



Facultad de Filosofía y Letras

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LA CAÍDA DEL HOMBRE TRAS EL *FIN DE SIÈCLE*:  
MANIFESTACIONES DE DEGENERACIÓN EN LA OBRA DE  
WILLIAM HOPE HODGSON Y H. P. LOVECRAFT**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
DOCTOR EN LETRAS**

**PRESENTA:**

**ANTONIO ALCALÁ GONZÁLEZ**

**TUTOR:**

**DR. JOSÉ RICARDO CHAVES PACHECO, IIFL, UNAM**

**COMITÉ TUTORAL:**

**DR. JORGE ALCÁZAR BRAVO, FFyL, UNAM**

**DRA. NOEMÍ NOVELL MONROY, FFyL, UNAM**

**DRA. AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA, FFyL, UNAM**

**DRA. ANNA JULIET REID, UAEM**

**Ciudad de México, 2016**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*To Miriarwen, Martita and Pocha with Tiki-Ti (my life complement, my example and my inner demons).*

	3
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO I: TEMORES DE DEGENERACIÓN DEL <i>FIN DE SIÈCLE</i></b>	<b>11</b>
La gestación de un miedo	12
Consolidación del temor de degeneración	20
Elaboración del discurso de degeneración	26
Degeneración dentro y fuera de la urbe	33
Aproximaciones literarias	41
<b>CAPÍTULO II: EL GÓTICO VICTORIANO Y EL <i>FIN DE SIÈCLE</i>: LO PERMISIBLE VS LO INAPROPIADO</b>	<b>49</b>
La literatura gótica: El portavoz de los miedos de degeneración	50
El gótico del fin de siècle	58
El doble y la otredad abyecta	62
Expresión de los temores de degeneración en la ficción gótica del fin de siècle	77
<b>CAPÍTULO III: LA MONSTRUOSIDAD ANTES Y MÁS ALLÁ DE LA HUMANIDAD: LAS CRIATURAS INFRAHUMANAS DE WILLIAM HOPE HODGSON EN <i>THE HOUSE ON THE BORDERLAND</i> Y <i>THE NIGHTLAND</i></b>	<b>87</b>
Hodgson y las convenciones góticas	89
Relatos en el mar de los Sargazos	93
Transgresiones bestiales en el confín de la Tierra	111
La humanidad rodeada por las tinieblas en sus días finales	119
<b>CAPÍTULO IV: LA HUMANIDAD COMO EL OTRO NO EVOLUCIONADO EN “THE CALL OF CTHULHU” Y “THE SHADOW OVER INNSMOUTH” DE H. P. LOVECRAFT</b>	<b>133</b>
Una filosofía antihumana	135
Lovecraft y la ficción de lo sobrenatural	138
Ficción de degeneración tradicional del fin de siècle	144

<b>La degeneración desde el punto de vista del horror cósmico</b>	<b>158</b>
<b>Cthulhu y el horror respecto a la posición de la humanidad sobre la Tierra</b>	<b>171</b>
<b>La ensombrecida caída final del hombre en Innsmouth</b>	<b>180</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>192</b>
<b>OBRAS CONSULTADAS</b>	<b>199</b>

## Introducción

Hay cuatro elementos que saltan a la vista tras leer el título en esta tesis. Los dos últimos se refieren a los nombres de los autores cuya obra me inspiró para proponer el presente proyecto, los otros dos: “degeneración” y “*fin de siècle*” consisten, respectivamente, en el tema que trabajo en sus obras y la época cuando se acuñó la teoría referente al mismo. Para abordar el concepto de “degeneración”, pretendo utilizar la noción que se produjo durante los 20 años finales del siglo XIX respecto a un declive general para la civilización occidental. Esta impresión se gestó al interior de la sociedad del occidente europeo la cual se había considerado a sí misma como la cúspide de la historia de la humanidad. En inglés, a la combinación de dicho sentimiento y época mencionados, se les asocia culturalmente con la expresión “*fin de siècle*”. En ese entonces y como parte de un proceso de reciprocidad inevitable, la vastedad con que se expandió el saber ocasionó que el crecimiento de las ciencias brindara tantas dudas acerca del papel de la humanidad sobre el planeta y el universo como los avances que generó. Entre más se develaban secretos acerca del entorno, más clara se volvía la endeble situación del ser humano frente al cosmos, y fue la literatura gótica del *fin de siècle* (perteneciente de las décadas 1880-90 en el Reino Unido) la que se encargó de recoger los miedos resultantes. Partiendo de ello, el objetivo final del presente texto consiste en comprobar la existencia de una continuidad y adaptación de estos temores como eje central en la construcción de algunos relatos góticos de William Hope Hodgson y Howard Philips Lovecraft. Del primero trabajo los textos *The House on the Borderland* (1908) y *The Nightland* (1912); mientras que de Lovecraft, se abordan los relatos “The Call of Cthulhu” (1928) y “The Shadow over Innsmouth” (1936). La relevancia que encuentro para lo anterior radica en el hecho de que aunque ambos escritores son mayormente estudiados como parte del contexto del relato de horror del siglo XX, aún son escasas las aproximaciones a sus creaciones desde un punto de vista que las

considere como recipientes de los miedos de degeneración manifestados en el gótico del *fin-de-siècle*. De hecho, lo realizado por Kelly Hurley y Emily Alder en relación con la obra de Hodgson es de lo poco que existe en cuanto al estudio de un vínculo entre el autor y dicha época. En lo que respecta a Lovecraft, no es común identificarlo como heredero del *fin de siècle*. Aunado a lo anterior, es necesario mencionar que en español todavía es poca la investigación académica en general sobre ambos. Por ejemplo, a la fecha de edición de este texto, el catálogo de tesis de grado y posgrado de la UNAM únicamente reporta siete títulos de que toman la obra de H. P. Lovecraft como objeto de estudio. De éstos, uno corresponde al nivel maestría en artes visuales y los otras seis al nivel licenciatura; de los últimas, sólo dos son producto de un programa de letras mientras que el resto corresponden a los campos de comunicación gráfica, bibliotecología y psicología. Lo anterior reduce a dos casos lo trabajado en la UNAM, como proyecto de obtención de grado, sobre la obra del autor desde una perspectiva literaria. Por otro lado, dicho catálogo no registra tesis acerca de Hodgson para ninguna área. No obstante, en inglés sí se cuenta con antologías de ensayos y *journals* dedicados a la obra de los dos; ejemplos de lo anterior son: *Lovecraft Studies*, además de *Sargasso: The Journal of William Hope Hodgson Studies*. Lo anterior confirma la necesidad de ampliar el estudio crítico en español sobre el legado de dos escritores que cada vez crecen en el número de lectores que se acercan a ellos mediante traducciones a esta lengua. Tomando en cuenta lo anterior, pretendo que mi investigación inspire un mayor crecimiento en el interés académico por la ficción de estos dos creadores. Por otro lado, una posible traducción de mi tesis, enriquecería lo limitado en relación con Hodgson y nulo respecto a Lovecraft en cuanto al estudio de la conexión entre sus obras y el gótico del *fin de siècle*.

Como inicio, el capítulo I consiste en una revisión acerca de la gestación de las ideas de degeneración a partir de la segunda mitad del siglo XIX, además de sus implicaciones sociales y

manifestaciones literarias durante el *fin de siècle* (1880 y 90). En dicho apartado, delimito el concepto de “degeneración” como el depositario de aquellas turbaciones referentes a una degradación de lo humano, mismas que surgieron a partir de una compleja relación entre los postulados evolucionistas de mediados de siglo y la necesidad de no sólo sustentar la supremacía de las metrópolis imperialistas, sino también responder ante un creciente deterioro social dentro de urbes en las que cada vez era más observable el aumento de la criminalidad y los vicios. También se revisa de forma rápida la presencia del movimiento decadentista como otra respuesta en el arte ante el desencanto vivido a finales del siglo XIX. Tal mención brinda la posibilidad de delimitar las diferencias entre los términos “degeneración” y “decadencia”, mismos que suelen asociarse de manera confusa al estudiar el contexto decimonónico pese a que el primero obedece a una perspectiva científica mientras que el otro se originó de una inquietud estética.

