que está desarrollándose en esta investigación, lo que sospecha Franz es que en algún momento del traslado de Austria a Bolivia que hicieron él y su mujer se ha abierto un hueco, y que la lógica, la historia y las leyes que hasta entonces conocía le resultan insuficientes para dominar este mundo y desenvolverse con seguridad en él.

Por otra parte, la pareja de Franz, una austríaca llamada Nora que tiene un ojo de un color y el otro de otro color, vive la construcción del jardín y el traslado a La Paz como el proyecto de fundación de una nueva estirpe, donde ella y Franz son la pareja primordial y el jardín es su Edén:

[C]ómo explicar aquella vez que el jardín era mucho más que un simple jardín; que se trataba de replicar el paraíso, allí donde comenzó todo, allí donde los primeros habitantes como Franz y Nora iniciarían otro linaje, sembrarían un árbol que debía irradiar su amor absoluto, inaugurar un lugar de origen poblado de nombres, nombres que hacían posible que el universo existiera a la vez en un mismo espacio, nombres como azalea y nomeolvides, como violetas y coquetas, adonis, dedalera y flor de lis, nombres que tenían su eco en la historia y que, con toda seguridad, formaban parte del primer paraíso. Cómo decirle que ella y él creaban un mundo espejo de otro mundo del que conocían el nombre grande y también el pequeño.⁷

En ese contexto, la ausencia o mala interpretación del manuscrito constituye un grave problema, pues la fundación del nuevo linaje resulta afectada si los fundadores no conocen los nombres del mundo resultado de su creación. En líneas generales, el conflicto de *El jardín de Nora*, de Blanca Wiethüchter, es un viejo tema literario: el objeto, ser vivo, o mundo creado que, en su desarrollo, rebasa las expectativas de su creador y lo saca de todos sus esquemas y proyectos. Franz y

78 Wiethüchter 22.

Nora, austríacos los dos, quieren fundar una nueva estirpe en La Paz y, para conseguirlo, construyen un jardín que imita el paraíso bíblico y los jardines vieneses. Sin tener en cuenta las condiciones del terreno, que está ubicado junto a un río, fuerzan la tierra para que reciba plantas que le son extrañas, entre ellas, un rosal traído desde Viena. Tienen diez hijos a quienes tratan de integrar mágicamente al jardín a través de un ritual en que cada uno de ellos, al cumplir la edad de entrar en la escuela, debe pronunciar su propio nombre frente a un gnomo de madera vienesa para que éste, en representación del niño, proteja el jardín. El ritual fracasa sistemáticamente con cada hijo pues, al cabo de un año de celebrarse, el niño que estaba en proceso de ser integrado al jardín pierde el habla y es enviado a una casa construida especialmente para albergarlo, junto con sus hermanos también enmudecidos. Esta casa se encuentra del otro lado del jardín, separada de la casa paterna. Veinte años después de realizado el ritual por primera vez, se abre un hueco en el jardín que se traga el rosal. Con el tiempo van apareciendo más y más huecos, siempre anunciados por un rumor que Nora siente en sus pechos y que hace brotar de ellos un líquido amarillento parecido a la leche agria. La degradación del jardín por obra de los huecos llega a tal grado que Nora se aísla de los demás y se abandona al juego del solitario. Frau Wunderlich, una alemana encargada del cuidado de los mudos, cae en uno de los huecos y se rompe una pierna. En cuanto se recupera, se marcha a su país. A la partida de la Frau, y por consejo de Eusebia, una empleada, Nora abandona la mesa del solitario y contrata a un yatiri para que solucione el problema. Éste decide hacer un baño purificador a los mudos. Una semana después de realizado el baño, el jardín se recupera por

completo y resplandece como nunca. Franz y Nora deciden ir a Yungas como segunda luna de miel. Mientras tanto, un profesor atiende a los mudos y promete enseñarles a recuperar el habla. Se organiza una cena de despedida antes del viaje, para que los mudos muestren sus progresos en el habla. Después de pronunciar 'mamá' y 'papá', Franz pide que digan alguna palabra más, y todos al unísono dicen 'hueco'. En ese instante, se abre un enorme hueco que, en medio de una explosión de líquido amarillento en el pecho de Nora, se traga a la pareja de austríacos. Finalmente, la voz narrativa dice que una vez que los mudos terminan de aprender a hablar, nadie los entiende.

Cabe señalar que en *El jardín de Nora* la narración no respeta el orden cronológico de los hechos narrados. Es por eso, entre otras razones, que resulta posible que la misma narración engendre huecos. Conviene ahora revisar el inicio del texto narrativo: "Lo descubrió el jardinero cerca del mediodía."⁷⁹ En esta oración no se nos dice qué descubrió el jardinero, sino que se lo da por sobreentendido. El problema es que ese sobreentendido es la primera palabra de la narración y, por eso, el lector queda obligado a continuar con la lectura a sabiendas de que el mundo narrado está siendo construido alrededor de un vacío. Más tarde, se deja saber al lector que el lugar de lo descubierto lo ocupa el hueco, que corresponde tanto al hueco en el jardín que es descubierto cerca del medio día como a la estrategia narrativa que se ha denominado hueco. En el silencio anterior a la narración, ese momento en que aún no se ha dicho nada, la palabra elegida

79 Wiethüchter 7.

para ser el antecedente indefinido que no se hará conocido sino después de una serie de digresiones que relatan la agonía del mal presentimiento que experimenta Nora, y que culmina en el descubrimiento del hueco, marcado por el silencio de Nora, es precisamente 'hueco'. Antecedente vacío que conduce al descubrimiento de la falta del rosal de rosas de fuego y de su guardián, perdidos en la profundidad de una grieta abierta desde abajo y que se manifiesta en la superficie del jardín; el primer hueco de la novela conduce a sí mismo, y en el camino va sembrando antecedentes que dejan saber al lector que ese mal largamente sentido tiene un origen antiguo relacionado con la construcción de un jardín vienés en La Paz. Hay un vacío de veinte o más años que irá llenándose de a poco, a medida que se abren los huecos en el jardín.

Junto con los presentimientos, Nora siente un rumor en su pecho que está relacionado con el miedo. Este rumor es descrito como una vibración, un sonido y un aleteo: "la furia del caudal rumoroso, como vuelo de thaparakus, mariposas negras, alkamaris como cuervos, juntándose en la sangre, hinchando los senos endurecidos por una leche memoriosa".⁸⁰ Esta manifestación del miedo y su nexa con la aparición de huecos en el jardín recuerda la definición del horror propuesta por Lovecraft: "una actitud sutil de atención sobrecogida, como si fuese a oír el batir de unas alas tenebrosas, o el arañar de unas formas y entidades exteriores en el borde del universo conocido."⁸¹ La situación que experimentan Franz y Nora los arrastra al borde de su universo conocido y, a través del lenguaje, arrastra al lector

⁸⁰ Wiethüchter 64.

⁸¹ Lovecraft, *El horror en la literatura* 12.

a su propio borde. Franz y Nora son traicionados por la configuración de lo sagrado que construyen ellos mismos; es demasiado tarde cuando descubren que se ha abierto un hueco que traspasa el jardín, el árbol del nuevo linaje y el manuscrito, cuando enfrentan el hecho de que el jardín levantado con amor y testarudez se ha convertido en el borde del universo conocido.

Este tercer capítulo de la tesis está dedicado a la lectura de *El jardín de Nora* a través de las ideas sobre el horror planteadas en la primera parte y las estrategias narrativas exploradas en la segunda parte, que conducen al efecto de lo siniestro, al horror y, en suma, a eso que se ha denominado hueco. Concretamente, la lectura del horror en *El jardín de Nora* a través del hueco consiste en rastrear el horror en las modificaciones en el momento presente operadas por los huecos narrativos que, a su vez, presentan algunas relaciones con los huecos físicos, mismos que se abren en la superficie del jardín de Nora. Dado que los huecos en la narración coinciden aproximadamente con los huecos en el jardín de Nora, se ha aprovechado esta circunstancia al seguir la evolución del relato en la lectura. El resultado ha sido una división en tres partes que corresponden a tres etapas distintas de la evolución del relato marcadas por la aparición de huecos en el jardín: la primera, que coincide con la aparición del primer hueco narrativo y que, a su vez, se inicia con la narración, se cierra con el descubrimiento del hueco en el jardín por parte de Nora. Las consecuencias del primer hueco dan pie a la aparición del segundo, con que se abre la segunda etapa, en que se origina un desorden cuya consecuencia es la

multiplicación de los huecos narrativos y en el jardín. Finalmente, en la tercera etapa, se tratan tanto los antecedentes que originan el último hueco como su advenimiento, con el que se cierra la novela.

3.1. PRIMER HUECO

Antes de empezar con la lectura del primer hueco en *el Jardín de Nora*, conviene establecer las diferencias y relaciones entre los huecos en la narración y los huecos en el jardín. Para ello se revisarán algunas consideraciones sobre lo fantástico que hace Rosemary Jackson en *Fantasy: literatura y subversión*.⁸² Allí, Jackson señala que la narrativa fantástica resiste a la alegoría y a la metáfora, pues las construcciones metafóricas se toman en forma literal. Por ejemplo, la palabra 'vampiro' designa a un no-muerto de hábitos nocturnos que se alimenta de la sangre de otros mamíferos, tal como una especie particular de murciélago también llamada 'vampiro'. Al respecto, la autora concluye que "[p]odría sugerirse que el de la narrativa fantástica es un proceso más *metonímico* que *metafórico*: un objeto no *pasa* por otro, sino que se convierte literalmente en ese otro, se desliza dentro de él, metamorfoseándose de una forma a otra en un flujo permanente de inestabilidad."⁸³ En esta tesis se toma *El jardín de Nora* como una novela con un ingrediente fantástico, dado que el infalible enmudecimiento de los hijos de Nora al cumplir los siete años, el líquido amarillento que brota de su pecho, el rumor que lo

⁸² Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión* (Buenos Aires: Catálogos, 1986).

⁸³ Jackson 39.

precede y los huecos que aparecen en el jardín son eventos sobrenaturales que desestabilizan el entorno realista en que se desenvuelven los personajes. En ese contexto, los huecos que aparecen en el jardín de Nora son leídos como verdaderos huecos en la tierra, no como metáforas de otra cosa.

En cambio, se propone que los huecos generados por las estrategias narrativas no están en ningún lugar del mundo narrado, sino en la materia narrativa del relato, tal como ocurre en los relatos de Lovecraft. Ahora bien, producto del rozamiento entre los eventos sobrenaturales y los huecos narrativos, surge un tercer tipo de hueco que no tiene asidero en ningún lugar específico del mundo narrado, ni en un lugar preciso del texto, sino que genera un efecto de fisura, de hueco (esto sí es una metáfora), en el mundo conocido de Nora y Franz, y eventualmente, en el del lector. Este efecto es el que da lugar al horror del contacto con lo Otro a través del lenguaje. Está en el ámbito de las emociones que experimentan Franz y Nora, y que el lector puede percibir. En la lectura de *El jardín de Nora* se lidiará con estos tres tipos de huecos.

El primer hueco narrativo es el único que coincide con precisión con el primer hueco en el jardín, por eso es distinto a los otros. Como indicaba en la introducción, el antecedente primero de este hueco no es otro' que sí mismo, por tanto, se trata de un hueco dentro de otro.

El hueco en el jardín es el que deja la falta del rosal y de su guardián. A continuación, comienzan a conocerse los antecedentes que abren el hueco narrativo que hasta entonces estaba asegurado sólo por la comprobación de que eso que el

jardinero descubre cerca del medio día es el hueco en el jardín. La ausencia del rosal conduce a explicar que fue traído de Viena, dato que intensifica el propósito de hacer que el jardín levantado en La Paz se asemeje a los jardines vieneses. También se adelanta un dato que más tarde adquirirá gran importancia: el guardián del rosal es la estatuilla de un gnomo con nombre de hijo. La desaparición de ambos objetos en las profundidades del hueco acarrea una consecuencia, vale decir, una modificación en el presente: el jardín de Nora ya no es el mismo. Además, va descubriéndose que tampoco es el que ella creía que era, pues el hundimiento del rosal y su gnomo guardián demuestran que la protección de este último no es efectiva. Esta desestabilización del terreno y de la seguridad mágica del jardín que debían brindar los gnomos de madera,⁸⁴ abre una fisura en el mundo conocido de Nora, pues siembra la sospecha de que el jardín siempre fue traidor, distinto, otro.

El hueco implica una imposibilidad de retorno al estado de normalidad construido por la pareja, es la primera manifestación visible de algo que Nora presiente hace días y que sabe que se ha desencadenado desde tiempo atrás. De

84 En Europa, hay una antigua y muy difundida tradición acerca de la existencia de un mundo mágico dentro del mundo habitado por los humanos, me refiero al mundo de la gente pequeña, que incluye a todas las variedades de hadas, elfos, duendes, gnomos, tragos y otros. Estas criaturas y su mundo entran en contacto con el mundo humano a través de huecos, fisuras, arroyos, etc. Mantienen una relación de mucha proximidad con la naturaleza: viven en las rocas, en las flores, junto a los arroyos, en los troncos vacíos de los árboles y dentro de la tierra. Varias de las especies de la gente pequeña aparecen en los relatos populares europeos, poblando y llenando de magia los bosques encantados. Hoy en día, Austria es uno de los países que más conserva la tradición de poner en los jardines estatuillas de gnomos como adorno, muestra de bienestar económico, y como protección y ayuda mágica, pues se cree que los gnomos atraen la buena suerte, la benevolencia de las fuerzas de la naturaleza, y ayudan con las tareas del jardín. Se dice también que, en la antigüedad, la gente pequeña secuestraba a los niños humanos y a veces los reemplazaba por niños de su mundo, o arrastraban a la gente a los ríos, tal como los duendes de los relatos orales bolivianos.

este modo, el lector llega a un proceso ya iniciado en que el primer objeto dotado de sentido (el jardín) se desnaturaliza y resquebraja delante de sus ojos; en otras palabras, desde el primer hueco, el lector está incluido en el horror.

Cuando observa el hueco en la tierra, Nora descubre que exhibe "impúdicamente a la intemperie sus secretas capas interiores".⁸⁵ De este modo se establece un contraste entre el hueco, que es abierto, y las rosas y su sexo, que esconden su centro. En otras palabras, el reemplazo del lugar de las rosas por el hueco en el jardín equivale a la toma de lo secreto por lo expuesto.⁸⁶ Hay algo vergonzoso en el hueco que muestra todo el trabajo y la obstinación que hay debajo del jardín y desmiente el acabado de la belleza cultivada que Nora hace crecer en el lecho del río.