Posteriormente, el capítulo II presenta una revisión general del nacimiento y evolución del gótico en la literatura británica hasta llegar al periodo victoriano y, concretamente, a los últimos 20 años del siglo XIX. Se revisan características usuales la literatura gótica, a la cual propongo trabajar como un modo que perdura más allá de sus orígenes como género. En mi estudio, enfatizo la manera en que este modo recurre a la exageración y enfrentamiento de conceptos opuestos para traer al presente la irrupción transgresora del pasado animal del hombre, misma que resulta una situación inaceptable y temible para el *fin de siècle*. Como resultado y durante este periodo, la convención gótica del monstruo consolida su papel como la imagen que encapsula al doble bestial dentro de lo humano. Para dar voz a los miedos de degeneración de dicho momento, esta criatura se amalgamó con la abyección y lo sublime. Se reveló como un agente cuya presencia y acción catalizaron la confluencia de los secretos inaceptables y ominosos pasado animal de la especie. Para poder trabajar los conceptos citados, recurro a la propuesta de Freud respecto al retorno del

pasado ominoso y las ideas de Otto Rank en relación al doble. En cuanto a lo inapropiado y la abyección, lo trabajado por Mary Douglas y Julia Kristeva respectivamente, me proporcionan el respaldo teórico necesario. La parte final del capítulo consiste en una exploración rápida de ejemplos literarios en los cuales las características mencionadas del gótico aparecen para expresar los temores de degeneración.

Los capítulos III y IV conforman la parte medular de mi propuesta, ya que en ellos exploro la forma en que Hodgson y Lovecraft incorporan las aprensiones del *fin de siècle* en su obra y se nutren de ellas para moldear su ficción sin que, por ello, se trate de autores pertenecientes al periodo mencionado; de hecho, el propósito central como lo indica el título este trabajo es demostrar que se trata de herederos del mismo. El elemento pivotal alrededor del cual gira la adopción de dichos miedos por parte de ambos es el monstruo; por ello es que en los dos capítulos cuentan con 6 y 5 imágenes respectivamente, cuya intención es poder ilustrar aspectos relacionados con algunas de las criaturas descritas por ambos autores y los espacios en que éstas se mueven para así brindar un mayor apoyo visual a mi análisis.<sup>1</sup> La importancia de esto radica en el hecho de que los dos escritores manifiestan los temores de degeneración principalmente a través de una detallada descripción de seres híbridos que irrumpen en espacios recónditos o, al menos, alejados del dominio de la civilización y los límites de lo aceptable.

En el primero de estos capítulos, reviso las ideas científicas de Ernst Haeckel sobre la anulación de cualquier panorama antropocéntrico como un ejemplo respecto a la extensión de los miedos del *fin-de-siècle* más allá del siglo XIX en la cultura occidental. Así como a inicios del

---

1. Las imágenes en cuestión son un mero apoyo visual ya que el objetivo final es invitar al lector de esta tesis a confrontar los relatos mencionados para compartir la riqueza de descripciones elaboradas por los dos escritores más allá de las citas que presento. El tamaño de cada ilustración obedece únicamente a que el lector pueda apreciar el grado de detalle en cada una.

siglo XX Haeckel desarrolla sus reflexiones acerca del colapso de lo conocido, en el ámbito de la literatura los monstruos que dominan en la ficción de Hodgson responden a la necesidad del autor por recurrir a convenciones del gótico para expresar sus propias aprensiones acerca del inevitable fin de la humanidad y su prominencia sobre el planeta. La irrupción de entes híbridos en sus relatos marítimos es el objeto de estudio en la primera parte del análisis. Posteriormente, distingo la forma en que el autor se vale de criaturas similares para retratar la caída de la humanidad en los dos textos revisados como objetivo central del capítulo. En dicha parte final, exploro la presencia de los elementos clave que sacuden la seguridad de sus protagonistas respecto al fin del dominio humano sobre la Tierra.

El capítulo final es una revisión de la manera en que el pensamiento de Lovecraft y su teoría sobre la ficción de lo sobrenatural se conjuntan para crear historias que giran en torno a la figura del monstruo en su papel como la otredad que resulta inadmisibile. Este recurso le permite al autor tomar dos aproximaciones hacia los miedos del *fin de siècle*. Mientras que su obra temprana presenta ejemplos de un estilo muy apegado a la transgresión entre lo humano y lo animal, el segundo periodo en su carrera es marcado por una presencia constante de la raza humana como inferior frente a otras de origen desconocido. La simple presencia de estas últimas obliga a los personajes a aceptar tal situación junto con un deseo frenético por evitar que más personas se acerquen a dicho conocimiento. A este grupo final pertenecen las dos historias que se trabajan como objetivo central del capítulo a manera de ejemplos sobre la forma en que Lovecraft apoya el horror que experimentan sus protagonistas en el efecto de los temores de degeneración.

En resumen, esta tesis es una invitación para que el lector se acerque o regrese a la obra de Hodgson y Lovecraft con una lectura enfocada en entender la presencia de los miedos de degeneración como antecedentes innegables de los recursos sobre los cuales giran las

convenciones que cimentan los estilos de ambos autores, mismos que se basan en la irrupción de entes monstruosos. Así como las especies evolucionan importando de sus antecesores lo que mejor les funciona para adaptarse al medio, estos dos escritores recogen la influencia de aquellos que, con anterioridad, plasmaron en su obra las aprensiones respecto al desplome evolutivo de la humanidad. Al recogerlas, las focalizan dentro de su propia época mediante una apropiación que los transforma en recursos renovados mediante los cuales expresan ansiedades emanadas de su experiencia en los contextos geográficos y temporales en que vivieron.

## Capítulo I: Temores de degeneración del *fin de siècle*

Man still bears in his bodily frame  
the indelible stamp of his lowly origin.  
**Charles Darwin**

Para poder estudiar la presencia de los miedos de degeneración del *fin de siècle* en las obras de Hodgson y Lovecraft, mi propósito en el presente capítulo es hacer una revisión de los orígenes de dichos temores, así como del desarrollo e impacto cultural que estas aprensiones tuvieron en la sociedad británica durante las últimas dos décadas del siglo XIX. Como resultado de mi investigación propongo entender el concepto “degeneración” como depositario de las turbaciones referentes a una degradación del hombre,<sup>2</sup> mismas que surgieron a partir de una compleja relación entre los postulados evolucionistas de mediados de siglo y la necesidad de no sólo sustentar la supremacía de las metrópolis imperialistas, sino también responder ante un creciente deterioro social dentro de urbes en las que cada vez era más observable el aumento de la criminalidad y los vicios.

Aunque las preocupaciones referentes a una caída no resultaron algo nuevo en comparación con épocas previas, sí lo fue la forma en que éstas fueron abordadas por pensadores y el efecto que ellas tuvieron en la población. El acelerado avance científico, característico del siglo XIX, facilitó el realizar una sistematización sin precedente del conocimiento; esto permitió que los discursos provenientes de la biología y la antropología fueran capaces de sustentar aquello que antes se había

---

2. Durante el *fin de siècle* e incluso a principios del XX, la jerarquía entre sexos causó que se continuara utilizando la palabra "hombre" para referirse a la especie en general como había sido desde siglos atrás. Ello no implicaba considerar por igual al género femenino, sino más bien supeditar a éste a la autoridad masculina. Sin embargo, dado que esta tesis se produce en un contexto más de cien años posterior al *fin de siècle*, a lo largo de la misma utilizo mayoritariamente términos como "humanidad" y "ser humano" para referirme a la especie como un grupo sin importar el género tal como corresponde a una óptica más políticamente correcta para principios del siglo XXI.

basado en la mera especulación y presuposición, mas ahora se respaldaba en argumentos emanados de la observación científica. La elección de los textos usados como referencias me permitió no sólo tener acceso directo a las teorías que propiciaron la gestación de las preocupaciones de finales del siglo XIX, sino también el poder revisar cómo este periodo ha sido analizado desde la perspectiva de finales del siglo XX y principios del XXI,<sup>3</sup> ya que es desde ésta que elaboré mi tesis.