3.1.1. EXTRAÑA SITUACIÓN NARRATIVA

Para que el hecho extraño sea posible, debe de contrastar con el entorno en que se produce. Como dice Freud en el artículo mencionado anteriormente, el escritor puede elegir entre hacer una ficción de un mundo real o de un mundo fantástico, y el lector debe aceptar las reglas de uno u otro mundo. Por ello, en los relatos fantásticos y de horror la situación narrativa es clara: en *Frankenstein o el moderno Prometeo* y "El hombre de la arena" las cartas son documentos escritos

⁸⁵ Wiethüchter 16.

⁸⁶ Parte del conflicto entre la pareja de austríacos y los mudos tiene relación con la sexualidad. Más adelante se explorarán las dos implicaciones de la expulsión de los hijos a la casa del fondo en la sexualidad de los hijos y de la pareja principal.

por personas 'reales'. Si el Dr. Jekyll no fuera un personaje verosímil no sería posible la ruptura que se produce cuando se transforma en Mr. Hyde. Los narradores de "The Dunwich Horror", "The Colour Out of Space", "The Music of Erich Zann" y *At the Mountains of Madness* narran un horror que ha concluido por lo menos temporalmente. Los dos primeros no han sido testigos directos del horror, mientras que los otros dos narran su experiencia personal de contacto con algo que no es de este mundo.

Ahora bien, en *El jardín de Nora* la situación narrativa es muy confusa pues no puede saberse con precisión quién narra y desde qué punto en el tiempo, en el espacio y en las conciencias de los personajes lo hace. Parte de este aparente desorden se debe a que el poder de la voz narrativa no reside en su conocimiento de los sucesos venideros sino en su memoria, su dominio sobre los acontecimientos pasados, que se extiende más allá de la llegada de Franz y Nora a La Paz, e incluso más allá de la conformación geográfica del terreno donde en el presente de la narración está el jardín.

Uno de los principales soportes del horror en *El jardín de Nora* novela está en la imprecisión del origen de la voz narrativa que, además, tiene un conocimiento del pasado que le confiere cierta autoridad, pues le permite comprender la situación presente, cosa que ninguno de los personajes parece conseguir. Es la voz narrativa la que comprende por qué nadie entiende a los mudos cuando por fin aprenden a hablar, sabe por qué es necesario decir que mientras Nora contempla el vacío dejado por el rosal recuerda el día en que el experto en suelos condena su idea

de hacer un jardín en el terreno. La voz narrativa administra los huecos, y en consecuencia, el horror.

Desde su inicio, la construcción del jardín está marcada por la ironía. Cuando Franz y Nora visitan por primera vez el terreno lleno de piedras que más tarde habitarían, Franz parece dudoso y Nora lo rebasa con su entusiasmo sentenciando "— ¡Voy a convertir cada piedra en planta!". Acto seguido, levanta algunas piedras y nombra las plantas que pondrá en su lugar:

— Ésta será una rosa y aquélla un clavel; escoge, Franz, escoge, porque en lugar de esto que ves habrá tulipanes y también margaritas y volarán por aquí golondrinas y tordos— casi cantó, obviando las moscas, revoloteando empeñadas sobre un paquete rosado al borde de un hilo de agua que en invierno sustituía al río.⁷

El fragmento al que acabo de hacer referencia es un antecedente que, abriendo un hueco en la narración, transforma el jardín sin rosal presentado pocas páginas atrás. Antes de la llegada de la pareja austríaca y el proyecto de cultivar el jardín, hubo muchas piedras que Nora reemplazó por plantas, haciendo caso omiso de lo poco paradisíaco del río que entonces ya corría junto al terreno. En consecuencia, el edén personal en cuya variedad y belleza hace énfasis la voz narrativa, resulta ser una pobre réplica de los jardines vieneses y del imaginario paraíso; donde los nombres conocidos han sido impuestos sobre las piedras y el árbol del nuevo linaje ha sido plantado sobre una tierra que por años ha sido regada con los deshechos de la ciudad.

Fiel a la lógica de retardar la presentación de antecedentes, la narración hace desaparecer en el tiempo el origen del jardín de Nora. Por una parte, se accede a la

87 Wiethüchter 19.

historia cuando aparece el primer hueco en el jardín, el que se traga el rosal vienés. Y, por otra parte, la lectura va revelando una insistencia en establecer pasados muy anteriores a la desaparición del rosal. Primero, se sabe que la pareja de vieneses construye el jardín hace veinte o más años, luego se sabe que llegan a La Paz y encuentran el terreno en invierno. Por último, se insiste en que el lugar donde estaba el terreno alguna vez fue parte del río y que éste retrocedió por razones desconocidas. Puede pensarse que en esa detallada gradación de la historia del terreno hay un afán de favorecer la presencia del jardín por sobre los personajes. Una consecuencia de esta opción que toma la voz narrativa es que se aumenta la risa, producto de lo ilógicos que parecen los actos de Franz y Nora al ponerlos en relación con el tiempo, que los antecede y los sobrevive, y con el espacio, que consiguen transformar apenas durante algunos años.⁸⁸

Crece la ironía al saber que el valle donde está el paraíso es un terreno donde a nadie más se le ocurre construir su casa; se torna siniestra cuando Nora, que recela de la risa de sus hijos, descubre que el hueco en su jardín tiene forma de una diabólica sonrisa.⁸⁹ El día en que a partir de la contemplación de un fresco de Rafael, Franz y Nora hablan de la mudez de sus hijos, Nora hace notar a Franz que pese a no poder hablar, sus hijos ríen: "— Pero ríen, Franz —le interrumpió vehemente la mujer—, siempre ríen como si no estuvieran mudos. Y eso a veces es

⁸⁸ Esta es una similitud con los textos de Lovecraft, en los que la humanidad, en el contexto del horror y del universo, no ocupa un lugar de privilegio. Del mismo modo, Franz y Nora parecen perder el protagonismo en la historia, consumidos por la presencia de los mudos y la historia de la tierra donde construyen el jardín.

⁸⁹ Wiethüchter 20.

peor que poder hablar.”⁹⁰ Por el modo en que la información está dispuesta en el relato, el hueco narrativo que corresponde al hueco en el jardín que parece una torcida y diabólica sonrisa sufre una transformación cuando se deja saber al lector que los mudos pueden reír, y genera un hueco que produce horror.

La ironía del episodio de las moscas adquiere su dimensión siniestra cuando, sumada a otros momentos en que la voz narrativa se burla de Franz, Nora y Frau Wunderlich, es posible reconocer la opinión de los mudos filtrada en la risa, más cruel que el habla, pues constituye un modo solapado de decir esas cosas de las que los personajes no hablan, y también de anunciar al lector el terrible desenlace.

Ahora bien, una de las costumbres de la pareja austríaca que más pronto se deja ver, es una afición a buscar y encontrar sentidos en los objetos. Como la reproducción del fresco de Rafael les revela un sentido, Nora busca otros sentidos más en su continuo fracaso al tratar de devolver las cartas al orden natural en el juego del solitario, o en el aire vacío del hueco en el jardín. Como indicaba antes, la particular voz narrativa de *El jardín de Nora* juega a enfrentar al lector a un desorden que se asemeja al solitario que Nora no consigue resolver, obligándolo a actuar como ella, y buscar sentidos en todos los elementos de la novela; de este modo, el camino de la lectura se convierte también en la ruta para encontrar el horror del hueco, de los sentidos que se desmoronan, y de la sonrisa diabólica que parece comprender el desorden sin salida que es la novela.

90 Wiethüchter 30.

3.1.2. LOS EXTRAÑOS, LOS MUDOS

Respecto a ese desajuste irresoluble y la siempre fracasada búsqueda de lógicas ordenadoras por parte de los personajes de *El jardín de Nora*, dos críticos proponen lecturas distintas. Por una parte, Elizabeth Monasterios en "Blanca Wiethüchter o la porfiada persistencia de una replegada hermosura" se inclina a pensar que el conflicto principal en la novela es que el manuscrito organizador al que no se tiene acceso constituye una lógica cultural que desestructura la lógica de Nora y Franz⁹¹, y que en consecuencia, las lecturas de la novela resultan ser un intento de alcanzar dicho manuscrito. Por otra parte, Marcelo Villena en "Gestos capitulares: el lugar de la ciudad en la narrativa boliviana contemporánea" sostiene que con la grieta que se abre en el jardín de Nora, la novela de Wiethüchter dramatiza la irrupción de algo que simultáneamente falta y excede todo orden; y considera que en *El jardín de Nora*, ese algo son los diez mudos que ningún método consigue integrar al jardín⁹². Cabe señalar que ambos críticos coinciden en que en la novela de Wiethüchter tiene lugar la irrupción de algo que es a un mismo tiempo falta y exceso, que no se puede ignorar ni acoger por completo, algo que no se comprende, pero que tiene el peso suficiente para desbaratar aquello que sí se comprende.

91 Elizabeth Monasterios Pérez, "Blanca Wiethüchter o la porfiada persistencia de una replegada hermosura", *Blanca Wiethüchter, el lugar del fuego*, Marcelo Villena Alvarado, editor (La Paz: Gente Común) 98.

92 Marcelo Villena Alvarado, "Gestos capitulares: el lugar de la ciudad en la narrativa boliviana contemporánea", inédito, 6.

Aunque en la lógica de esta investigación no es posible asignar el lugar de ese algo sólo a un elemento de la novela, sean los mudos, el manuscrito, la leche agria o los huecos, no se puede dejar de lado que la información sobre los hijos de Franz y Nora es administrada con la estrategia narrativa que se ha denominado hueco. La voz narrativa divide la historia de los hijos de Franz y Nora en pequeñas dosis que permiten avanzar en la lectura casi hasta la aparición del segundo hueco sabiendo sólo a medias que los hijos de la pareja son diez, que están mudos y que viven apartados de sus padres en una casa situada del otro lado del jardín, construida especialmente para ellos y su institutriz, desde que la contemplación de un fresco de Rafael hizo pensar a los padres que los hijos son portadores de ruina y no tienen lugar en el paraíso. En un principio, se sabe que Nora culpa a los mudos del hueco en el jardín y de la desaparición del rosal, pero pasa un tiempo antes de que se deje saber al lector que esos mudos son los hijos de Nora y que entre ellos y la pareja hay una relación distante y casi hostil.

La narración queda sembrada de huecos a medida que los datos acerca de los mudos van destruyendo la noción convencional de familia hacia la que se dirige al lector en un principio, cuando Nora aparece planchando la camisa de Franz y pensando en el color de sus ojos: la misma mujer enamorada que pese a tener gente a su servicio para hacer las labores domésticas elige planchar las camisas de su marido como gesto cariñoso, destierra a sus hijos de un jardín que cuida con sus propias manos y construye para ellos un anexo a la casa paterna donde sólo acude como visita.

En la narración, los mudos constituyen un grupo informe que sólo cuenta como número: son diez. Su ausencia de identidades individuales es tal que recién en el desenlace de la novela se hace explícito que hay hombres y mujeres. Sin embargo, pesa sobre ellos uno de los misterios motores de la novela: ninguno es mudo de nacimiento, todos pierden el habla entre los seis y los siete años. Otra condición que comparten es que ninguno de ellos ha nacido en Austria, y a juzgar por las reflexiones de Franz acerca del posible efecto que el crecer rodeados de montañas ha tenido sobre sus hijos, puede concluirse que han nacido aquí.

Ese *aquí* que coincide con la ciudad de La Paz complica la lectura de la novela pues aporta a la ya extraña relación entre Franz, Nora y los hijos, el incierto valor del lugar donde suceden los acontecimientos narrados. ¿La Paz cuenta como ciudad rodeada de cerros, como tierra maldita, bendita, o mera geografía accidentada? ¿Por qué La Paz? La lectura se complica aun más cuando se hace desde aquí; y, por ejemplo, se puede reconocer en lo rosado del paquete alrededor del cual revolotean las moscas, el color del papel higiénico. Además, la cercanía respecto al *aquí* produce una circunstancia que, hasta ahora, no había tenido lugar en ningún texto incluido en esta investigación, me refiero a la contemporaneidad de *El jardín de Nora* respecto a la presente lectura de la novela.

Todos los relatos de horror estudiados hasta el momento en esta tesis son estadounidenses o europeos, del siglo XIX o de la primera mitad del siglo XX. *El jardín de Nora*, en cambio, es una novela ambientada en La Paz, escrita por una boliviana y publicada hace seis años. Por eso, cuando las certezas de Nora y Franz

se tambalean por la incidencia del *aquí*, son nuestras propias lógicas y principios para desenvolvemos aquí los que son puestos a prueba. Con esto no quiero decir que por el hecho de vivir aquí los paceños poseamos un manuscrito extraliterario, una lógica que permita dar un orden absoluto y unitario al conflicto de la novela,⁹³ sino que el extrañamiento del aquí, cuando es visto por Franz y Nora, nos conduce a reflexionar sobre el aquí,⁹⁴ sobre nuestros temores, y sobre aquello que para cada uno de nosotros ocupa el lugar de lo Otro. Pero la implicación de la contemporaneidad de la novela de Wiethüchter que considero más importante, es la instauración del aquí y el ahora como las coordenadas del horror. Lo extraño a Franz y Nora es el *aquí*, pero si la lectura de la novela se hace desde aquí, el resultado es una lectura desde lo extraño que está aquí mismo. Experimentado desde aquí, *El jardín de Nora* es un relato sumamente siniestro, pues, como no se

93 En ese aspecto, la presente lectura se distancia de la propuesta de Elizabeth Monasterios, quien recurre a categorías de la lógica cultural aymara para analizar las relaciones entre los personajes de la novela. Ella elige trabajar con esta lógica para superar la insuficiencia que encuentra en las categorías críticas convencionales (como mestizaje, transculturación, hibridez cultural y heterogeneidad conflictiva) y en conceptos como 'realismo mágico' para organizar su lectura de *El jardín de Nora*. La elección de categorías aymaras para alcanzar la lógica del manuscrito faltante o mal leído al que Franz no sabe cómo acceder, revela que la autora considera que el conflicto en la novela de Wiethüchter se debe a una mala comprensión del manuscrito del *aquí*, que parece ser distinto al manuscrito que los austríacos traen con ellos. Sin embargo, este procedimiento no sale de la lógica de Nora quien, al contratar al yatiri, espera vencer el desarreglo que el *aquí* ha producido en su proyecto de paraíso con un arma proveniente del mismo *aquí*, pero sin alterar su proyecto original de hacer crecer un paraíso sobre el terreno pedregoso. Del mismo modo, considero que la reflexión de Monasterios mantiene el principio de encontrar lógicas y sentidos que le permitan hacer conocido eso otro que irrumpe en el universo conocido de los personajes y del lector, procedimiento que considero traidor a la lógica del relato que, desde mi perspectiva, apuesta a mantener el vacío de manuscrito y enfrentar al lector al horror de la falta de un nuevo manuscrito y la desestabilización y socavamiento del manuscrito actual.