### ***La gestación de un miedo***

El periodo comúnmente estudiado desde la perspectiva del siglo XX y XXI como *fin de siècle*, las dos últimas décadas del siglo XIX, marcó un entorno en el que se conjuntaron comienzos y finales; en él se dio un choque frontal entre lo caduco y lo novedoso que acabó por marcarlo como una época llena de volatilidad y transiciones (Ledger xiii). Como resultado de lo anterior, se propagó la visión de la humanidad, demás organismos vivos y, en general, el mundo alrededor de los mismos, como un marco plagado de un movimiento continuo entre avance y regresión. El resultado fue el creciente miedo de que si el ser humano era parte de un esquema de evolución biológica, entonces existiera el riesgo de un proceso inverso que podría identificarse como involución. Esta última noción es la que corresponde directamente al gran temor de la época: la degeneración. Se le entendió como el proceso mediante el cual disminuye la diversificación estructural de un organismo como resultado de la correspondiente reducción de complejidad de las condiciones existentes en su ámbito. Esta idea terminó por convertirse en un temor concerniente a un regreso, casi inevitable, hacia nuestro pasado animal mismo que ya había sido postulado previamente por

---

3. De manera principal, aunque no excluyente, recorro (en orden alfabético) a Charles Bernheimer, Patrick Brantlinger, William Greenslade y Daniel Pick como referencias acerca de la percepción de las aprensiones del *fin de siècle* desde la óptica propia de finales del siglo XX y principios del XXI.

Darwin durante la segunda mitad del siglo. Cabe enfatizar que si bien Darwin no elaboró el discurso de degeneración por sí mismo, sus teorías fueron las que dieron a otros el marco científico para desarrollarlo, tal como se revisará en las siguientes páginas.

Durante el *fin de siècle*, la creciente criminalidad y división social en ciudades cada vez más estratificadas, así como la aparente contaminación proveniente del contacto con los súbditos imperiales en las colonias, hicieron surgir la mera sospecha de que realmente existiera un proceso degenerativo. El simple hecho de imaginarlo, llevó a temer que éste efectivamente estuviera ocurriendo, aunque de manera alejada y oculta para el espectador común, pero verificable mediante la observación cuidadosa. Parecía percibirse una energía negativa de carácter omnipresente e inexplicable. Se engendraron sentimientos de frustración y desencanto que encontraron cabida en una teoría que parecía identificar los orígenes de la descomposición social. Además, se dio el hecho de que el saber humano parecía haber llegado a una cúspide tras la cual sólo una caída se apreciaba como el consecuente resultado: “One epoch is unmistakably in its decline, and another is announcing its approach... Things as they are totter and plunge, and they are suffered to reel and fall, because man is weary, and there is no faith that it is worth an effort to uphold them” (Nordau 5-6). La civilización europea parecía entonces haber alcanzado una edad madura de languidez. En ella, el inminente derrumbamiento asociado al vocablo “degeneración” ya no era un mero aspecto inherente a la mortalidad del hombre y su identidad como un ser caído, sino que se había convertido en una condición malsana de la psique social que se manifestaba como una enfermedad que minaba la vitalidad de la civilización; el avance de la época parecía encontrarse bajo una sombría e inevitable amenaza por parte de una caída en el vacío de lo degenerativo: “... they [Victorians] felt the menace of time almost as much as its promise; and the comfortable notion of progress was often forced to do battle with the darker concept of decadence” (Buckley 70). En los años

posteriores al *fin de siècle*, Oswald Spengler condensó en su obra las preocupaciones respecto a este inminente desplome, mismo que incluso parecía haberse extendido hasta su tiempo. Para él, la debacle humana era palpable a simple vista: “From our stand-point of to-day, the gently sloping route of decline is clearly visible... We are now experiencing the *decrecendo* of brilliant gleaners who arrange, collect and finish off like the Alexandrian scholars of the Roman age” (Spengler 424). Sus observaciones se basaron en una convicción de que todas las culturas transitan por las mismas fases que el ser humano, siendo la edad madura y la vejez los últimos pasos antes del declive y el consecuente final de la existencia (107).<sup>4</sup> Sin embargo, en este caso parecía ausente cualquier optimismo respecto al surgimiento de una nueva época que heredara lo dejado por aquella en agonía, pues al ser la civilización del *fin de siècle* el encumbramiento al que había llevado el legado dejado por civilizaciones previas, su caída se asociaba con el fin de los tiempos.

En sus inicios, parecía que el imperio británico podría evitar el declive visto por sus predecesores, pues incluso hasta los 1860s sus súbditos compartían un optimismo generalizado respecto a que “what was good for Britain was good for the world” (Brantlinger, 29). No obstante, conforme el siglo avanzó, se temió que las amenazas representadas por naciones rivales y signos de decadencia internos pudieran mermar cualquier continuidad. Si bien por un lado existía una comodidad que se apoyaba en nociones de tiempo y espacio clamando que “the sun would never set on an empire that would be, unlike all its predecessors, everlasting” (29), también crecía el temor de que al ser el imperio más extenso en la historia, su caída fuera de forma similar la más honda registrada. De este modo, la comparación histórica con potencias pertenecientes a tiempos previos causó que el individuo victoriano considerara la caída de su propia civilización como un final total;

---

4. La civilización europea de finales del siglo XIX no era la primera en atestiguar la posibilidad de un colapso que pareciera poder ser reducido a la representación antropomórfica del envejecimiento apreciable en el ser humano. Como ejemplo de lo anterior, los romanos habían interpretado el fin de su apogeo en relación con la pérdida del vigor mostrado por el imperio en sus inicios.

esto coincide con lo que posteriormente Spengler llamaría: “a last spiritual crisis that will involve all Europe and America” (424). Lo que se encontraba detrás de este sentimiento tan poco alentador y emanado del discurso de diversos pensadores, fue el cúmulo de evidencias que diversos ámbitos del conocimiento presentaron como irrefutables marcas de una palpable degeneración en lo humano y su contexto.

Primeramente y en relación con los elementos en la naturaleza, durante la década de 1860, William Thomson (Lord Kelvin) fue uno de los primeros en estudiar el hecho de que el sol se volvía más pequeño y la Tierra más fría. Si acaso la humanidad podría salvarse de su consecuente extinción, ello dependería más del descubrir opciones ya existentes, pero aún ocultas, que de su propia capacidad de acción. Lo anterior nos supone como meros residentes pasivos en un rincón de la vastedad del marco que significa el universo: “... the inhabitants of the earth cannot continue to enjoy the light and heat essentials to their life for many million years longer unless sources now unknown to us are prepared in the great storehouse of creation” (Thomson 7). Así como sucedería posteriormente con la influencia de Haeckel y Hugh Elliot en la ficción de Hodgson y Lovecraft (autores que se analizarán en la parte medular de la presente tesis), desde sus inicios, las ideas referentes a la degeneración, en el caso de Thompson la descomposición de los elementos en el universo, se convirtieron en preocupaciones expresadas por autores de ficción. Sus obras reflejaron el contexto social que asimilaba dichos temores propuestos por la ciencia. De este modo en “The Last Days of the Earth” (1891), Camille Flammarion especuló acerca del enfriamiento solar y la consecuente desaparición de vida y movimiento sobre la Tierra:

Even tombs and graveyards were no longer to be perceived; ruins themselves were destroyed... now all is over with this planet and all the works which have illustrated its history. The Earth revolves more slowly on its axis, the days have become longer, the moon is more distant, and the sun has become colder. (4-5)

Por su parte, Frank Pollack, en “Finis” (1906), planteó la posibilidad de que incluso antes del enfriamiento del sol, la concurrencia de eventos cósmicos inevitables, pero más cercanos en el tiempo, anticiparía la desaparición de la vida sobre la Tierra; él sugirió la inesperada llegada de un calor aniquilante, proveniente de un sol central para toda la vía láctea, como el origen del fin del hombre apenas a mediados del siglo XX:

“Think of it,” she went dreamily, “for a thousand years this wave of fire has been rushing towards us, while life has been going on so happily in the world, so unconscious that the world was doomed all the time. And now this is the end of life... “I don’t know,” Eastwood said slowly. “It may be the end of human life, but there must be some forms that will survive –some micro-organisms perhaps capable of resisting high temperatures... The seed of life will be left at any rate, and that is everything. Evolution will begin over again, producing new types to suit the changed conditions...” There, in crimson and orange, flamed the last dawn that human eyes would ever see.