94 Una característica del objeto literario de horror que hasta el momento se había dejado de lado es que ese Otro con el que se entra en contacto a través del lenguaje guarda relación con lo que no se considera Otro. Esto quiere decir que el horror está relacionado, por lo menos en una primera instancia, con el lugar y la época en que es escrito. En otras palabras, hay en el horror un ingrediente local y presente que se difumina con el tiempo y las traducciones. Por ello, la condición ideal para estudiar el horror en un texto en particular es que dicho texto sea local y contemporáneo respecto a su lector.

había observado en ningún otro texto tratado en esta tesis, los lectores somos parte de lo extraño. En consecuencia, eso que acaba con Franz y Nora y con su proyecto de paraíso, está, en alguna medida, en nosotros mismos.

Examinemos ahora la relación entre los mudos y el *aquí*. Los hijos de la pareja extranjera nacen aquí, y pese a ser criados por una institutriz austríaca, aparentemente aislados del mundo exterior (es decir del *aquí*) y de la vida sus padres, desarrollan gustos y costumbres que los acercan a la cultura paceña, a la gente de *aquí*: aman las serpentinas y los globos con agua; plantan quinua, siembran papas y son descritos de manera similar al aymara encargado de ayudar en el cuidado del jardín. De él se dice que tiene "la noche de los tiempos en la mirada" y "el día dejado detrás de los ojos",⁹⁵ y que espera paciente e ignorante de todo.⁹⁶ Por su parte, los mudos aparecen como "pasivos espectadores del mundo".⁹⁷ El jardinero aymara y los mudos comparten algo que lleva a la voz narrativa a describirlos en función de su modo de relacionarse con el tiempo, siempre manteniendo cierta exterioridad. En cambio, los otros personajes son caracterizados mediante parámetros más prosaicos, como medidas, formas y colores.

El *aquí* constituye un problema para Franz y Nora, pues inutiliza sus manuscritos para la vida y pone en duda hasta sus certezas más simples:

95 Wiethüchter 8.
96 Wiethüchter 12.
97 Wiethüchter 35.

—Franz —reanudó Nora con un murmullo tembloroso—, los mudos han aprendido a decir cosas. La gente por ahí, dice que los mudos pueden ver los pies de las serpientes, Franz, dicen que los mudos aquí también pueden ver los pies de las piedras, ¡Franz!⁹

La idea es perturbadora: Nora cree que sus hijos no están completamente mudos, que han aprendido a decir cosas. Además, descubre que alguna gente atribuye a los mudos una habilidad para ver los pies de las piedras y de las serpientes. Pero la condición para que sea posible que los hijos tengan esa extraña compensación a su mudez es el aquí. En otras palabras, el lugar es la variable que desordena la relación entre los hijos y los padres: los mudos no han aprendido a hablar, sino a decir cosas, además que lo hacen a espaldas de los padres. Al no dejar de ser mudos, su decir se hace monstruoso, y se alinea con su capacidad para ver los pies de aquello que no los tiene.

La naturaleza extraña de los hijos de Franz y Nora los hace equiparables a los hermanos Whateley, de "The Dunwich Horror". Los mellizos son híbridos, producto de la unión de un humano con un ser exterior, más específicamente, de Lavinia con Yog-Sothoth. La hibridez de los hijos de la pareja austríaca es más compleja, porque el ingrediente de exterioridad no está en los progenitores (ambos son humanos, austríacos de piel clara que heredan sus rasgos físicos a sus descendientes), sino en la poco mensurable influencia que el nacer *aquí* tiene en los hijos. Si bien Wilbur Whateley no es mudo, como los hijos de Nora, la manifestación física de su parcial exterioridad respecto a los seres humanos permanece callada a medias hasta su muerte; después de la cual la policía y los

98 Wiethüchter 32.

investigadores de Miskatonic se ven en la necesidad de lidiar con un bizarro cuerpo que se descompone con una velocidad pasmosa, y con el diario de investigación de Wilbur, que en un principio resulta incomprensible. Armitage consigue descifrar el diario sirviéndose de sus conocimientos en criptoanálisis, en lenguas antiguas, y partiendo del principio de que pese a estar escrito en caracteres de la antigua Mesopotamia, debía estar en inglés. En *El jardín de Nora*, en cambio, las expresiones de los mudos, como la música o sus costumbres, no son descifradas, pues ninguno de los personajes busca en ellas la respuesta al enigma de la extrañeza de los hijos respecto a los padres.

Volvamos a los pies de las serpientes que sólo pueden ver los mudos. Es preciso señalar que no es del todo cierto que nunca hayan tenido pies. En el Génesis bíblico se dice que, por tentar a Eva, el castigo de Dios a la serpiente consiste en condenarla a arrastrarse; y si bien nunca sabremos con certeza qué le quitó Dios a la serpiente, los pies son una posibilidad. Hecha hueco por el Génesis, la serpiente vive condenada a la desnaturalización, a que se le agreguen apéndices que la transformen en otra cosa. Aunque se arrastre, la serpiente es siempre objeto de recelo, hueco, monstruo en potencia. Ahora bien, en los temores de Nora, las piedras son como las serpientes, pues tienen atributos ocultos que sólo sus hijos pueden ver. Dado que la característica más propia del terreno donde Nora y Franz levantan la casa y el jardín es la abundancia de piedras, puede comprenderse la intensidad del miedo que experimenta Nora, pues si las piedras tienen pies, el *aquí* es un lugar hueco, con una dimensión que ella no está capacitada para ver.

Entonces, *si aquí* los mudos han aprendido a decir cosas y además pueden ver los pies de las piedras y las serpientes; son los padres los que están excluidos del *aquí* y de la vida de sus hijos, son ellos los expulsados y no a la inversa. Así como los dragones son serpientes desnaturalizadas por las alas, los hijos son entonces monstruosos mudos parlantes, extraños a sus padres, al *aquí*,⁹⁹ y a su propia mudez.

3.1.3. LA REVELACIÓN DEL FRESCO DE RAFAEL / INTERTEXTO BÍBLICO

Como se indicó al principio, el jardín de Nora es una imitación consciente de jardines vistos e imaginados entre los que el paraíso cristiano tiene un fuerte peso, tanto por el símil que la pareja busca establecer como el cambio que busca operar sobre la historia bíblica. En la Biblia, el jardín del Edén es anterior al hombre y allí las plantas y animales se desarrollan y reproducen libremente, asimismo, el ser humano puede conseguir alimento sin esfuerzo. Una vez que la serpiente tienta a Eva y ella a su vez, tienta a Adán, la pareja es expulsada del Jardín y es enviada a un lugar donde es necesario mucho esfuerzo para cultivar la tierra y conseguir alimento, y donde las madres sufren mucho dolor al dar a luz a sus hijos. De este modo, el Edén queda como un recuerdo del lugar perfecto en que durante algún tiempo, la pareja primigenia conoció la felicidad completa.

⁹⁹ Éste es otro de los aspectos en que hace manifiesta la diferencia entre la lectura de la novela que hace Monasterios y la que se propone en la presente investigación. En esta propuesta, ni los mudos ni los padres pueden incluirse en el *aquí*. En cambio, en la lectura de Monasterios, los mudos son "culturalmente aymaras", y aunque ocupan un lugar de tensión respecto a sus padres y a su entorno (son "biológicamente austríacos") se trata de todas formas de un modo de ocupar el *aquí* y dominarlo, de tener un lugar para ellos, aunque sea el lugar de la tensión.

Ahora bien, como pareja, Franz y Nora aspiran a ser los fundadores de una nueva estirpe y, para lograrlo, tienen hijos y un jardín al que tratan de integrarlos. La idea de la pareja es fundar la nueva estirpe sin perder el edén, ni los nombres conocidos del primer paraíso, ni los de sus antepasados. Es cierto que el jardín de Nora y Franz no es ni sus creadores pretenden que sea una repetición precisa del Edén bíblico, pero esto va descubriéndose de a poco, a medida que la lectura de la novela va revelando huecos en la idea inicial de paraíso que puede tenerse en un principio. Además, producto de la revelación experimentada al contemplar la reproducción de un fresco de Rafael, la pareja fundadora también transforma a medio camino su proyecto de paraíso.

Después de la aparición del primer hueco en el jardín y poco antes de la aparición del segundo, se narra un antecedente que abre nuevos huecos en el presente del relato, sobre todo en la condición paradisiaca del jardín. Al contemplar la reproducción de un fresco de Rafael, Franz y Nora se fijan en la serpiente y llegan a unas inusuales conclusiones:

[E]sa noche habían reparado en la serpiente, no sin espanto por la revelación en aquel fresco de Rafael que representaba a la pareja paradisiaca, separada por el manzano en el que se enroscaba la serpiente cuya cabeza parecía una niña o tal vez un niño, y en la escena logró de pronto ver más allá, ver el nuevo sentido que se proponía tan claro y exclamar con espanto:

—Franz, mira la serpiente, Franz, sabes lo que significa, ¿te das cuenta? La serpiente es el mal, es el pecado, son los hijos, ¡Franz! ¡Son los hijos!¹⁰⁰

Cuando Nora relaciona lo recién aprendido, lo que acaba de ver en el fresco de Rafael, con su conocimiento de otras representaciones del Edén (y posiblemente con el mismo fresco de Rafael antes de la revelación), experimenta lo que en esta

100 Wiethüchter 29.

tesis se ha denominado hueco; y con la mente alucinada y el corazón frío, según observa la voz narrativa, llega a la conclusión de que su paraíso no es tal o que está en riesgo de destrucción, pues los hijos están integrados a él.

—Te das cuenta, Franz, que nunca, nunca en todos los lienzos que hemos visto del paraíso existen niños. Porque en la felicidad no están los niños. Porque dios no quiso niños en el edén. Por eso, ellos vienen con la serpiente, son serpientes con cabezas de tiernos hijos. Son la manzana de la discordia. Son ellos los que separan, son ellos la causa de la expulsión del paraíso. Son los eternamente expulsados. Los causantes del dolor, del sufrimiento y de la muerte. Sin ellos no habría muerte, Franz, no habría dolor. Oh, Franz, no deben destruir nuestro paraíso.¹⁰¹

Franz reflexiona con ella haciéndole ver que sus hijos han fallado en su integración al jardín, además que no pueden ni hablar, y que por tanto su felicidad no está en peligro. Nora, que ha descubierto y experimentado el hueco,¹⁰² no se deja convencer y replica que los hijos ríen como si no estuvieran mudos y que eso puede llegar a ser peor que poder hablar. Finalmente, quedan en silencio, mirando la reproducción sin que ésta se preste a nuevas revelaciones.

Cuando este episodio tiene lugar, se descubre que el proyecto de fundación de un nuevo linaje parece fracasado pues, pese a que consiguen levantar su jardín, la pareja de austríacos no logra que sus hijos se integren al jardín ni a la familia. Además, la revelación del fresco de Rafael lleva a la pareja a cambiar el plan original y excluir de la casa paterna a los potenciales enemigos del jardín y llevarlos a vivir a una casa especial para ellos, completando el aislamiento de los hijos y

101 Wiethüchter 29.

102 Si bien es cierto que Nora no le pone ningún nombre específico a la revelación que tiene al contemplar el fresco de Rafael esa experiencia es determinante en la degeneración y ruina del jardín; ya que es entonces cuando se decide expulsar a los hijos, mismos que retornan en el desenlace de la historia. Entonces, es la experiencia del hueco la que lleva a Nora a consolidar la expulsión de aquello que amenaza con retornar, generando así el sentimiento de lo siniestro. Por otra parte, el separar a los hijos de sus progenitores aumenta la distancia entre ambas partes, crece la otredad de unos respecto a otros, y en consecuencia, aumenta el horror.

conservando la situación paradisíaca inicial que aparece en la Biblia: la pareja primigenia viviendo sola en el jardín del Edén.

La peculiar revelación que experimenta Nora al contemplar la reproducción del fresco de Rafael es el punto de partida de la lectura que Elizabeth Monasterios hace de la novela y de la obra poética de la autora en "Blanca Wiethüchter o la porfiada persistencia de una replegada hermosura". Respecto a las reflexiones que la contemplación del fresco de Rafael despierta en Nora, Elizabeth Monasterios comenta:

Pocas veces la literatura boliviana ha producido momentos tan dislocadores y dueños de una lógica interna capaz de desestabilizar nuestro sistema de significaciones y dejarnos perplejos. Como en un poema, asistimos al derrumbe del referente ordinario y a la amenazadora posibilidad de que *otro* tipo de referencialidad irrumpa salvajemente en el horizonte de lo conocido.¹⁰³

Para Monasterios, eso que irrumpe en el horizonte de lo conocido para Nora y para el lector, es otra referencialidad, que hace que los hijos aparezcan como portadores de ruina. En esa lógica, la revelación que experimenta Nora es propiciada por eso que Monasterios llama "polaridad cultural" entre los mudos y la pareja primordial, que a su vez está alimentada, entre otras causas, por la ausencia o mala comprensión del manuscrito local por parte de la pareja de austríacos.

La autora del artículo sostiene que el manuscrito es "una lógica cultural que en el relato actúa de manera desestructurante en más de un sentido. Problematisa la consolidación de un proyecto transculturador, pero al mismo tiempo proporciona alternativas, ya que los mudos, negados a la lengua de sus padres,

103 Monasterios 94.

aprenden finalmente a hablar."¹⁰⁴ Sin embargo, también es necesario tener en cuenta el manuscrito que Franz y Nora parecen manejar mejor, me refiero al proyecto de habitar por siempre el Paraíso. En ese sentido, la construcción de la casa del fondo implica una reconquista de terreno (tanto el jardín como la casa paterna) para el cobijo de la fiesta sexual que, en la época de la aparición del primer hueco en el jardín, toma por completo la casa de la pareja. De esta manera se establece otra correspondencia con la situación paradisíaca según está descrita en la Biblia, pues en ella se afirma que Adán y Eva vivían desnudos. Entonces, en la recuperación de la casa puede leerse una metáfora de la recuperación de la desnudez, del estado anterior a la paternidad, la maternidad y, siguiendo el razonamiento de Nora, anterior al pecado, la muerte y el dolor.

Pero pese a la expulsión preventiva de los mudos a la casa del fondo, aparecen huecos en el jardín y en el estado edénico de Nora y Franz. Es entonces que tiene lugar un horror que, no sin cierta ironía, vuelve a poner en el orden de la historia bíblica los elementos del paraíso en la tierra. Entonces, en vez de que la pareja traicione las reglas de Dios transgrediendo la única prohibición en el Edén, el paraíso en la zona sur de La Paz transforma las reglas de la pareja que lo habita. Cuando aparece el primer hueco, Franz y Nora ya han perdido el paraíso, pero no porque les sea arrebatado o porque ellos lo desechen al pecar, sino porque el paraíso los traiciona al llenarse de huecos y destruir toda la simbología que construyen sobre él.

104 Monasterios 98.

Desde el momento en que Franz y Nora piensan su jardín como edén, réplica y recomposición de jardines vistos e imaginados, mundo espejo de otro mundo, ponen a funcionar una maquinaria de símbolos que no dominan y que acaba por devorarlos. En otras palabras, la confluencia de antecedentes diversos y enfrentados en un jardín contradictorio produce un resultado catastrófico en que el intertexto bíblico abre un hueco en el jardín que tiene gnomos paganos; y los gnomos abren huecos en el edén, que, cultivado sin tomar en cuenta la variable del *aquí*, tiene una identidad tan compleja como la de los mudos.

3.2. SEGUNDO HUECO

El segundo hueco en el jardín se abre mientras Nora pasea por el césped: "Ya lo sabía. No podía tratarse de otra cosa. El segundo hueco apareció en pleno centro del jardín. Mordió justo en el imaginario punto que separaba la casa de los mudos de la suya."¹⁰⁵ El hecho de que la voz narrativa haga notar que este es el segundo hueco establece una sucesión con respecto al anterior, un transcurso de tiempo en que el otro hueco queda en el pasado pero sigue activo, y pese a haber sido tapado con tierra de hoja y pasto, su recuerdo todavía pesa sobre el jardín, y este nuevo hueco, al ser el segundo, aparece relacionado con el primero y deja abierta la posibilidad de la aparición de más huecos.

También puede observarse en él una transición de pasivo a activo, pues primero se dice que el hueco aparece en el centro del jardín y luego que muerde en el punto imaginario que separa la casa de la pareja de la casa del fondo, construida

105 Wiethüchter 38.

para los mudos y su institutriz. En la realidad física del jardín el hueco "aparece" casi por generación espontánea, pero en su dimensión afectiva "muerde" la tensa distancia que Franz y Nora han establecido con respecto a los mudos. Metafóricamente, en su mordida, el hueco traspasa por lugares equivalentes la geografía del jardín y la geometría de las separaciones entre las partes de la familia, interconectándolas por el vacío que deja. Este segundo hueco rompe las diferencias entre los dos planos y las distancias entre los elementos separados. En otras palabras, abre una grieta en la diferencia entre la mente alucinada y el corazón frío que llevaron a Nora a planificar la construcción de la casa del fondo. Por obra del hueco, las simbologías, los afectos y las decisiones prácticas aparecen con los bordes rasgados y se encuentran en el caos.

En esta segunda vez que se abre la tierra, Nora está en el jardín y la voz narrativa hace énfasis en las dos circunstancias que enmarcan la aparición del hueco: un rumor en el pecho, y la emisión de un líquido amarillento que Nora identifica como leche agria.

Y de súbito, ocurrió por los extremos del verde, en su pecho, la furia alzada de aquel rumor con el ardor de un dardo triunfal, pretendiendo avanzar con todo para abrirse en el grito, mojando de leche marchita la blusa de seda. Cerró los ojos, apretó los labios hasta el violeta y esperó a que amainara el caudal para correr a cambiarse.¹⁰

Este fragmento precede al citado más arriba. Cabe observar que, si bien Nora está regando el jardín cuando aparece el hueco, no alcanza a ver cómo se abre, pues cierra los ojos en el momento de su aparición. Junto con ella, la voz narrativa

¹⁰ Wiethüchter 38. Este fragmento contiene un anuncio del desenlace de la novela que no podrá comprenderse sino hasta concluir la primera lectura, me refiero al rumor que avanza para abrirse en el grito; sugiriendo que el hueco en el jardín es el resultado del abrirse en el grito el rumor del pecho de Nora.

guarda silencio. Cuando Nora abre los ojos, el hueco ya está abierto y ella lo sabe. La aparición de este segundo hueco pone la corporeidad de Nora en contacto directo con el jardín y el verde queda estrechamente asociado con la "huerta del pecho" a la que se hizo referencia en el primer hueco. En ese contexto, tiene sentido que Nora piense que los huecos no son el resultado de un problema en la ecología profunda del jardín sino un ataque dirigido a ella. La voz narrativa omite la explicación de lo que sucede en las capas profundas de la tierra bajo el jardín; sin embargo, las grietas abiertas en su superficie no son excavaciones hechas desde fuera en las que queda tierra alrededor, sino verdaderos huecos abiertos desde lo profundo. Entonces, al establecer la secuencia de eventos no controlables que tienen lugar sobre la tierra (rumor en el pecho de Nora y emisión de líquido amarillento) y conducen a la irrupción de los huecos que parecen abiertos desde abajo, se insinúa que existe una correspondencia con algún antecedente desconocido que tiene lugar en lo profundo, allí donde Nora cree que suceden las cosas antes de suceder. Nora experimenta el rumor en la profundidad de su pecho, de su verde, pero desconoce lo que ocurre en las entrañas del jardín que ha sembrado. El segundo hueco en el jardín pone en claro aquello que se insinuaba ya desde el primer hueco: que parte del conflicto que se vive en casa de Nora y Franz es que ambos se ven obligados a interactuar con un entramado invisible, un manuscrito no leído, en fin, con una configuración de sentidos que no dominan y no alcanzan a deducir.

En ese contexto, la presencia del horror entendido a través de la definición propuesta por Lovecraft no puede estar más clara: del otro lado del borde del

universo conocido hay formas y entidades que lo arañan y amenazan su integridad. La superficie del jardín se rasga junto con el borde del universo conocido pero también junto con el borde de Nora, quien resulta atravesada por el rumor negro y alado que anuncia los huecos y hace brotar desde la intimidad de su cuerpo un fluido Otro, extraño, desconocido. Como este rumor en el pecho es un anuncio del líquido amarillento y de la aparición de huecos en el jardín, contribuye a que Nora sea extraña a su propio cuerpo, pues antes de aparecer en el jardín los huecos pasan por ella. En otras palabras, el rumor negro y alado es parte de una bizarra gestación de huecos que se produce en el pecho de Nora. Es en este contexto que el extrañamiento de Nora ante el rumor en su pecho y la emisión del líquido amarillento pueden leerse como una rajadura en su universo conocido más próximo: su propio cuerpo.

Cabe señalar que la figura del encuentro con aquello que está del otro lado del borde del universo conocido es propiciada también por los gnomos. En algunas historias del folklore europeo, los duendes tienen la facultad de abrir fisuras que ponen en contacto el mundo humano con el suyo.¹⁰⁷ La diferencia entre el roce de los universos en las tradiciones sobre la gente pequeña y en la obra de Lovecraft es que mientras la relación entre los duendes y los humanos está puesta en un contexto de balance entre daño y beneficio, las criaturas relacionadas con Cthulhu

107 Un ejemplo de ello es "El polvo blanco", en que se cuenta la historia de un hombre que hace curaciones sirviéndose de un polvo blanco que obtiene de los duendes. Cada vez que el hombre necesita nuevas dotaciones de polvo, golpea tres veces en un cerro para que éste se abra y una reina de los duendes se lo entregue. A causa del dinero que obtiene gracias a sus curaciones, el hombre es acusado de brujería, pero es absuelto después de narrar al juez la historia de cómo obtenía el polvo blanco. "El polvo blanco", trad. de Juan Antonio Molina Foix, *Cuentos populares británicos*, ed. de Katharine M. Briggs, (Madrid: Siruela, 1996) 197-199.

pueden no tener intención de dañar a los humanos que están a su alrededor, pero siempre lo hacen y de manera desmesurada. Por ejemplo, un duende puede tanto beberse la leche de la familia como conducir a un tesoro, y aunque es cierto que según la región y la variedad específica de gente pequeña ese balance puede variar, los duendes no son completamente malignos ni benignos. En cambio las criaturas de Cthulhu dejan a su paso una estela de desastre: la tierra queda estéril, la especie humana resulta degradada y acaba convertida en híbridos, monstruos, reducida a la locura, o muerta de los modos más terribles. No es posible negociar con las criaturas de Cthulhu; quienes lo intentan acaban locos, degradados y muertos, como la familia Whateley o los artistas que sueñan con las formas de los dioses en "The Call of Cthulhu". La otra gran diferencia es que en los relatos consultados el mundo de la gente pequeña no amenaza ni descentra a la civilización humana, en cambio, como ya se dijo antes, en los relatos de Lovecraft los humanos y su civilización no son la especie dominante en el universo, y sus pasiones, enfrentadas a lo incomprendible de los seres exteriores, no llevan adelante ningún evento de proporciones considerables. Sin embargo, hay un elemento del mundo de la gente pequeña que se repite en el esquema del horror en los relatos de Lovecraft: el universo conocido es frágil, y su borde puede abrirse en cualquier momento, ya sea en los pozos o agujeros como en las piedras, en fin, en los lugares menos pensados. Así como en los bosques encantados de los relatos orales el paso al mundo mágico es siempre inminente, el horror en los relatos de Lovecraft puede irrumpir en cualquier punto del tiempo o el espacio. Entonces, más allá de la comparación de *El jardín de Nora* con los relatos de Lovecraft relacionados con los mitos de Cthulhu,

en los gnomos vigilantes está también el germen de los huecos físicos que se abren en el jardín, y de la fragilidad del mundo real, que puede entrar en contacto con el mundo sobrenatural.

3.2.1. EL LÍQUIDO AMARILLENTO QUE BROTA DEL PECHO DE NORA

Volvamos ahora a esa extraña manifestación del desorden, de la anormalidad presente en casa de Nora. Me refiero al líquido amarillento que brota de su pecho. De todas las manifestaciones de desarreglo, sea en el manuscrito, en el entramado de lo invisible o en lo profundo, el extraño líquido que endurece y moja los pechos de Nora es lo único que no puede repararse o disimularse¹⁰⁸. Los mudos son expulsados del jardín y enviados a la casa del fondo, por ejemplo. Asimismo, los huecos en el jardín son tapados con tierra de hoja y césped, y Frau Wunderlich, quien dice a cuanta persona quiera escucharla que siente colmada su dosis, se marcha a su país después de recibir una gran suma de dinero. En cambio, Nora no puede escapar del problema porque lo lleva consigo, y la ciencia médica no consigue darle más explicaciones al respecto que una posible causa nerviosa.

¹⁰⁸ El líquido amarillento que mancha las blusas de Nora tiene la cualidad de evocar un exceso y una falta al mismo tiempo, cualidad que lo asemeja al *Necronomicon* de los relatos de Lovecraft y con el que comparte su facultad desorganizadora del relato pues, tal como Armitage, Danforth y otros lectores del *Necronomicon* descubren demasiado tarde, quien lee dicho texto no vuelve a mirar el mundo desde la misma perspectiva pues descubre que éste está teñido de extrañeza. La leche agria es un elemento que no puede ignorarse cuando se trata de ordenar el manuscrito, de comprender lo que ocurre en casa de Nora. Este líquido es excesivo porque no hay niño ni criatura que lo beba, pero al mismo tiempo implica que si el líquido está allí, es posible que lo que falte sea el destinatario, la criatura que se alimente de él. En pocas palabras, con el líquido que brota de los pechos de Nora, brota la extrañeza y queda circulando de un elemento a otro. No es posible establecer, sólo por la presencia del líquido amarillento, si Nora es extraña por emitirlo, si hay algo o alguien para quien este líquido tiene una razón de ser (y en ese contexto, Nora no es extraña), si ese algo o alguien es lo extraño, si lo extraño es que sus hijos no beban este líquido, etc.

En la narración, el extraño líquido amarillento que brota del pecho de Nora precede a la aparición del primer hueco en el jardín, y es la voz narrativa la que le da el nombre de 'leche agria'. Este líquido es una de las primeras manifestaciones de la extrañeza que acecha en la casa de los austríacos y, en ese contexto, denominar "leche agria" al líquido amarillento que brota del pecho de Nora es un modo de hacerlo menos perturbador al asociarlo a algo conocido, en este caso, la leche agria. Sin embargo, como este líquido brota directamente del pecho de Nora, el nombre que le asigna la voz narrativa acarrea connotaciones que acentúan su carácter perturbador y ponen de manifiesto su monstruosidad.

Para empezar, el líquido amarillento que brota del pecho de Nora tiene la facultad de avergonzarla porque ella no tiene control sobre él, y porque Nora, quien ama y admira las rosas porque esconden el centro de su cáliz y odia los huecos porque son como heridas abiertas, queda expuesta por el líquido que humedece el tejido de sus blusas y deja manchas que todos pueden ver. El problema del líquido amarillento aparece entonces directamente relacionado con su condición de mujer y de madre, y al denominar "leche agria" a dicho líquido, la voz narrativa perturba también su condición de mujer y de madre, pues no es natural que la leche materna brote en estado de descomposición.

Por otra parte, el líquido amarillento y los huecos en el jardín aparecen como producto de una misma acción que nunca es mencionada en el texto, pero que, como el primer hueco, está presente en su silencio. Me refiero a la succión. La leche debe brotar cuando los bebés succionan el pecho de sus madres, y los huecos en la

tierra se abren cuando alguna fuerza jala desde abajo, hace vacío para que la tierra se hunda por efecto de la gravedad. Ahora bien, lo que no se sabe, ni se dice, es cuál es esa fuerza, cuál es la boca que se abre en los huecos y cuál es la boca que tiene la facultad de hacer brotar leche agria cuando succiona los pechos de Nora.

Ahora bien, en "L'hybride chez H.P. Lovecraft"¹⁰⁹ William Schnabel explora la incidencia del pensamiento racista en la monstruosidad de los híbridos que forman parte de varios textos de Lovecraft. Al respecto de "The Dunwich Horror" sostiene que lo más repugnante de Wilbur Whateley es el líquido que tiene en lugar de sangre y cuyo mal olor es marca irrefutable de su calidad de inmoral, de la suciedad que implica su hibridez. El pasaje original permite apreciar el énfasis con que la voz narrativa afirma que del cuerpo herido de Wilbur brotaba un líquido distinto de la sangre: "Of genuine blood there was none; only the foetid greenish-yellow ichor which trickled along the painted floor beyond the radius of the stickiness, and left a curious discolouration behind it."¹¹⁰ Schnabel destaca que la sangre simboliza la vida, la raza y la genealogía, y que, en el contexto del relato y de su trasfondo racista, connota también el resultado negativo de los mestizajes. Entonces, en ese contexto, el hecho de que Wilbur no tenga genuina sangre implica que no tiene un árbol genealógico reconocible. Esa mitad humana de Wilbur está completamente descartada, Wilbur no es un ser humano genuino sino un monstruoso híbrido por cuyo cuerpo corre un maloliente *ichor*, que designa tanto

109 William Schnabel, "L'hybride chez H. P. Lovecraft" *Les cahiers du Gerf* 7 (2000): 133-158.
no Lovecraft, "The Dunwich Horror" 140. En la versión castellana: "De sangre no había ni rastro, sólo el fétido y purulento líquido verdoso amarillento que corría por el piso más allá del pringoso círculo, dejando tras de sí una curiosa y descolorida mancha." Lovecraft, "El horror de Dunwich" 47.

al fluido vital que circulaba por los cuerpos de los dioses griegos, como al ácido fluido que brota de las heridas o las úlceras.