Las palabras del personaje de Pollack, aunadas a la descripción presente en el relato de Flammarion, hacen referencia a las ideas heredadas del darwinismo, las cuales se propagaron hacia otras áreas del saber; al hacerlo, impactaron de manera drástica la forma de ver y comprender todo el escenario alrededor de la humanidad.

Así como nuestro mundo y los elementos se vuelven finitos en el tiempo, la existencia de las especies sobre la Tierra deja de concebirse como algo permanente. Si un organismo resulta no ser el más apto para lidiar con su entorno, su derrotero será el verse reemplazado por otros más capaces de sobrevivir. Los postulados en biología de Darwin (1850-1870), mismos que fueron paralelos al trabajo de Thomson en física, explican al ser humano como pariente de los animales aunque por encima de ellos. Para él, el lento proceso de selección natural y evolución que desemboca en la humanidad, comenzó con un ser acuático rudimentario. La primer idea que surge de lo anterior es el hecho de que somos parte del reino animal: “Thus we have given to man a pedigree of prodigious length, but not, it may be said, of noble quality” (*Norton Critical* 229). La evolución descrita por Darwin lleva al perfeccionamiento de los organismos: “... as natural selection works solely by and for the good of each being, all corporeal and mental endowments

will tend to progress towards perfection.” (179). Dado lo anterior, el hombre parece ser la cumbre de la cadena evolutiva, en tanto que, y sólo mientras sus “powers of intellect” y “articulate language” (201) le permitan transformar el mundo de acuerdo con sus necesidades e intereses. En lo referente al contexto donde el hombre y los animales conviven, Darwin describió la naturaleza como una lucha constante bajo el principio de “natural selection or the survival of the fittest” (210). Tal proceso de selección, aunado a la constante evolución que este mismo conlleva, supone la extinción de aquellos menos aptos para sobrevivir: “... let the strongest live and the weakest die” (*Origin of Species* 198). Aunque por el momento parece sentarse en la cumbre, aspirando a la perfección, si en algún momento la humanidad dejara de ser apta para mantener su papel supremo, su encumbramiento se terminaría. Las ideas de Darwin rompieron entonces con las concepciones acerca de entidades fijas en la naturaleza que habían existido hasta ese entonces. La superficie del planeta se convirtió en un lugar de cambio constante dictado, no por la perfección, sino por la búsqueda del organismo más capaz ante la situación reinante en su contexto.

Aunque en un principio fue opuesto a las ideas de Darwin, T.H. Huxley observó igualmente que la lucha por la existencia tiende a eliminar a los menos preparados para subsistir bajo las circunstancias dentro de un mismo medio. Él llevó sus estudios acerca de las relaciones del hombre y los grandes simios a concluir que, en efecto, el hombre es un animal más, tan relacionado con sus parientes cercanos como ellos lo están entre sí: “I have endeavoured to show that no absolute structural line of demarcation, wider than that between the animals which immediately succeed us in the scale, can be drawn between the animal world and ourselves” (*Man’s Place in Nature* 152). La distancia propuesta por Huxley resulta tan corta, y la convicción de una fluidez de seres y elementos tan universal, que en la segunda parte del siglo XIX todo parece indicar que el proceso

de evolución podría estar lleno de líneas quebradas entre lo ascendente y su opuesto, con el riesgo de ser, incluso, reversible tal como lo planteó H. G. Wells:

... the path of life, so frequently compared to some steadily-rising mountain-slope, is far more like a footway worn by leisurely wanderers in an undulating country... the *real* form of a phylum, or line of descent, is far more like the course of a busy man moving about a great city. Sometimes it is underground, sometimes it doubles and twists in tortuous streets, now it rises far overhead along some viaduct... Upward and downward these threads of pedigree interwave, slowly working out a pattern of accomplished things with which the Word 'evolution' is popularly associated. (en Ledger 7)

El resultado de lo anterior es la existencia del peligro de dar vuelta atrás, y regresar hacia el estado de los organismos que se ubican más abajo en la escalera de la evolución. Ahora no solamente existía la posibilidad de decaer, sino de reconocer que la humanidad se encontraba mucho más cerca de los animales de lo que alguna vez pudo haber pensado: "If humans derived from beasts, then they might still be abhuman entities, not yet 'fully human'" (Hurley, *Gothic Body* 56). En tal momento, la perfección y progreso divisados por Darwin se transforman en meras ilusiones que podrán olvidarse algún día: "... the human race might ultimately retrogress into a sordid animalism rather than progress towards the telos of intellectual and moral perfection" (56). Además, si la evolución consistía en adaptarse a las condiciones alrededor de un organismo, entonces ésta no necesariamente debía llevar a la perfección, sino a la mera sobrevivencia:

... it is an error to imagine that evolution signifies a constant tendency to increased perfection. That process undoubtedly involves a constant remodeling of the organism in adaptation to new conditions; but it depends on the nature of those conditions whether the direction of the modifications effected shall be upward or downward. Retrogressive is as practicable as progressive metamorphosis. (Huxley, *Struggle for Existence* 2)

El *fin de siècle* experimentó este temor respecto a la regresión evolutiva resultante del trabajo que Huxley desarrolló a partir de lo hecho por Darwin; se sugería que las adaptaciones no eran necesariamente para mejorar y, por ende, se podría confrontar la aparición de una evolución regresiva, es decir, la ya mencionada involución. Este sentimiento es recogido por Ray Lankester quien en *Degeneration: A Chapter in Darwinism* (1880), define la degeneración como una

adaptación a condiciones menos variadas y complejas de vida (32). Él observó la degeneración en organismos como las lárpadas y ascidia, los cuales han decaído a partir de formas de vida con estructuras más elaboradas. De acuerdo con sus observaciones, concluyó que tal proceso era debido, principalmente, a un estado de vida pasivo caracterizado por escasa movilidad (38, 41). Lo observado en estos organismos en particular, le permitió proponer que una simplificación en el estilo de alimentación y vida podría guiar a la correspondiente degeneración de una forma biológica estructurada en una más simple:

Let's suppose a race of animals fitted and accustomed to catch their food, and having a variety of organs to help them in this chase – suppose such animals suddenly to acquire the power of feeding on the carbonic acid dissolved in the water around them just as green plants do. This would lead to a degeneration; they would cease to hunt their food, and would bask in the sunlight, taking food in by the whole surface, as plants do by their leaves. (50)

Sus reflexiones lo encaminaron a señalar la existencia de ejemplos similares en la historia de civilizaciones completas, las cuales habían decaído desde estados encumbrados para dar paso a la existencia de “degenerate states” (58). Además indica que, a partir de la cuna de la civilización occidental, la cultura griega, no es apreciable una mejora en el organismo físico, pero sobre todo resulta inexistente un avance cualitativo en las capacidades mentales del hombre. Lo anterior transforma el vocablo “progreso” en algo relativo al aplicarse éste a la civilización de los 1880 (60). Sin embargo, Lankester también manifiesta un sentir de esperanza por el futuro y señala que nuestro poder de razonamiento tal vez nos haga degenerar sólo en lo físico, mas no en lo intelectual: “Possibly we are all drifting, tending to the condition of intellectual Barnacles and Ascidians?” (60). De esta manera, aunque los cuerpos humanos llegaran a simplificar sus funciones y estructura, él propone que la capacidad de nuestros cerebros parece dejar la oportunidad para que futuras generaciones se valgan del conocimiento acumulado y moldeen el futuro a partir de éste:

To us has been given the power to *know the causes of things*, and by the use of this power it is possible for us to control our destinies. It is for us by ceaseless and ever helpful labour to try to gain a knowledge of man's place in the order of nature. When we have gained this fully and minutely, we shall be able by the light of the past to guide ourselves in the future. (61-62)

No obstante, y pese a la benevolencia de Lankester respecto al futuro de la especie, la simple posibilidad de pensar en la degeneración, aunada al conocimiento de la desaparición futura del sol y los elementos, provocó un *fin de siècle* caracterizado no por el optimismo sugerido por este pensador, sino por la sensación predominante de que, en palabras de Max Nordau, autor del influyente libro, *Degeneración* (1892): "... all suns and all stars are gradually waning, and mankind with all its institutions and creations is perishing in the midst of a dying world" (3). Se trató de una época donde los defectos físicos y psíquicos del hombre, así como los problemas sociales de su civilización, se vieron no como meras características inevitables, sino como muestras del peligroso sendero que puede ser tomado por todos los individuos.

### ***Consolidación del temor de degeneración***

La presencia de la "amenaza" degeneracionista se tornó casi innegable frente a los aportes de distintos campos del conocimiento científico: "One of the primary goals of positivistic science in the *fin de siècle* in such fields as psychiatry, anthropology, sexology and criminology was the diagnosis of decadence" (Bernheimer 139). Se contaba con la evidencia necesaria para reflexionar sobre un hecho: no sólo la especie, sino el mundo en sí, estaban experimentando un proceso de degradación. La civilización, así como la materia y energía en el universo se concibieron como una sucesión de formas finitas: "... the greatest Cultures accomplish their majestic wave-cycles. They appear suddenly, swell in splendid lines, flatten again and vanish, and the face of the waters is once more a sleeping waste" (Spengler 9). La humanidad sabía ahora que su presencia no era eterna y que, antes de desaparecer por completo de ésta, corría incluso el riesgo de degenerar en

una criatura inferior y similar a los seres de los que alguna vez evolucionó, y con quienes aún guardaba similitudes.

Aunque superior a otros animales en inteligencia, el cuerpo humano estudiado por Darwin y Huxley se reconoce en el *fin de siècle* como un híbrido que incorpora trazos, en cuerpo y comportamiento, de sus antepasados. En dicho organismo, se puede apreciar “The survival of atavistic qualities of the Savage human, even of the animal” (Warwick 34). La identidad de la especie se caracteriza entonces por una “admixture and flux rather than integrity and fixity” (Hurley, *Gothic Body* 10), pues ahora se sabía que la humanidad lleva dentro de su historia evolutiva hábitos adquiridos y abandonados, necesidades emergentes y atenuadas, así como instintos desarrollados y reprimidos; se trata de una combinación innegable en el propio ser de afinidades y diferencias con los animales. La especie ya no es más una unidad, sino una combinación de vestigios de su pasado evolutivo. El miedo final se incrementa, pues se teme no únicamente una regresión en la escala evolutiva, sino también una caída degenerativa al estado primordial de la vida orgánica: una masa gelatinosa primigenia; es decir un “primordial jelly” (Hurley, *Gothic Body* 34).

La degeneración no fue un término inventado en el ocaso del siglo XIX. Como ya mencioné, se había presenciado el encumbramiento y posterior caída de grandes civilizaciones; sin embargo, este concepto sufrió un cambio significativo durante el *fin de siècle*; pasó de referirse a un sistema de supersticiones, para convertirse en parte del contexto de las leyes biológicas, y como tal, pudo entonces aplicarse a cualquier clase de construcción social. Tomando las teorías de Darwin como pilares, el discurso sobre la degeneración creció para poderse aplicar en distintos ámbitos:

Darwinian theories of evolution provided the basis for notions of racial and cultural degeneration. The idea of progress, which went hand in hand with mid-Victorian social and economic confidence, was bolstered by Darwin's theory of evolution, the Victorians regarding themselves and their

society as the acme of human development. But the economic recession of the 1880s, combined with a fear that the great 'Age of Empire' might be short-lived, meant that ideas of progress were increasingly countered by fears of cultural –nearly always expressed a racial- decline. (Ledger 1)

Degenerar se convirtió en sinónimo de moverse en una orientación equivocada, trayendo con ello disolución y trasgresión, creando como resultado la producción de lo improductivo y estéril.

En el ámbito de las ciencias médicas, Henry Maudsley definió que el término “degeneración”, a finales del siglo XIX, se aplicaba para nombrar la descomposición de un tipo, grupo o especie hacia una variación que implique y traiga un cambio de una forma avanzada hacia una menos desarrollada y compleja: “... it is a process of *dissolution*, the opposite of that process of *involution* which is pre-essential to evolution” (*Body and Will* 246). Es entonces un proceso aún más complejo que la mera degradación debida al envejecimiento, pues implica el resurgimiento de la especie como algo más bajo en la escala evolutiva. Tal como Lankester, Maudsley señaló que sobrevivencia no significa forzosamente progreso, así que los cambios no necesariamente culminaban con la creación de una especie más desarrollada:

... all we see and feel around is not progress. Survival of the fittest does not mean always survival of the best in the sense of the highest organism; it means only the survival of that which is best suited to the circumstances... a rogue among rogues... a parasite where a parasite can only live... A decline from a higher to a lower level of being, a process, that is to say, of degeneration, is an integrant and active part of the economy of nature. (237)

De acuerdo con sus ideas, la degeneración ocasiona que características encumbradas se desperdicien, mientras que aquellas inferiores se desarrollen, dejando como resultado un ser inferior en el que resulta difícil encontrar rasgos de lo que alguna vez fue: “Disuse of function leads everywhere to decay of organ; by decay of organ going on through generations that which was complete and capable becomes rudimentary and incapable; and so in a backward course the organ or organism reaches a state of degradation of which it is hard to say sometimes whether it is the relic of a more perfect structure which is to be” (238). Aunque señala que el degenerar hacia una especie completamente nueva implicaría muchísimo tiempo, también indica que el alejamiento

de lo humano sí es palpable en el siglo XIX. Lo que observó no fue la existencia de una reducción hacia una especie menos desarrollada de lo humano, sino una transformación hacia un nuevo ser de tipo anormal e incapaz de representar en sí el encumbramiento sobre los animales, un ser que se encamina por un sendero en pendiente hacia un hundimiento cada vez más y más profundo (241). El grado y la frecuencia de este tipo de degradación transformativa y observable era para él directamente proporcional al grado de complejidad y desarrollo de un organismo: "... the more varied and beautiful animal forms are, the greater the varieties of the examples of ugliness and degradation which they furnish; the great cities which are the centres of the best intellectual Light become naturally the centres of the best vices" (240). Se trata entonces de tomar el camino que va contra todo aquello que signifique la continuidad y el perfeccionamiento desde el ser individual hasta el grupo social, pues la degradación aquí propuesta, no sólo afecta el ámbito físico sino también el intelectual. Se crea una confusión entre la pertenencia y superioridad con respecto a los animales y el resultado es la claridad de visión necesaria para encumbrarse por encima de ellos:

... he [man] exhausts all the devices of ingenuity in order to enhance and multiply desires and to vary the modes in their gratification; and in doing that, blind the while to the necessity of idealising, he is in the state of all status more dangerous –that of man knowing and realising the truth that he is animal, but not knowing and realising the truth that he is not all animal. The potentiality of a more complex development is always the potentiality of a more varied degeneration. (242)

Desde el punto de vista de Maudsley, la civilización de 1880 se encontraba formada por el previamente aludido movimiento de fluidez ascendente y descendente en el que unos individuos subían y otros bajaban (245); si el ser humano se encuentra tan cerca de las bestias, entonces el paso en falso más simple podría evidenciar y traer de regreso aquel pasado de comportamiento animal.