Trasladando la lectura de "The Dunwich Horror" que hace Schnabel al ámbito de *El jardín de Nora* se tiene que tal como en "The Dunwich Horror" la sangre simboliza la vida, la raza y la genealogía, en *El jardín de Nora*, la vida, la raza y la herencia están simbolizadas por distintos fluidos. El primer fluido es el río que corre junto al terreno en que está el jardín (y parte del cual, según dicen algunos, aún corre por las capas más profundas de la tierra). Este río constituye una suerte de sangre de la tierra que en ciertos momentos es asociada a un fluido de la memoria. El segundo fluido es la savia de las plantas del jardín, que circula en ellas como la sangre. Las plantas beben tanto del agua de río que está presente en la tierra como del agua con que las riega Nora. En ese sentido, las plantas son organismos híbridos que componen un jardín que es también de naturaleza híbrida, dado que es una combinación entre el Edén bíblico y los jardines vieneses. El tercer fluido es la sangre de los hijos. Este líquido, que se deja caer al jardín en el momento del ritual de integración, es una síntesis de la herencia de Nora y Franz, y de la variable desconocida e impredecible que es el *aquí*.

Pero además, está el fluido que brota de los pechos de Nora, siempre precedido de un rumor y una hinchazón que en un principio le hacen creer que es sangre; ese líquido que la voz narrativa denomina 'leche agria'. Este fluido es una materialización de la herencia y la vida, pues la leche materna es un fluido que el infante bebe directamente del cuerpo de su madre, el primer alimento que

consume, y que lo determina como mamífero. Ahora bien, el hecho de que la leche de Nora brote ya en estado de descomposición, implica que esa leche está convertida en otra cosa, en no-alimento, no-herencia, y como brota en los momentos menos esperados, anunciada por un rumor incontrolable y cuando los hijos ya no están en periodo de lactancia, permite sospechar que ese líquido es una especie de herencia a la inversa, de los hijos hacia los padres. Si lo más repugnante del cuerpo de Wilbur es el fluido que tiene en lugar de sangre, puesto que es fruto de una combinación prohibida, de Nora puede pensarse que el líquido con aspecto descompuesto que brota de ella es una señal de que ha traído a la vida algo que, como Wilbur, no tiene lugar en este mundo.

Aunque este hueco en el jardín tiene mucho menos de hueco narrativo que el primero o que la serie de huecos que le siguen, contribuye a hacer evidente la relación entre la problemática convivencia de los mudos con los padres, del rumor en el pecho con la leche agria y la aparición de los huecos, y finalmente ayuda a comprender la importancia de la separación entre las casas.

Este segundo hueco, al marcar la frontera entre la casa de Nora y la de los mudos, parece declarar una guerra entre las casas, en que la distancia entre ellas es transgredida por los huecos. Este hueco recuerda el crecimiento de la extrañeza en los cuentos de Lovecraft: un ejemplo de ello es la ampliación del ático donde se aloja el hermano de Wilbur Whateley en "The Dunwich Horror" que va consumiendo el espacio de la casa hasta que Wilbur se ve obligado a trasladarse al cobertizo. La diferencia es que en el jardín de Nora el lector asiste al crecimiento de

dos extrañezas contrarias. Por una parte, la revelación del fresco de Rafael lleva a la pareja a expulsar a los mudos a la casa del fondo y permite que, con el tiempo, la fiesta sexual tome por completo la casa paterna, insinuándose de esta manera que la revelación pudo haber sido propiciada por el deseo sexual desbordado, potencia extraña e intensa que lleva a los padres a recuperar su intimidad, expulsando a los niños. Por otra parte, la destrucción gradual del jardín a través de los huecos es un modo de pérdida para los austríacos que, a medida que el número de huecos aumenta, ve disminuido su paraíso pues también ellos van siendo expulsados del jardín.

Después de la aparición del segundo hueco, Nora deja de salir al jardín y pasa mucho tiempo con Eusebia (la empleada), alejada de Franz y de los mudos. Esta actitud puede leerse como una especie de caída en el *aquí*, producto de la cual decide combatir los huecos en el jardín usando armas que inicialmente no eran tuyas. Sigue entonces el consejo de Eusebia y contrata a un yatiri. Esta adopción de las soluciones propuestas por una persona de *aquí* es comparable al momento del Génesis en que Eva acepta comer el fruto que el ofrece la serpiente, tanto porque el *aquí* tiene una connotación incómoda y perturbadora, como porque ese acto es el desencadenante de la serie de acontecimientos que terminan en la completa expulsión de Franz y Nora del jardín y de la casa.

A continuación se hará referencia a los huecos en el jardín que ya no son enumerados por la voz narrativa, vale decir, los huecos del tercero al último. Sólo dos de ellos pueden distinguirse de los demás: uno, en que cae Frau Wunderlich, y

el último. Esta parte de la novela se diferencia de la anterior en que hay mucha más acción que sucede en el presente y, en cuanto se refiere a los huecos narrativos, en que presenta varios de los antecedentes que consolidan el horror e inicia los cambios que van a dar lugar al desenlace.

3.2.2. LA HUELGA DE LOS MUDOS Y LA PARTIDA DE FRAU WUNDERLICH

El segundo hueco desata en Nora una crisis que la voz narrativa denomina hundimiento. Durante esta etapa Nora se abandona a continuas sesiones de solitario, innumerables tazas de café, largas charlas con Eusebia y un torrente de palabras insulsas cuando está con Franz. Sólo retorna sus fuerzas cuando la degradación del jardín es tal que Frau Wunderlich cae en un hueco que se abre bajo sus pies.

En el momento de su caída, la única información que se tiene sobre Frau Wunderlich es que ella se encarga de cuidar a los mudos en la casa del fondo. Después de narrar la caída, se da a conocer un antecedente que, al hacer hueco, condensa un poco más la nebulosa imagen que se tiene de la vida cotidiana de los mudos junto a la institutriz austríaca y aumenta la intensidad del horror, me refiero a la historia del ritual del beso nocturno y la huelga de los mudos.

Valiéndose de su conocimiento del pasado, la voz narrativa afirma que el único conflicto entre los mudos y la Frau tiene lugar poco antes de la aparición del primer hueco en el jardín, y a continuación presenta el antecedente a dicho conflicto (la historia del beso nocturno), produciendo así otro hueco narrativo que

modifica nuevamente el sentido del hueco en que cae la Frau, tal como el de los que le siguen y los que le preceden. Dicho antecedente puede leerse como una de las posibles explicaciones de por qué el ataque al jardín consiste en llenarlo de huecos; además, la ironía con que está narrado el episodio contribuye a intensificar el efecto siniestro de los huecos.

Ésta es la historia del ritual del beso nocturno: Cada noche, a las ocho, los diez mudos entraban uno por uno al cuarto de Frau Wunderlich para darle el beso de las buenas noches de boca a boca, como si fueran parientes, mientras la dentadura postiza de la Frau reposaba a un lado de la cama, en un vaso con agua y bicarbonato de sodio, produciendo una imagen que espantaba a los mudos. Una noche, el penúltimo mudo pierde el equilibrio al acercarse a la boca de la Frau, y para no caer sobre ella, se apoya en la mesa de noche y hace caer el vaso en que reposaban los dientes postizos. Tanto la Frau como los mudos son presa del espanto; ella, porque no quiere volver al dentista para hacerse otra placa, y los mudos, porque temen caer sobre el cuerpo de la Frau. Como consecuencia del incidente, los mudos hacen una huelga que consiste en negarse a seguir con el hábito del beso de buenas noches.

Este episodio tiene lugar en la casa del fondo, en el cuarto de Frau Wunderlich, y es uno de los escasos momentos en que se atribuyen emociones a los mudos. Hay una intención de hacer aparecer ridículos los hábitos de la Frau mostrando un contraste entre su perspectiva y la de los mudos. De allí nace la

ironía. Un ejemplo de ello es el modo en que se describe la dentadura postiza de

Frau Wunderlich:

Al lado de los relucientes libros, en un vaso lleno de agua y bicarbonato de sodio, Frau Wunderlich hacía, a su vez, dormir su dentadura que, a la pálida luz de la pequeña lámpara, y tal vez por la amplificación que sufrían los dientes, ya sea por el vidrio, el agua o el bicarbonato de sodio, mostraba con descaro la sonrisa congelada y esquelética de una boca ausente, que por su llamado del otro mundo, desquiciaba a los mudos que arrastraban luego la cadavérica sensación hacia la blanda pared hueca de los labios de la Frau, lugar en el que el beso alcanzaba el éxtasis, contenido a duras penas, de la repugnancia.¹¹¹

Pese a que en este episodio la voz narrativa se ocupa sobre todo de describir los hábitos y el entorno de Frau Wunderlich, puede percibirse un juego entre dos miradas: por una parte se aclara que aquello que reposa en un vaso junto a los libros de la Frau es su dentadura postiza, y que la amplificación que sufren los dientes no es sino producto de una ilusión óptica que puede deberse a múltiples causas. Por otra parte, es una sonrisa desprovista de boca que llama desde el otro mundo, un objeto temible y repulsivo. La dentadura de Frau Wunderlich no tiene nada de sobrenatural, no sería aterradora si no fuera descrita como esquelética, relacionada con la muerte, y si los mudos no sintieran rechazo hacia ella. Por extensión, el cuerpo yacente de Frau Wunderlich también aparece contaminado de muerte, y su boca vacía es un hueco vivo en que los mudos temen caer.

El conflicto entre los mudos y la Frau, antecedente del primer hueco en el jardín, que se hace conocido sólo después de la caída de la institutriz, hace que el hueco como figura del ataque al jardín sea mucho menos accidental de lo que parece en un principio: si bien es cierto que el jardín y la casa están contruidos

ni Wiethüchter 42.

sobre un lecho de río y que un experto en suelos desaprueba el proyecto y anuncia que si se sacan las piedras quedarán huecos, después de conocer el episodio del conflicto entre los mudos y la Frau, la hipótesis de que los huecos son producto de la mala calidad del terreno se desgasta aun más y parece insuficiente para justificar la precisión con que aparecen (y más tarde muerden) los huecos, siempre en lugares dolorosos para Nora.

Esa mirada desde la perspectiva de los mudos puede percibirse también en ciertos detalles de la descripción del dormitorio de Frau Wunderlich, que estaba decorado de pared a pared con cuadros de Edelweiss secadas y enumeradas según el año de la cosecha. Además, en su mesa de noche tenía apilados varios volúmenes de las aventuras de Humboldt en Sudamérica. La voz narrativa destaca que los libros estaban "grabados con gruesos huecos dorados de letras góticas"¹¹² y que era probable que la Frau, en su aventura por Bolivia, se identificara con él. El fragmento en que se narra el ritual del beso nocturno y la descripción comentada arriba muestran que la comunicación entre los mudos y la Frau es imposible. Los hijos de la pareja austríaca no saben leer ni han visto nunca una Edelweiss viva. En consecuencia, de los libros, sólo ven los huecos de las letras de las tapas. Donde la Frau instaura un hábito cariñoso ellos experimentan sólo repugnancia, y hasta la partida de la austríaca, no aprenden a pronunciar "Leontopodium Alpinium, Edelweiss". El dormitorio de la Frau es, por tanto, un terreno completamente ajeno a los mudos.

¹¹² Wiethüchter 43.

La huelga de los mudos es un momento de ruptura de las costumbres. Sin embargo, después de la intervención de Franz y Nora se llega a un acuerdo que resuelve el conflicto sólo a medias pero restaura por completo el orden de las costumbres. Ahora bien, el uso del término huelga implica un cese de las actividades productivas, una protesta, como si el beso de buenas noches a la Frau fuera una genuina retribución a los cuidados recibidos. Pero si se tiene en cuenta lo explicado más arriba, puede pensarse que la retribución genuina de los mudos a la Frau no está en el beso nocturno sino en la protesta. La única concesión que realiza la Frau consiste en acceder a quitarse la dentadura postiza después del beso, pero a cambio hace prometer a los mudos que aprenderán a pronunciar el nombre completo de su flor favorita, y además les hace elaborar nuevos marcos para su colección de Edelweiss. En ese contexto, la caída de Frau Wunderlich en un hueco del jardín parece una genuina venganza por parte de los mudos.

3.2.3. LAS SOLUCIONES A LOS HUECOS

La pareja austríaca tiene un sentido de propiedad sobre todo aquello construido en el terreno; esto se manifiesta, por ejemplo, en que la voz narrativa hace ver que sólo ellos dos se ocupan de deshacerse de los huecos en el jardín. Sin embargo, hay diferencias incluso entre ellos: una parte de la tensión en que viven es que los huecos en el jardín parecen importarles sobre todo a Nora; mientras que a Franz le preocupa más la mudez de sus hijos. Por otra parte, el hecho de que los

mudos vivan aislados del jardín parece liberarlos de la preocupación por él.¹¹³ En consecuencia, las soluciones que Franz y Nora le dan a los huecos responden a su interpretación de los mismos en función de las circunstancias que los rodean, vale decir que las distintas operaciones realizadas para construir, conservar y luego recuperar el esplendor del jardín están determinadas por la lectura que hace cada uno de los miembros de la pareja (y, en cierta medida, también los otros personajes) del manuscrito que se sospecha perdido, desconocido o mal interpretado.

En esa lógica no es extraño que cada personaje con voz tenga alguna hipótesis sobre los huecos. Frau Wunderlich repite una idea atribuida a Paracelso: "nada es veneno, todo es veneno, el problema está en la dosis", y afirma que la suya ha sido excedida; Eusebia dice que el origen del problema es que Nora riega durante el embarazo; don Casiano sostiene que hay exceso de mal; los médicos apuestan por una extraña combinación genética y, como se dijo desde un principio, Nora y Franz creen que los mudos están relacionados con los huecos, aunque Nora cree en una posible relación sobrenatural y Franz se inclina por hipótesis más realistas.¹¹⁴

¹¹³ En la novela hay dos interrogantes que nunca llegan a resolverse: qué piensan los mudos acerca de los huecos y cómo viven su mudez. Es más, aunque la voz narrativa tiene conocimiento sobre el pasado y el presente simultáneo, calla sobre el silencio de los mudos; como si se tratara de un gesto de fidelidad que no tiene con Franz y Nora. Por otra parte, pese al temor y rechazo que sienten los mudos hacia la boca hueca de Frau Wunderlich, el hueco parece ser uno de los pocos elementos con que se relacionan con cierta naturalidad, condición que apunta otra vez a que el hueco constituye un arma en potencia, un elemento generador de discordia que hace sospechar a los padres que los mudos tienen algo en contra suya.

¹¹⁴ Prueba de ello es la iracunda visita que les hace a hora de almuerzo, el día en que se descubre el primer hueco.

3.2.4. EL JUEGO DEL SOLITARIO

Nora tiene la costumbre de jugar al solitario en situaciones de crisis. La voz narrativa menciona dos momentos en los que se entrega al solitario: uno de ellos, poco antes de la aparición del primer hueco, y el otro, en su etapa de hundimiento, durante la indiscriminada aparición de huecos en el jardín. En el primer caso, la paciencia con que ella trata de resolver el juego, que avanza una y otra vez hasta la irremediable interposición de un siete negro de espadas, es equiparada a la paciencia con que el jardinero espera a que termine de planchar y salga al jardín a visitar el primer hueco. Se deja saber al lector que Nora interpreta el resultado del juego como una "clara señal del adentro, que es el lugar donde suceden las cosas antes de suceder...". 115 En el segundo caso, el juego de solitario aparece transformado por la situación conflictiva que entonces ya es conocida por el lector:

Encerrada en uno de los cuartos de estar se entregó delirante a la mesa de juego de superficie verde aterciopelada y como desflorando margaritas desfloraba naipes de dos barajas, contándolos en voz alta: uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, revistiendo el solitario doble de su retiro a la ausencia.¹¹⁶

Cuando los naipes son asociados a pétalos de flores, la superficie verde de la mesa de juego se convierte a su vez en un jardín, donde Nora acomoda las piezas una y otra vez como si se tratara de un juego de estrategia que no consigue llevar a buen término. La carta que en el primer momento impide el retorno al orden natural de las cartas en la baraja, el siete negro de espadas, resuena en este segundo hundimiento de Nora en que la primera intuición del conflicto, "el miedo a lo que parecía tramarse en lo invisible, a los hilos que se tejían según Nora adentro

115 Wiethüchter 12.
116 Wiethüchter 39.

sin poder adivinar ninguno y que él [Franz] no comprendía en absoluto",¹¹⁷ va revelándose acertada pero al mismo tiempo inútil, pues las cartas le niegan el acceso al entramado de lo invisible, al manuscrito que Franz echa en falta.

En consecuencia, la angustia de Nora, que en un principio no tiene más justificación que un mal presentimiento, adquiere carácter de brujería, pues el solitario se convierte en una especie de oráculo y centro de operaciones a través del cual Nora trata de comprender lo que sucede alrededor suyo y, en virtud de la fe en una suerte de correspondencia mágica, trata también de poner en orden aquello que está desordenado. Desde entonces en adelante, Nora parece comprender que si existe algún modo de resolver el conflicto y así evitar la ruina del jardín por obra de los huecos, la solución debe tener lugar en lo invisible, y que el solitario fracasa como vía de acceso a la misteriosa configuración de las circunstancias.¹¹⁸ Franz, quien en un principio sospecha que se ha producido alguna alteración en el manuscrito, después opta por soluciones en el ámbito de lo visible. Aunque la voz narrativa no dice quién decide contratar al profesor para que enseñe a hablar a los mudos después de la partida de Frau Wunderlich, la conclusión más lógica es que es idea de Franz, tal como él hace que un experto en suelos explore el terreno antes de la construcción del jardín.

¹¹⁷ Wiethüchter 13.

¹¹⁸ Pese a que en *El jardín de Nora* nunca se accede a ese hipotético manuscrito o entramado de lo invisible (que en los relatos de Lovecraft correspondería al igualmente inaccesible manuscrito original del *Necronomicón*), hay en los personajes una intención de comunicarse con este objeto. En ese contexto no resulta extraño, por ejemplo, que Nora esté dispuesta a tener revelaciones y presentimientos, o que finalmente acepte la sugerencia de Eusebia y decida no sólo contratar al yatiri sino creer en su trabajo.

Producto de las largas conversaciones sostenidas con Eusebia en los días de su hundimiento, Nora decide recurrir a una solución abiertamente mágica y contratar a un yatiri, es decir, un adivino, brujo y médico aymara. Después de pasear por tabloncillos tendidos sobre los huecos, don Casiano, el yatiri, llega a la conclusión de que hay un exceso de mal y que hay que hacer una limpieza, una purificación (eso es lo que traduce Eusebia, pues don Casiano habla en una lengua distinta del español). Hay un vacío que antecede al ritual que realiza don Casiano, pues no se sabe cómo es que una vez que se determina que hay un exceso de mal se llega a la conclusión de que son los mudos quienes tienen que ser objeto del baño purificador.

Tanto la preparación del baño como el ritual mismo están narrados en tercera persona; sin embargo, durante la ejecución del ritual la voz narrativa elige dar a conocer la perspectiva de los mudos, acentuando el carácter impositivo del baño purificador:

Las ramas de retama servían al brujo para golpear enérgicamente las silenciosas espaldas; las flores amarillas de retama mezcladas con jalea y clavel, para frotarlos y en parte para adornarlos, mientras ritualmente murmuraba don Casiano, con extraordinario fervor, oraciones en aymara, de las cuales, tan sólo de vez en cuando, los mudos entreoían algunas palabras como diosito, achachilas phutunku, huirgina, espíritu santo, phutunku, desgracia, desgracia, desgracia. Los chicos pasaban uno a uno a la tina que había pertenecido por tantos años a Frau Wunderlich. Los metían casi a la fuerza en agua siempre renovada y preparada para cada cual con esmero, llorosos todos, (...) mientras Nora desaparecía cautelosamente, acosada por el rumor de las voces que a ella le sonaban como de alkamaris graznando como cuervos.¹¹⁹

En este ritual hay ciertas contradicciones que, puestas en el contexto de la novela, contribuyen a alimentar el desorden que genera el horror. La opción por la

119 Wiethüchter 48.

magia local resulta lógica si se tiene en cuenta que así como los huecos en el jardín y la mudez de los hijos parecen estar relacionados con la variable desconocida que constituye el *aquí*, el remedio bien puede funcionar si es producto de *aquí*; tanto más si el ritual se realiza en un terreno que antes estaba tomado por lo extraño al *aquí*; entonces, la tina de Frau Wunderlich parece ser un lugar adecuado para realizar la purificación. Sin embargo, el hecho de que quienes son objeto de la limpieza orientada a eliminar un exceso de mal no sepan que van a ser objeto de un rito, ni por qué, ni en qué consiste, implica que la adopción de armas y creencias locales no cambia en absoluto las relaciones entre los mudos y la pareja austríaca, por tanto la tina de Frau Wunderlich sigue siendo territorio ajeno a los mudos.

En otras palabras, pese a que algunos elementos de la preparación y realización del baño hacen pensar en la posibilidad de que el ritual de don Casiano sea conciliador, pues incluye productos locales y ajenos, palabras en aymara y en español, y se realiza en la tina de Frau Wunderlich; el modo en que la purificación es impuesta sobre los mudos y el rumor que se despierta en el pecho de Nora, dejan ver que la limpieza, tal como el acuerdo al que se llega después del conflicto con la Frau, no soluciona el conflicto entre la pareja austríaca y los mudos; y el brujo, lejos de intervenir sobre el entramado de lo invisible, obedece al deseo de Nora, que consiste en adoptar un arma que ella considera de *aquí* y ponerla en funcionamiento para devolver a la vida un jardín ajeno a él.

3.3. ÚLTIMO HUECO

Una vez realizado el baño purificador, la solución mágica de don Casiano debía completarse con una rigurosa cuarentena de una semana durante la cual el mal acabaría de desprenderse de los cuerpos de los mudos. De no obedecer, el jardín terminaría estropeado para siempre y como por arte de magia, pues, según el brujo, el jardín podría "convertirse en tierra de nadie, desierto, sin pájaros, sin plantas, sin árboles, sin pasto, sólo barranco y barro".¹²⁰ Nora y Franz cumplen la orden con rigor, sin dejar espacio al "desquicio" del sentimentalismo. Durante la semana que los mudos pasan encerrados, desaparecen los huecos y el jardín reverdece con una intensidad casi sobrenatural que Franz se resiste a aceptar pese a tener la evidencia ante sus ojos:

Los colores, más brillantes que nunca, otorgaban al jardín un fulgor incorpóreo, de otro mundo.

—Es sencillamente increíble, extraordinario, —murmuraba anonadado Franz, como si la evidencia de la cura del jardín no fuera real.¹²¹

Una vez que el horror se ha instalado en la novela, la recuperación de la vida y belleza del jardín adquiere una cualidad perturbadora¹²² que interrumpe en el sentimiento de triunfo sobre los huecos que experimentan los personajes.

120 Wiethüchter 49.

121 Wiethüchter 50.

122 El fulgor incorpóreo que Franz observa en el jardín recuerda la fosforescencia del sembradío de la granja de Nahum Gardner en "The Colour Out of Space" de H. P. Lovecraft. Este sembradío resplandece con un color imposible, nunca antes visto por el hombre, producto de la presencia de una sustancia extraña venida del espacio, que entra en la ecología del suelo cultivado y cambia el color y tamaño de los vegetales que produce la tierra. Del mismo modo, cuando el jardín de Nora resplandece más allá de los límites de lo esperado, puede asumirse que la extrañeza ha invadido el ciclo vital de las plantas del jardín y que los relucientes árboles y flores no son sino producto de la desestabilización que la extrañeza produce en la fertilidad de la tierra.

Hasta el momento, los eventos sobrenaturales habían transformado sobre todo a los personajes, enmudeciendo a los niños o provocando las emisiones de leche agria del pecho de Nora. En rigor, no era posible asegurar que la tierra tuviera un comportamiento sobrenatural, dado que los huecos podrían ser una lógica consecuencia de haber sacado tantas piedras del terreno y haber puesto una capa superficial de tierra fértil. En cambio, la recuperación y mejoría del jardín en una semana es un hecho abiertamente sobrenatural. La tierra, que es el único referente más o menos "normal" o realista que queda en el relato, responde de manera sobrenatural después de que el yatiri da un baño purificador a los mudos y ordena que pasen siete días en cuarentena. Cuando se cumple el plazo impuesto por el brujo, se descubre que el horror ha inundado incluso la lógica de la naturaleza, el ritmo de los ciclos vitales, por eso, cuando el jardín adquiere un brillo sobrenatural, el universo conocido pierde su unidad, pues los huecos lo rajan por todas partes.

Nora se alegra tanto con la recuperación del jardín, que Franz sugiere pasar una corta luna de miel en Los Yungas y aprovechar de traer plantas exóticas. Antes de partir, y a instancias del profesor que está enseñando a hablar a los mudos, deciden hacer una pequeña despedida en la que los mudos podrán mostrar sus progresos.

El proyecto de viaje a Yungas tiene lugar cuando los dos grandes problemas que hasta entonces habían entorpecido la fundación de la nueva estirpe y la consolidación del jardín paradisíaco parecen resueltos: Franz y Nora planean la segunda luna de miel cuando han conseguido liberarse de los huecos en el jardín y

los mudos están aprendiendo a hablar con la ayuda del profesor y su revolucionario método suizo. Pero como sucede a menudo en los relatos de horror, las soluciones requieren más violencia para ser definitivas;¹²³ además que, como se explicó en la primera parte, la consecución de los deseos que van más allá de lo posible dentro de los marcos de lo lógico y natural puede funcionar como un desencadenante del horror.¹²⁴ Entonces, cuando se anuncia al lector que Franz y Nora han organizado un encuentro para apreciar los avances en la recuperación del habla de los hijos y que éstos están dispuestos a cruzar el jardín ya libre de huecos vestidos con su mejor ropa, se anuncia también que el desenlace de la novela alberga el horror máximo, en que los mudos retornan a la casa paterna, al habla y al paraíso de los padres.

Esta tercera parte de la novela corresponde entonces a la introducción al advenimiento del último hueco, y la aparición del mismo. Dicha introducción contiene, a su vez, importantes huecos narrativos que contribuyen a operar la condensación de sentidos en el desenlace.

123 Nora y Franz no son los primeros personajes de un relato de horror que confían en soluciones superficiales que al desmoronarse producen horror. Los ejemplos abundan: el narrador de "El corazón delator" de Poe cree que se liberaría del anciano enterrándolo bajo su dormitorio. Víctor Frankenstein cree que va a liberarse del monstruo dándolo por muerto, Erich Zann también cree que va a liberarse de la curiosidad del narrador pagándole un cuarto más abajo.

124 Aunque en rigor *El jardín de Nora* no es una novela de horror del siglo XIX en que la transgresión, el horror y la culpa gravitan sobre un héroe que realiza sus deseos pese a que éstos van más allá de lo que le está dado desear, pueden observarse en ella algunos rasgos de eso que Rosemary Jackson llama "pornografía" de la novela gótica, pues poco antes del hundimiento final, Nora y Franz realizan la fantasía, el deseo irrealizable, de tener su paraíso, pero el desajuste en las leyes naturales que acarrea la realización de ese deseo produce el trágico desenlace. En esa lógica, el lector de *El jardín de Nora* asiste a la realización de la fantasía de los austríacos. En algún caso, puede incluso corresponder con la fantasía del lector. Entonces, el desenlace funesto sería también heredero de la novela gótica, pues la transgresión llevaría a la soledad y a la muerte a los transgresores. Sin embargo, en la novela de Wiethüchter es el conflicto y no la transgresión del deseo realizado lo que sobrevive a Franz y Nora, pues cuando los mudos aprenden a hablar, nadie los entiende.

Ahora bien, para quien lee desde *aquí* el proyecto de Franz y Nora de pasar una segunda luna de miel en Los Yungas tiene algo de irónico y perturbador, pues la zona se caracteriza por su geografía accidentada, con profundos barrancos en los que frecuentemente los viajeros caen y pierden la vida. En otras palabras, Los Yungas es un lugar que recuerda los huecos y el peligro de muerte que llegan a acarrear en el jardín de Nora. Además, después de la primera lectura de la novela, puede verse en este proyecto un adelanto del desenlace de la historia y del destino de la pareja austríaca. El viaje Yungas, como la posibilidad de caer sobre la boca hueca de Frau Wunderlich, es parte de la isotopía del hueco devorador que resuena en todo el texto y, tal como los ojos del viejo Coppola o los textos perdidos del culto de Cthulhu, conduce al horror.