En lo relativo a la conducta, tal como lo hizo T.H. Huxley en relación a lo físico, Maudsley enfatizó lo corto de las diferencias entre nuestra especie y otras y la consecuente existencia de rasgos animales en algunos miembros del grupo humano: "We may, without much difficulty, trace

savagery in civilization, as we can trace animalism in savagery; and in the degeneration of insanity, in the *unkinding*, so to say, of the human kind, there are exhibited marks denoting the elementary instincts of its composition” (*Body and Mind* 51). En sus observaciones de individuos con defectos de nacimiento concluyó que eran una “... pretty plain proof that the way of evolution goes in the opposite direction to the way by which they have come to be” (*Body and Will* 244). Como resultado de sus estudios con pacientes en asilos mentales, encontró una afinidad constante entre la herencia y las deformidades de la mente y el cuerpo, y dejó en sus páginas descripciones que respaldaban tajantemente su afirmación acerca de la existencia de vestigios de lo animal. Ejemplo de lo anterior es la siguiente descripción de una joven desequilibrada cuyos padres habían sido igualmente pacientes en el asilo mental donde él la observó, y la cual es descrita como una combinación de atributos más animales que humanos:

She is four feet two inches in height, has a small head, and thin and scanty hair, so that the crown of the head is partially bald. The eyes are large, round, prominent, and restless, and are frequently covered by the eyelid, as if by a slow, forcible effort at winking. The lower jaw is large, projecting more than one inch beyond the contracted upper jaw, and possesses an extraordinary range of antero-posterior, as well as lateral movement... The neck is unusually long and flexible... The cutis anserina is general over the body, but is most marked on the back and dorsal aspects of the limbs where it looks exactly as if it had been just deprived of feathers... The girl utters no articulate sounds, but expresses pleasure by cackling like a goose... She knows her own name, and understands one or two short sentences, such as “Come here” and “Put out your hand”... She cannot feed herself, but swallow voraciously all that is put into her mouth... (*Body and Mind* 48-49)

La existencia de seres con características físicas animales como lo previamente descrito, junto con la presencia de comportamientos infrahumanos dentro de las grandes urbes, produjo en la época victoriana un miedo referente a tener que aceptar la presencia de elementos atávicos, en cuerpo y conducta, dentro de lo que se consideraba una civilización desarrollada. Todo esto podría comprenderse como un indicio de una caída inevitable en el camino de la evolución. El mayor grado de impacto y estupefacción yacía en el hecho de reconocer la continuidad de lo bárbaro e irracional dentro de la civilización que había clamado una hegemonía por sobre todo lo previo a sí

misma. Este reconocimiento se volvió casi innegable cuando la fotografía permitió hacer públicas las anomalías físicas (Greenslade 99), antes sólo descritas en papel, además de que la creciente criminalidad, inherente al crecimiento de las ciudades, evidenciaba el comportamiento casi bestial en algunos humanos.

En este contexto, Nordau sugirió no la posibilidad, sino la existencia científicamente palpable gracias a los avances en estudios médicos, de un estado de degradación verificable en algunos miembros del grupo humano; su trabajo fue el producto, como él mismo lo menciona (vii), de lo realizado por Morel y posteriormente por Lombroso. Antes de la publicación de los estudios realizados por Maudsley, Morel ya había definido la degeneración como: “a condition hurtful to the type, which produces transmissible effects” (en Jasper 18). Lo que él llama “type” es el “estereotipo”, cambiante, aunque definido en su momento, del hombre de familia victoriano. Se trataba de un ser sobrio, refinado, mesurado, saludable, y de rasgos y personalidad limpios (61). De acuerdo con él, lo degenerativo se limitaba a los patrones hereditarios observables en sociedades alejadas del mencionado “estereotipo” victoriano. No se refería de manera exclusiva a ciertas anomalías que se reprodujeran de un cuerpo a otro, sino a una infinita red de enfermedades y desórdenes que reaparecían, se combinaban y transformaban, manifestándose como indicadores en la condición física y moral del sujeto, así como en sus hábitos. Las evidencias de lo anterior iban desde rasgos como albinismo, orejas puntiagudas, desviaciones craneales y esterilidad, hasta deseos lánguidos, ensueños, amaneramientos, melancolía y tendencias suicidas, pasando por los efectos tóxicos producidos por el consumo de alcohol, tabaco y opio (Pick 50). Básicamente, esta descripción del fenómeno corresponde a lo que hoy en día llamamos desórdenes genéticos (Jasper 17). De hecho, la otra aportación importante de Morel al diagnóstico de la degeneración fue el énfasis puesto en la herencia. Ésta ofrecía una explicación aceptable para todo aquello que el ser

no podía controlar, pues permitió codificar todo lo que caía dentro de lo irracional, perjudicial y perturbador bajo su propio determinismo; entonces lo irracional podía preservarse como un misterio, a cuyos secretos sólo tenían acceso los científicos encumbrados en sus cúpulas de conocimiento (Greenslade 16-17).

### ***Elaboración del discurso de degeneración***

Cesare Lombroso contribuyó ampliamente en la elaboración y consolidación de teorías que permitieron a unos cuantos expertos diagnosticar el mal que respondía por la aparente caída de la civilización. Tras su obra, fue posible resumir el discurso sobre la degeneración como el diagnóstico de corrupción moral mediante la observación de marcas físicas y la interpretación de debilidades en el comportamiento moral como síntomas de padecimiento físico (Bernheimer 139, Nordau 7). Él se encontró en el contexto estudiado previamente por Morel, en el cual el hombre blanco parecía el zenit de la teoría evolutiva de Darwin aunque tal blancura conservaba aún cierta oscuridad emanada de sus orígenes. No sólo el imperio contaba con su metrópoli encumbrada por un lado y sus súbditos “inferiores” por otro, sino que además, dentro del seno de la misma metrópoli, eran observables varios ejemplos de pobreza, subcultura criminal y demás patologías sociales. El peligro más fuerte que resultaba de tal imperfección era la criminalidad creciente del siglo XIX. Para Lombroso, tal fenómeno era un comportamiento que se podía heredar naturalmente, pero resultaba inaceptable para la continuidad de la sociedad (126). En su estudio acerca del tema, Havelock Ellis (quien pertenece a la generación posterior a Lombroso) atestigua que la antropología criminal, pese a todo el trabajo realizado, aún era incapaz, a finales del siglo XIX, de establecer como un hecho la vinculación de la apariencia física con la identidad criminal: “The modern criminal anthropologists with all their minute and patient investigations, have not

yet, however, succeeded in making criminal physiognomy a very exact science, and the more criminal amongst us may still find consolation in the reflection that there are no unfailing criteria by which our crimes may be read upon our faces” (87). Sin embargo, y pese a la mencionada falta de evidencias concluyentes, este tipo de acercamiento impresionó de forma profunda a la sociedad del *fin de siècle* al presentar una relación aparentemente científica entre fisonomía, herencia y crimen. Lombroso es el referente obligado que hizo voltear las miradas de la época hacia la antropología criminal, pues fue el primero en proponer al criminal como un ser: “... anatomically and physiologically, an organic anormal” (39). Basándose en la idea de que “deformity without had always signaled deformity within” (Gleenslade 90), él propuso la posibilidad de encontrar en los rostros de los individuos la posibilidad de prevenir sus delitos y el daño resultante para la sociedad. En sus observaciones, se valió de los postulados de Darwin, Maudsley y Morel en cuanto a herencia, además de los resultantes vínculos entre las especies, para establecer la posición del crimen en la naturaleza, así como sus causas y tratamiento (38-39). En el atavismo hallado por Maudsley en algunos seres humanos, Lombroso encontró una relación entre la presencia de rasgos primitivos en el cuerpo y acciones del criminal: “We may add that the atavism of the criminal, when he lacks absolutely every trace of shame and pity, may go back far beyond the savage, even to the brutes themselves” (*Crime* 368). De acuerdo con él, la criminalidad que se buscaba erradicar de la sociedad de la época era algo característico de civilizaciones menos desarrolladas: “... the notion of crime existing in the mind of the savage is so vague that we are often led to doubt its existence in the primitive man altogether. However, many tribes seem to have a relative morality all their own, which they apply in their own fashion, and immediately we see crime arise among them” (21). Los rasgos degenerativos que propuso como evidencia física del comportamiento criminal eran muy similares a los expuestos por Morel; principalmente, éstos consistían en orejas

prominentes e irregulares, deficiencia de vello facial, irregularidades dentales, asimetría en rostro y cabeza (los cuales podían ser o muy grandes, o exageradamente pequeños), así como una gran agilidad motriz y desproporción corporal (*Crime 366, Man of Genius 5-6*). Por otro lado, en lo relativo a la psique, presentó los siguientes rasgos como compañeros frecuentes de los antes mencionados y, por ello, muestra fehaciente de degeneración:

... apathy, loss of moral sense, frequent tendency to impulsiveness or doubt, psychical inequities owing to the excess of some faculty (memory, aesthetic taste &c.)... exaggerated mutism or verbosity, morbid vanity excessive originality, and excessive pre-occupation with the self, the tendency to put mystical interpretations on the simplest facts, the abuse of symbolism and of special words which are used as an exclusive mode of expression. (*Man of Genius 5-6*)

Basta destacar que, en la descripción previa, puede insertarse al artista decadente, mismo que se analizará en páginas posteriores, y quien fue criticado por Nordau. Este pensador vió en ellos a un representante del “sick man” propio de la degeneración, “who feels himself dying by inches in the midst of an eternally living nature blooming insolently forever” (3). Continuando con Lombroso, él mismo explica el momento en que se percató de la relación entre los rasgos físicos de degeneración y atavismo con la criminalidad; narra que fue mientras estudiaba la fisonomía criminal cuando halló un caso de depresión craneal en uno de los convictos, lo cual le recordó una característica propia de los roedores:

At the sight of that skull, I seemed to see all of a sudden, ‘lighted up’ as a vast plain under a flaming sky, the problem of the nature of the criminal – an atavistic being who reproduces in his person the ferocious instincts of primitive humanity and the inferior animals. Thus were explained anatomically the enormous jaws, high cheek-bones, prominent superciliary arches, solitary lines in the palms, extreme size of the orbits, handle-shaped or sessile ears found in criminals, savages, and apes, insensibility to pain, ... excessive idleness, love of orgies, and the irresistible craving for evil for its own sake, the desire not only to extinguish life in the victim, but to mutilate the corpse, tear its flesh, and drink its blood. (“Introduction” xv)

En estas palabras encontramos nuevamente la existencia, indicada por Maudsley, respecto a la presencia de elementos observables en el cuerpo de algunos seres humanos que los marcan como ejemplos de características de lo animal dentro del contexto humano; sin embargo, Lombroso fue

más allá y las relacionó directamente como indicadores del comportamiento propio del malechor. En éste, vio a un ser entre lo humano y lo bestial que actuaba con: "... the cannibalistic instincts of primitive anthropophagists and the ferocity of beasts of prey" ("Introduction" xv). Cuando Francis Galton, contemporario de Lombroso, sentó las conclusiones de su trabajo científico, también definió al criminal como un humano por debajo del promedio, tendiendo a lo animal: "The ideal criminal has marked peculiarities of character: his conscience is almost deficient, his instincts are vicious, his power of self-control is very weak... The absence of self-control is due to ungovernable temper, to passion, or to mere imbecility, and the conditions that determine the particular description of crime are the character of instincts and of the temptation" (42). En su estudio, Lombroso resumió al delincuente como: "the antithesis of progress, as his behavior was antithetical to a cultured society. He was a reversion to an earlier evolutionary stage -a separate species" (Jasper 12-13).

El fuerte impacto que la antropología criminal, establecida como un estudio completo de fisionomía, tuvo sobre la sociedad victoriana se encuentra reflejado en personajes literarios de la época como Mr. Hyde: "... pale and dwarfish; he gave an impression of deformity without any namable malformation, he had a displeasing smile... God bless me, the man seems hardly human! Something troglodytic" (17). La imposibilidad de describir con exactitud al personaje de Stevenson responde a lo inaceptable que resulta apreciar malformaciones físicas que pongan en duda la pertenencia de tal individuo a la especie humana. De manera similar, cuando Mina Harker describe al conde Dracula (un extranjero), lo agrupa dentro de la clasificación correspondiente: "The Count is a criminal and of criminal type. Nordau and Lombroso would so classify him, and *qua* criminal he is of imperfectly formed mind... he came to London to invade a new land... as he is a criminal he is selfish; and as his intellect is small and his action is based on selfishness, he

confines himself to one purpose. That purpose is remorseless.” (Stoker 296- 297). En este caso, las reflexiones alrededor del ser transgresor se dirigen más hacia su comportamiento el cual lo marca como un ente sin cabida dentro de lo aceptable al interior de la norma. Las líneas anteriores resumen, en un par de manifestaciones literarias, la forma en que la civilización del *fin de siècle* se valió de las teorías de degeneración para defender su lugar como el encumbramiento mismo de la raza humana. De hecho, Nordau enfatizó que aquellos seres que mostraban evidencias de degeneración eran propensos a la incapacidad de adaptación lo cual facilitaba su desaparición; no obstante, al existir el riesgo de que el mal se propagara (ya fuera por herencia o contagio directo), era necesario mantenerlos recluidos y separados de la sociedad, e incluso usar la violencia, como se hacía con los internos de asilos mentales (537). En este punto, lo que ocurre en *Dracula* con los personajes Renfield como recluso mental, y el Dr. Seward con su labor médica, es igualmente ejemplo de la transferencia de los miedos sociales a las realidades creadas en la literatura de la época. Si el primero se encuentra aislado físicamente es porque su comportamiento lo marca como inferior a sus congéneres y representa un riesgo de contagio.

Ellis concluyó en su análisis de lo hecho por Lombroso y otros que la criminalidad acerca al individuo a razas inferiores:

By some accident of development, by some defect of heredity or birth or training, he belongs as it were to a lower and older social state than that in which he is usually living... It thus happens that our own criminals frequently resemble in physical and psychical characteristics the normal individuals of a lower race. This is that “atavism” which has been so frequently observed in criminals and so much discussed. (206-207)

Como conclusión de su trabajo, expone que el atavismo hacia lo animal, así como las irregularidades y falta de belleza física que se observan de forma característica en los criminales, son muestras de la similitud de éstos con razas o seres inferiores: “In this respect, the criminal resembles the savage and the prehistoric man” (64). Para él, es precisamente el instinto antisocial,

necesariamente observable en este ser inferior, lo que se manifiesta en su crimen (207). En los casos de Dracula y Lucy, se trata de criminales en tanto que, al alejarse de la humanidad, e incluso atacarla, se vuelven criaturas inferiores hacia las cuales es justificable aplicar violencia para evitar que propaguen la degeneración evidente en sus cuerpos y acciones. Aunque ambos mantienen un semblante aparentemente humano, sus acciones los revelan como seres que han cruzado los límites de lo permisible para la especie. Las conclusiones de Ellis, pese a sus críticas hacia Lombroso, muestran que la escuela de pensamiento sentada por el investigador italiano marcó una reforma al desviar la atención del crimen al criminal; si el primero era identificado tempranamente, antes de perpetrar su acción, entonces no era necesario condenarlo a una vida de fechorías, pues podía aislarse de la sociedad permanentemente al ser la segregación el paso siguiente a la identificación. Conforme se acercó el fin del siglo, otros representantes fuera de la norma como los genios, el artista y el político reaccionario fueron etiquetados con las marcas de degeneración (Greenslade 92); ejemplo de lo anterior es el caso de los artistas decadentes (a ser revisado posteriormente).