Antes del viaje, la pareja austríaca decide organizar una cena de despedida en la que los mudos podrían mostrar los progresos conseguidos en poco tiempo, gracias al trabajo del profesor y su método suizo. Aunque está planeado que la estadía en Los Yungas sea corta, Franz y Nora deciden invitar a los mudos a su casa para la despedida, decisión que, después de conocer la tensa relación entre los mudos y la pareja, resulta desproporcionada respecto a la ocasión del festejo.

Aunque momentáneo, el regreso de los hijos a la casa paterna para mostrar sus progresos en la recuperación del habla despierta varias interrogantes: si la mudez les da a los hijos un carácter monstruoso, ¿la recuperación del habla les quitará la monstruosidad? ¿Dejarán de ver los pies de las piedras y las serpientes? ¿Dejarán de amar las serpentinas y los globos? Por otra parte, no se sabe qué es lo

que los hijos acarrear con ellos en su retorno al hogar original, y la despedida es la primera vez que los mudos están juntos en la casa de sus padres.

La fiesta de despedida es tratada por la voz narrativa como un intento de reintegración de los hijos a la familia. El progreso en la recuperación del habla por parte de los mudos es uno de los motivos del festejo y constituye un primer paso hacia la adquisición de voz, que se manifiesta en que, esta vez, los mudos son descritos con parámetros similares a los utilizados con otros personajes, y al mismo tiempo hace hueco, mostrando parte de las consecuencias prácticas de la exclusión de los hijos que no habían sido perceptibles hasta entonces. Cuando los mudos regresan a la casa paterna, la voz narrativa describe su aspecto físico, su actitud y sus ropas. El primer contraste entre aquello que ya se conoce de los mudos y lo que se muestra en esta ocasión es que pese a haber sembrado plantas de aquí y tener ciertos hábitos alimenticios locales (comen habas con choclo y queso), tienen rasgos físicos opuestos a los que Franz reconoce como locales. Los mudos son descritos como "Redondos, de rostro blanco y labios rojos y sanos",¹²⁵ mientras que para Franz el prototipo del aymara es "«alto, flaco, nariz aguileña y pómulos salientes (...)»".¹²⁶ Además, los mudos tienen tendencia a la obesidad y son blancos, qh'aras, atributo que desde la primera página de la novela es asignado a los extranjeros al *aquí*.¹²⁷ En este retorno a la casa paterna, la voz narrativa muestra a

125 Wiethüchter 62.

126 Wiethüchter 8.

127 Cuando el jardinero va a buscar a Nora para avisarle que hay un hueco en el jardín la voz narrativa se focaliza en el jardinero: "quizás dentro de sí no decía «señora» sino más bien qh'ara, blanca, extranjera, pero no rubia y todavía no gringa (...)". Wiethüchter 7.

los mudos coincidiendo en el tiempo y el espacio con el lugar donde están; sin embargo, esta circunstancia no disminuye la completa exterioridad de los mudos.

Para los mudos, el inicio de la recuperación del habla es también un primer paso hacia la adquisición de identidades individuales. Es por ello que recién en la narración de la despedida, se deja saber al lector que entre ellos hay hombres y mujeres. Además, el lector puede por fin tomar consciencia de su edad (el primogénito debería tener algo más de veinte años), y de la violencia que acarrea el uniforme, implicación directa de tratar a los hijos como sólo número:

Ternos azules, algo brillosos por la frecuencia de una plancha descuidada, los hombres, y vestidas de falda amplia y de pequeñas flores celestes y hojitas blancas las mujeres, con medias también celestes y mocasines de charol. A los mayores les quedaban visiblemente cortos los pantalones y los calcetines, celestes y raídos, mostraban los tobillos fuertes y jóvenes. Herederos casi todos de la ropa del inmediato superior, no siempre ajustados por la costurera al nuevo cuerpo, producían la sensación, con el pelo casi rubio y ensortijado, los ojos azules, grandes, de una mirada que surgía directamente de una concavidad profunda y asombrada por el terror de estar en un mundo que no tocaban; sí, producían la sensación de unos ángeles venidos a menos, que se equivocaron de planeta.¹²

Considero que el aspecto de ángeles venidos a menos que tienen los mudos se debe en buena parte a que el paso del tiempo les ha quitado el aspecto de niños. Son entonces, ángeles crecidos, sexuados, que una vez lejos de la mirada de sus padres han alcanzado la madurez de sus cuerpos; cosa que se manifiesta en que los trajes, proporcionados por los padres, no se adaptan a la realidad del estado de desarrollo de los mudos. Esa apariencia de ángeles degradados puede leerse también como una seña de que la expulsión de la casa paterna no sólo niega la posibilidad de hacer familia y enseñar costumbres a los hijos sino que es también un modo de poner el tiempo en pausa (por lo menos a ojos de los padres) y así, con

128 Wiethüchter 61-62.

hijos que no crecen sino en número, evitar los cambios que acarrea el paso del tiempo, y a la larga, evitar la muerte.¹²⁹

Es lógico que la toma de consciencia de la edad de los mudos resulte perturbadora para el lector, pues el hecho de que habiendo alcanzado la madurez sexual vivan en una especie de comunidad apartada de la autoridad de los padres y de la institutriz (una especie de prolongación de la autoridad y la lógica, el manuscrito de Franz y Nora), abre la posibilidad de que se reproduzcan, transgrediendo tanto la prohibición del acoplamiento sexual entre hermanos como la imposibilidad de reproducción de los híbridos y los monstruos.

Al respecto, cabe recordar que cuando los monstruos se vuelven contra sus creadores, sus demandas parecen estar siempre relacionadas con su sexualidad. Un ejemplo de ello es el monstruo de Frankenstein, que al tomar consciencia de que su cuerpo está compuesto como el de un varón adulto, pero que por ser una composición de cadáveres es un organismo único que no pertenece a ninguna especie, pide a Víctor que le cree una compañera, y cuando éste se niega a hacerlo, amenaza con destruir el goce de su creador, interviniendo en su noche de bodas. Un caso que se asemeja más a la situación de los mudos en *El jardín de Nora* es el de Claudia, la niña vampiro de *Confesiones de un vampiro*, de Anne Rice. Claudia es convertida en vampiro por Louis y Lestat (el primero le quita la vida mortal y el segundo le da a beber de su sangre, convirtiéndola en vampiro), cuando tiene sólo

129 Esta reflexión puede aplicarse también al proyecto de construcción de paraíso que tiene la pareja de austríacos, ya que en la historia bíblica, la estadia de Adán y Eva en el Edén es amenazada por la serpiente, y más concretamente, por las palabras de la serpiente. Entonces, el encierro de los mudos en *El jardín de Nora* puede leerse como un recurso para mantener muda a la serpiente. Por eso el paraíso se derrumba cuando los mudos pronuncian sus primeras palabras.

cinco años de edad. Con el paso del tiempo adquiere conocimiento y destreza para matar, pero su cuerpo de niña no crece y su madurez unida a su aspecto de niña inquietan a Louis, quien le cuenta al reportero que lo entrevista:

Y entonces empezaron a suceder cosas extrañas. Porque aunque todavía era una pequeña niña tranquila, yo la encontraba aferrada al brazo de un sillón leyendo la obras de Aristóteles o Boecio o una nueva novela que acaba de llegar allende el Atlántico. (...)Claudia era un misterio. No era posible saber lo que sabía y lo que no sabía. Y observarla era algo escalofriante.¹³⁰

Tiempo después, Claudia quiere conocer su origen y consigue que Louis le cuente cómo nació a la vida vampírica. Desde entonces, se llena de rencor hacia Lestat, quien, para agredirla, recurre siempre a su condición eterna de niña impúber.

Ahora bien, el último hueco físico en *El jardín de Nora* aparece en el living de la casa paterna y viene acompañado de los antecedentes faltantes para completar la historia del enmudecimiento de los hijos que hasta entonces se conoce sólo a medias. Estos antecedentes son la historia del ritual de integración de los hijos al jardín, y la llegada del profesor con el método suizo.

3.3.1. EL RITUAL DE INTEGRACIÓN AL JARDÍN

La narración de la primera vez que la pareja realiza el ritual de integración de un hijo al jardín está inscrita en el recuerdo del origen del rumor en el pecho de Nora que hace brotar leche agria. Dicho ritual está pensado para integrar al niño a las costumbres familiares, para que el jardín sea una "mitad dichosa" de su vida, y

130 Anne Rice, *Confesiones de un vampiro* (Barcelona: Ediciones B, 1994) 143.

para que el hijo se convierta en hombre al servicio del jardín, tal como sus padres. El rito tiene varias partes, y el niño fracasa o transgrede casi todas. Primero, cuando los tres miembros de la familia avanzan en silencio hacia el fondo del jardín donde se encuentra el rosal, el niño corre, salta y grita sobre el césped. Luego, se lanza sobre la piedra de La Concordia y la usa como tobogán, a tiempo de gritar "¡Kala, kala!", a lo que Nora contesta "¡No!, ¡piedra, ¡piedra!" y Franz replica "¡Nein!, ¡Stein, Stein!",¹³¹ después, el padre recita unas palabras extrañas (mágicas, rituales), presenta al niño un gnomo tallado en madera vienesa y le pide que diga el nombre del gnomo¹³² para que éste sea su representante en el jardín; a lo que el niño no responde sino con silencio. Decepcionados, Franz y Nora siguen con el rito, y le piden al hijo que les tome fotos junto a las plantas, cosa que el niño logra con éxito. Finalmente, deciden hacer un intento más por integrarlo al jardín. Con ese propósito, Franz corta una rosa y se la entrega al niño, quien, lastimado por una espina, la deja caer al suelo. Temeroso, se apresura a levantarla y a chupar la sangre que sale de su dedo, entonces Franz le interrumpe y deja caer sobre la tierra dos

131 Wiethüchter 54.

132 Como se indicó antes, la tradición sobre la gente pequeña dice que en ocasiones, estos seres roban niños humanos. Sin embargo, conocer el nombre de estos hombrecitos parece ser útil para vencerlos; al menos eso es lo que sucede en la historia de "Rumpelstiltskin", en que un pequeño hombrecito, después de conceder algunos favores a la futura esposa de un rey, le dice que en retribución ella debía entregarle a su primogénito. Llegado el momento de entregar al niño, la mujer llora y el hombrecito le dice que le dejará quedarse con el hijo si averigua cuál es su nombre. La mujer manda un emisario a averiguar por todo el reino los nombres más bizarros, al tercer día, tiene su respuesta, le dice al hombrecito que su nombre es Rumpelstiltskin y conserva a su hijo. Enojado, el hombrecito pisa el suelo con fuerza y se hunde en la tierra. Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, "Rumpelstiltskin", *The Complete Brothers Grimm Fairy Tales* (New York: Gramercy Books, 1996) 203-206. El hecho de que los gnomos del jardín de Nora queden innominados puede leerse como una circunstancia propiciadora de la traición de los gnomos, que, en cierto modo, se sirven de los mudos para arrebatarse todas las formas de descendencia a Nora y Franz, vale decir, el jardín y los propios hijos.

gotas de la sangre de su hijo. Finalmente, cuando la sangre llega a la tierra, se desata por primera vez el rumor en el pecho de Nora.

El ritual de integración al jardín que da origen al rumor en el pecho de Nora, parece ser también el causante de la mudez del primogénito y sus hermanos. Buena parte de los "errores" que comete el primer hijo durante el ritual están relacionados con el lenguaje: grita cuando no debe, habla en un idioma que no corresponde al de sus padres ni al español (lengua en que sus padres parecen comunicarse aquí) y no consigue dar su propio nombre al gnomo de madera. En ese sentido, tiene lógica que el resultado de su fracaso en la integración al jardín y la familia sea la pérdida del habla, en el ámbito de lo perceptible, y la falta de nombre del gnomo de madera, en el ámbito del orden mágico que Franz y Nora quieren crear en su jardín.

Pese al fracaso del primogénito, Franz y Nora insisten en el ritual a medida que cada uno de los nueve hijos restantes alcanza la edad correspondiente. Ninguno consigue decir su propio nombre en el jardín, y los diez gnomos de madera vienesa quedan innominados. Pero también este orden se altera: dado el inusual número de hijos,¹³³ llega a haber en el jardín un número igual de gnomos sin nombre, sin hombre al que representar; y, en grupo, los gnomos sin nombre adquieren semejanza con los no-individuos que habitan la casa del fondo. Los

133 El número de hijos de Franz y Nora constituye una de las excentricidades de la pareja no explicadas en la novela. Por una parte, se sabe que la casa del fondo tiene el espacio justo para ellos y su institutriz (once dormitorios, once baños y un gran comedor), pero no se sabe si cuando ésta es construida ya habían nacido los diez hijos o si la pareja tenía el proyecto de tener diez. Por otra parte, hacia el final de la novela, la voz narrativa dice que "a medida que les nacían los hijos", apenas enmudecían, eran enviados a la casa del fondo, implicando que a Franz y Nora los hijos les nacen, como si no tuvieran control sobre ello. En consecuencia, queda la pregunta acerca del número de hijos, que, por lo elevado, bien podría ser parte de las condiciones extrañas que implica el vivir *aquí*, o parte del plan de fundar una nueva estirpe.

gnomos no representan específicamente a ninguno de los hijos, pero como los hijos tampoco tienen especificidad en el contexto del Edén construido por la pareja; los gnomos terminan representando a los hijos en su mudez. En consecuencia, pese a que cada uno de los hijos fracasa en el ritual de integración al Edén, en su fracaso repetido diez veces, los hijos resultan representados, y los gnomos guardianes del jardín, en vez de representar a los hijos en función de las expectativas de los padres, terminan representando a los hijos como lo que son, revirtiendo así la expulsión de los hijos inspirada en el fresco de Rafael.

En otras palabras, el ritual de integración se convierte en un rito de exclusión y después de repetirse diez veces termina siendo la entrada clandestina de los mudos al jardín. La ironía es que en su fracaso, el rito funciona demasiado bien, pues efectivamente incluye a los hijos en el jardín, pero sin que los padres sean conscientes de ello; por tanto la estructura profunda del Edén de Franz y Nora se reconfigura a sus espaldas. En el cambio de signo de los gnomos vieneses hay un hueco y un horror haciendo modificaciones en el libro de hojas nuevas que deja de responder a la lógica de la pareja.

3.3.2. EL MÉTODO SUIZO DEL PROFESOR

El profesor contratado después de la partida de Frau Wunderlich utiliza un método suizo, científico y directo, que busca devolver el habla a los mudos interviniendo sobre los órganos de fonación. Su método consiste en la aplicación de masajes y vibraciones eléctricas en la glotis. Por la intervención de la energía

eléctrica, recuerda el proceso que sigue Víctor Frankenstein para devolver la vida a partes de cuerpos muertos, y más tarde a la criatura armada con partes de ellos.

A diferencia del baño purificador realizado sobre los mudos para operar un cambio en el jardín, la intervención del profesor está destinada a solucionar la mudez de los hijos. Cuando el desenlace de la novela y el ritual de integración al jardín son narrados, se deja saber al lector, por primera vez, que en determinado momento Franz y Nora acuden a varios médicos en busca de explicaciones a la mudez de sus hijos, sin obtener más respuesta que una posible causa hereditaria, que hubiera ignorado varias generaciones hasta manifestarse en la unión de los genes de Nora y Franz. Las investigaciones de la pareja acerca del extraño gen y los intentos previos (si es que existieron) de devolver el habla a los hijos permanecen absolutamente velados al lector. Incluso la intervención del profesor parece realizarse en secreto; no se sabe, por ejemplo, si las clases o sesiones de tratamiento se interrumpen durante la semana que los mudos pasan encerrados, no se sabe tampoco, si cuando el yatiri baña a los mudos éstos ya están a cargo del profesor.

En la narración, el profesor y su revolucionario método aparecen como una sorpresa, pues pese a que desde un principio se establece que hay relación entre los mudos y los huecos en el jardín, sólo los huecos son mostrados como problema a resolver. La llegada del profesor, que tiene lugar hacia el final de la historia, después de los veinte o más años que transcurren desde la construcción del jardín hasta la aparición del primer hueco, y después de la degradación continua del

"un rumor negro y alado", provoca una última erupción de leche descompuesta, rasga el borde del universo conocido y mata a Nora y a Franz enfrentándolos a sus más grandes horrores: la caída en el hueco y la voz de sus hijos. Además, hace que pasen a formar parte de lo más lo más íntimo de la geografía del *aquí*. Franz y Nora terminan sus días enterrados vivos en las entrañas de su paraíso fracasado, devorados por la extrañeza que tanto los inquietaba. Pero como la presente lectura de la novela se hace desde La Paz, puede decirse que, en cierta medida, quien lee desde aquí es parte del *aquí* que se traga a Franz y a Nora, por eso el lector puede asistir a lo que ocurre después del hundimiento definitivo de la pareja de austríacos y, además de presenciar y experimentar el horror, llegar a ser el horror.

El paso de Franz y Nora por La Paz no instaura leyes nuevas, el manuscrito que no entienden permanece inmodificado, pues cuando los mudos aprenden a hablar nadie los entiende, su extrañeza permanece inconciliable con su entorno, el *aquí*, por eso la novela termina como un horror que, a su vez, es el mudo antecedente del inusual jardín vienés plantado en la zona sur de La Paz.

4. CUARTO CAPÍTULO. CONCLUSIONES

Habiéndose realizado todas las tareas proyectadas para la construcción de la herramienta que permita leer el horror en un texto determinado, llega el momento de mirar los hallazgos en perspectiva. Antes de empezar, puede decirse en pocas palabras que el propósito general de la investigación ha sido cumplido, es decir que se ha conseguido poner en funcionamiento los dos principios elaborados a partir de la lectura de un corpus de relatos de horror (la conceptualización de un horror que puede construirse a través del lenguaje y la estrategia narrativa denominada 'hueco') para hacer de ellos una herramienta de lectura del horror en *El jardín de Nora*.

El primer postulado de la tesis, producto de la lectura de la definición de horror propuesta por Lovecraft junto con algunas ideas de Bataille y de Blanchot,

es que el objeto literario de horror es aquél en que se produce el contacto con lo Otro a través del lenguaje. Esta delimitación de la idea de horror se utilizó como criterio para seleccionar los textos a estudiar en los capítulos segundo y tercero. Además, es parte importante de la herramienta pues permite distinguir si el horror tiene o no lugar en un objeto literario determinado.

Por otra parte, se han establecido dos parámetros para examinar las novelas de horror gótico, que, por lo menos en el marco de los textos estudiados en el segundo y tercer capítulo, contribuyen a la herramienta por la vía de la negación y no así por la afirmación. Me refiero a las consideraciones sobre el héroe de horror y la víctima del horror elaboradas a partir del esquema del deseo triangular propuesto por René Girard. El primer parámetro define al héroe de novela gótica de horror como aquel que trasciende el triángulo de la mediación y, pese a realizar una búsqueda imposible, alcanza su objetivo en un momento de creatividad y libertad absolutas en que se suspenden las leyes naturales y humanas que lo separaban de dicho objetivo. Es entonces que resulta útil el segundo parámetro establecido para examinar las novelas góticas, pues el paradójico éxito del héroe tiene consecuencias funestas, dado que el mismo instante de libertad que le permite alcanzar su objetivo lo convierte en un excluido que no puede reintegrarse a la sociedad. De este modo, el héroe de horror deviene víctima del mismo y termina sus días habitado por un horror que no cesa y del que no puede huir pues lo lleva consigo.

El segundo postulado de la tesis nace de la lectura de algunos textos de Lovecraft relacionados con los mitos de Cthulhu en los cuales los abismos tienen una fuerte incidencia en la configuración del horror. Consiste en afirmar que en estos relatos hay un horror subyacente que aflora cuando se pone en relación una experiencia o conocimiento adquirido en el pasado con la situación presente. Este proceso es posible gracias a una estrategia narrativa que se ha denominado 'hueco', y que consiste en desnaturalizar el presente a través de datos del pasado. Esta parte de la herramienta depende a su vez del primer postulado, porque la estrategia narrativa denominada hueco puede estar presente en un texto sin que esto garantice que se produzca horror en él.

Ahora bien, los abismos son lugares de donde puede emerger el agente peligroso y temible; pero, aunque aquello que surge del abismo puede asustar a los personajes o al lector, el horror (según los principios establecidos en el capítulo uno) no está en las criaturas que surgen de los abismos sino en las implicaciones para los personajes y la raza humana en general que acarrea su aparición. Por ello, los huecos del horror no son los abismos que forman parte del mundo narrado sino las fisuras en el universo conocido que se producen cuando dos o más elementos son puestos en relación. Así, el horror no anida en ningún lugar específico del mundo narrado sino que circula de un texto a otro. En palabras de Lovecraft, aletea en el borde del universo conocido, afirmando la inminencia del desastre, de la rajadura que nos pondrá en contacto con lo Otro.

Como dato aparte, cabe retomar la idea de que el horror de los mitos de Cthulhu está construido de tal manera que busca alcanzar un efecto de verdad, de lograr, desde textos que se presentan como ficción, la categoría intermedia entre la verdad y la verosimilitud que se le otorga a las leyendas.

En el tercer capítulo de la investigación se utilizaron los postulados de los dos primeros capítulos como herramienta para leer el horror en *El jardín de Nora*. Al igual que en los textos de Lovecraft, los personajes de esta novela experimentan un horror que está íntimamente relacionado con la aparición de huecos en el jardín de la casa pero que no depende sólo de los huecos como falla física en el jardín, sino de una serie de desajustes en el universo conocido de los personajes que los lleva a entrar en contacto con lo Otro y experimentar eso que se ha denominado 'efecto de hueco'. Cabe señalar que en *El jardín de Nora*, no sólo para el lector sino también para los personajes, habitantes del mundo narrado, el conflicto se manifiesta y se resuelve a través del lenguaje.

Entonces, en *El jardín de Nora* hay tres tipos de huecos. Los huecos físicos, reales en el contexto de la ficción, que aparecen en el jardín; los huecos narrativos, que responden a la estrategia narrativa descrita en el segundo postulado; y los huecos intangibles que, a través del lenguaje, se abren en el borde del universo conocido del lector y producen el efecto de hueco que constituye el horror.

Ahora bien, aunque se indicó que es posible que haya una razón histórica y cultural para que el horror en la literatura y también en el cine aparezca ligado a diversas formas de hueco, sería una exageración pensar que para que haya horror

el mundo narrado tiene que rajarse o hundirse. Tampoco puede decirse que la estrategia narrativa que se ha denominado 'hueco' sea exclusiva de los textos que producen horror en los lectores, ni que sea una condición ineludible para que un texto determinado provoque en sus lectores el efecto de hueco. En ese contexto, el hecho de que en los relatos de Lovecraft y en *El jardín de Nora* los huecos físicos sean tan importantes en la conformación del horror es una coincidencia, pues los huecos que conciernen a esta investigación son aquellos que desestabilizan el universo conocido poniendo al lector en contacto con lo Otro a través del lenguaje.

Como esta novela es próxima y contemporánea a nosotros, es posible experimentar en su lectura una dimensión del horror que se pierde en los textos distantes en el tiempo y en el espacio. Me refiero a la particular circunstancia que hace que los huecos se abran en nuestro universo conocido tanto en el ámbito de las ideas abstractas (el encuentro de culturas, por ejemplo) como en un ámbito más próximo, dado que los conflictos que experimenta la pareja de austríacos tienen una perturbadora similitud con los conflictos entre lenguas y costumbres que son parte de nuestra vida cotidiana. La lectura en detalle ha permitido observar que el componente de extrañeza —lo Otro que intriga a los austríacos y desestabiliza su universo conocido— es el *aquí* y el no conocer el imaginario e inaccesible manuscrito que lo organiza. Entonces, como la referencia a la ciudad de La Paz es directa, el lector no sólo presencia y experimenta el horror sino que llega a ser parte de él.

Además, la lectura de *El jardín de Nora* a través del hueco ha mostrado que el horror del contacto con lo Otro constituye una entrada pertinente a la novela, pues permite articular la lectura del texto en función de los huecos y sobre todo de la aparición del último hueco, que es donde confluyen todas las ramas del argumento y todos los conflictos en medio de los cuales se desenvuelven los personajes. Por eso, la lectura del horror en la novela a partir del hueco como herramienta ha permitido hacer un acercamiento integral al texto, tanto a partir de algunas de sus características formales como a partir de las implicaciones que acarrearán esos conflictos vividos por los personajes. Además, esta entrada a la novela ha permitido poner en juego en la lectura una serie de intertextos que no hubieran tenido lugar si se utilizaba una herramienta distinta.

De este modo, se ha conseguido hacer el tránsito de las montañas de la locura a las montañas de La Paz, integrando la novela de Wiethüchter a un corpus de textos concebidos con el propósito de provocar en sus lectores el efecto de hueco, y por consiguiente, el horror. Pero lo más importante es que se ha conseguido hacer una lectura amplia del horror, de ese curioso efecto que algunos objetos literarios pueden producir en sus lectores; se ha conseguido echar a andar una herramienta que permite examinar qué es lo que produce horror en los personajes de la novela, cómo es que ese horror alcanza al lector, qué semejanzas y diferencias hay entre estos horrores y qué implica el enfrentar un conflicto determinado con la experiencia del horror. Con algo menos de detenimiento, también se ha podido observar en qué medida este horror se acerca o distancia de los esquemas de la novela gótica y en qué aspectos y por qué razones la presente

lectura de *El jardín de Nora* disiente de algunos de los criterios con que esta novela ha sido estudiada anteriormente.

Entonces, en el ámbito de la ficción que perturba a sus lectores, el hueco queda como propuesta de herramienta para acercarse en detalle a este efecto que provoca rechazo, y que paradójicamente, como se ha visto a lo largo de esta investigación, al ser mirado de cerca suele develar algo que tiene que ver con los propios lectores.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Bajarlía, Juan Jacobo. *H. P. Lovecraft: El horror sobrenatural*. Buenos Aires: Almagesto, 1996.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- Blanchot, Maurice. "La experiencia límite", "Conocimiento de lo desconocido". *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila, 1993.
- Briggs, Katharine, ed. Juan Antonio Molina Foix, trad. "El polvo blanco". *Cuentos populares británicos*. Madrid: Siruela, 2001. 197-199.
- Burleson, Donald R. *Lovecraft: Disturbing the Universe*. Kentucky: University Press of Kentucky, 1990.
- Davenport - Hines, Richard. *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*. New York: North Point Press, 2000.
- Freud, Sigmund. "Lo siniestro". *Obras completas*. Tomo 7. Trad. Luis López-Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997. 2483- 2505.
- Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- Grimm, Jacob y Wilhelm Grimm. "Rumpelstiltskin". *The Complete Brothers Grimm Fairy Tales*. New York: Gramercy Books, 1996. 203-206.
- Hall, Michael. *Hadas, duendes, elfos y más gente menuda*. Barcelona: Edicomunicación, 1992.
- Hoffmann, E. T. A. "El hombre de la arena". *Nocturnos*. Madrid: Anaya, 1987. 21-32.
- "Horror." *The American Heritage English Dictionary*. 1976 ed.

- Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1986.
- Lévy, Maurice. *Lovecraft: A Study in the Fantastic*. Detroit: Wayne State University Press, 1988.
- Llopis, Rafael, comp. H.P. Lovecraft et al. *Los mitos de Cthulhu: narraciones de horror cósmico*. Madrid: Alianza, 2001.
- Lovecraft, Howard Phillips. *The Annotated H. P. Lovecraft*. S.T. Joshi ed. New York: Dell Trade, 1997.
- . *El horror de Dunwich*. Madrid: Alianza, 1995.
- . *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza, 1995.
- . *En las montañas de la locura*. La Plata: Altamira, 1998.
- . *En la cripta*. Madrid: Alianza, 2001.
- . *Supernatural Horror in Literature*, "The Call of Cthulhu", "History of the Necronomicon", "The Music of Erich Zann" Online, *The H. P. Lovecraft Library*, Internet, <http://www.hplovecraft.com>, 11 de abril de 2003.
- Met, Philippe. "H. P. Lovecraft: Necronomicon & Co." *Le livre imaginaire. Revue des Sciences Humaines* 266/267. Abril-Septiembre (2002).
- Monasterios Pérez, Elizabeth. "Blanca Wiethüchter o la porfiada persistencia de una replegada hermosura". *Blanca Wiethüchter, el lugar del fuego*. Marcelo Villena Alvarado, editor. La Paz: Gente Común, 2004. 87-102.
- Rice, Anne. *Confesiones de un vampiro*. Barcelona: Ediciones B, 1994.
- Schnabel, William. "L'hybride chez H. P. Lovecraft". *Les cahiers du Gerf* 7 (2000): 133-158.

Shelley, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Madrid: Alianza, 1994.

Stevenson, Robert Louis. *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Buenos Aires: Losada, 1997.

Villena Alvarado, Marcelo. "Gestos capitulares: el lugar de la ciudad en la narrativa boliviana contemporánea", inédito.

Walpole, Horace. *The Castle of Otranto*. New York: Oxford University Press, 1996.

"Weird." *The American Heritage English Dictionary*. 1976 ed.

Wiethüchter, Blanca. *El jardín de Nora*. La Paz: La mujercita sentada, 1998.