Desde los tiempos de la Grecia clásica, la deformidad física, principalmente del rostro, había sido asociada con deformidad interna y viceversa; sin embargo, esta asociación pasó de un respaldo claramente especulativo a algo que pareció tener un apoyo científico de manera clara. Ello sucedió en el momento en que el artista y el hombre de ciencia, así como el ciudadano en general del *fin de siècle*, se inscribieron en un sistema de clasificaciones morales y de clase que se vio dictado, casi en su totalidad, por la fisonomía. Lo realizado por Lombroso brindó las observaciones y consecuente teoría requeridas por una época más necesitada de pruebas científicas que sus predecesoras (90-91). Los legados de la antropología criminal permitieron estimar que otras razas habían sufrido una desviación degenerativa frente a lo alcanzado por el modelo de casi-

perfección europeo. También se pudo plantear la existencia de peligros y crisis dentro del continente; el crimen, suicidio, alcoholismo y prostitución se presentaron como “patologías sociales” que ponían en peligro a las razas europeas, constituyendo un proceso degenerativo al interior de las mismas (Pick 21). Por otro lado, no hay que olvidar que la herencia, propuesta por Darwin y Galton durante la segunda mitad del siglo, fue vista como un elemento presente en el criminal. Tras lo trabajado por Maudsley y Morel respecto a ésta, Lombroso la pudo relacionar intrínsecamente con el malhechor y su propia condición como una manifestación viviente de degeneración. Maudsley insiste en que los cirujanos de las prisiones tendían cada vez más a demostrar que una gran cantidad de criminales provenían de familias con demencia o algún otro tipo de enfermedad relacionada con el sistema nerviosos: “... there is among criminals a distinct and incurable *criminal class*, marked by peculiar low physical and mental characteristics; that crime is hereditary in the families of criminals belonging to this class; and that this hereditary crime is a disorder of mind, having close relations of nature and descent to epilepsy, dipsomania, insanity and other forms of degeneracy” (*Body and Mind* 61). Por su parte, Lombroso observó que la degeneración física y mental, propia del criminal, empeora en los descendientes de aquel que la porta originalmente: “... until the march of degeneration, constantly growing more rapid and fatal, is only stopped by complete idiocy or sterility” (*Man of Genius* 5). En lo referente a Ellis, éste también concluyó que “... there is no doubt whatever that the criminal parent tends to produce a criminal child” (99). En suma, las propuestas relativas a la herencia resultan tan determinantes, que aquellos dedicados a analizar al criminal, no pudieron sino concluir que las observadas características degradantes tienden a ser transmitidas de generación en generación, marcando con ello a todo un grupo y no sólo al individuo. De este modo, el criminal de la época se convirtió en una “‘heredity class’, apparently unaffected by the lack of opportunity offered by the labour

market... The unemployed are engulfed by an inexorable degeneracy which sucks down those skilled artisans who have moved from the country into the city in search for work” (Greenslade 51). Los diversos casos relacionados con el incremento de la criminalidad y vicio en las urbes pusieron a los evolucionistas, antropólogos criminalistas y psiquiatras frente a una paradoja difícil de pasar por alto: “... that civilization, science and economic progress might be the catalyst of, as much as the defence against, physical and social pathology” (Pick 11). Si existía algún lugar donde resultara más común encontrar ejemplos de degeneración era en los mismos centros urbanos.

### ***Degeneración dentro y fuera de la urbe***

Como lo he mencionado, el criminal era una muestra concreta de la presencia de degeneración dentro de la ciudad victoriana y la consecuente necesidad de controlarla. La respuesta fue el desarrollo de la antropología criminal. Sin embargo, la presencia de este ser no era el único indicador de degeneración al interior de la civilización por lo cual era necesario ampliar el panorama de las herramientas de diagnóstico brindadas por Lombroso. Si por un lado parecía posible identificar el elemento contaminante, por otro lado se sugería que la degeneración se había propagado de tal forma que surgió una duda entre la población: “... was degeneration separable from the history of progress (to be coded as ‘regression’, ‘atavism’ or ‘primitivism’), or did it reveal that the city, progress, civilization and modernity were paradoxically, the very agents of decline?” (Pick 106). Tal cuestionamiento es abordado por Nordau, quien relaciona de manera intrínseca el cansancio producido por la vida moderna con una languidez degenerativa. Menciona que el ser humano de finales del siglo XIX realiza mayor labor mental que sus antepasados: “Every civilized man furnishes, at the present time, from five to twenty-five times as much work as was demanded of him half a century ago” (39). Él vio esto como causa de la fatiga y cansancio

responsables por el envejecimiento y crimen, a los cuales consideró como síntomas característicos de degeneración (42). Las presiones provenientes del mismo ambiente urbano que resulta ser la cúspide de la civilización humana son entonces responsables por las enfermedades y patologías que dejan a sus habitantes débiles y expuestos al proceso de degradación latente en la ciudad. A esto se debe agregar que durante el *fin de siècle*, el destino de la nación y la salud de la población se veían como conceptos inseparables; las consecuencias físicas y morales de la pobreza doméstica y los efectos de la debilidad del imperio en sus colonias se consideraban dentro del mismo discurso (Greenslade 182). Esta compleja interconexión de causas y consecuencias parecían desembocar en la degradación del ser dentro de la urbe.

Por un lado, el imperio era visto como el responsable por luchar contra la barbarie en los confines del mundo (Brantlinger, 35), por otra parte, los rápidos cambios que industrializaron las grandes ciudades provocaron también un hacinamiento de masas sin precedente en la historia de la humanidad. El resultante crecimiento del crimen y los vicios hizo temer un riesgo de confrontar el surgimiento de la barbarie al interior del imperio. Al ser éste uno de los estados más industrializados de su momento, también fue en sus entrañas donde se pudo observar una rápida acentuación en los extremos entre pobreza y riqueza, lo cual dejó escenarios en Londres como el descrito por Andrew Mearns en su texto *The Bitter Cry of Outcast London: An Inquiry into the Condition of the Abject Poor* (1883):

Every room in these rotten and reeking tenments houses a family, often two. In one cellar a sanitary inspector reports finding a father, mother, three children, and four pigs! In another room a missionary found a man ill with small-pox, his wife just recovering from her eight confinement, and the children running about half naked and covered with dirt. Here are seven people living in one underground kitchen, and a little dead child lying in the same room. (en Ledger 29)

No fue únicamente en lo físico, sino en los vicios y criminalidad que los asentamientos propios de las clases bajas evidenciaron haber degenerado de la condición considerada como ideal para el desarrollo humano, pues habían caído en situaciones casi imposibles de describir: “The misery and

sin caused by drink in these districts have often been told, but these horrors can never be set forth either by pen or artists pencil” (30). Frente a esta presencia de muestras de degeneración dentro de la cumbre de la humanidad que resultaban ser las grandes metrópolis industrializadas, Mearns indica que no se había hecho mucho por atender la existencia de las mismas. Apunta que presentaban un riesgo de propagación, al tiempo que el simple hecho de desatenderlos también era muestra de rasgos de degeneración en las autoridades mismas:

... seething in the very center of our great cities, concealed by the thinnest crust of civilization and decency, is a vast mass of moral corruption, of heart-breaking misery and absolute godlessness... scarcely anything has been done to take into this awful slough the only influences that can purify or remove it... the poor have been growing poorer, the wretched more miserable, and the immoral more corrupt, the gulf has been daily widening which separates the lowest classes of the community... We must face the facts, and these compel the conviction that THIS TERRIBLE FLOOD OF SIN AND MISERY IS GAINING UPON US. (27)

Lo anterior respondió al hecho de que las clases que produjeron el discurso de degeneración se limitaron a diagnosticar el mal y evitar su propagación hacia ellos mismos, mas no actuaron hacia su erradicación. Por su parte, William Booth analiza las descripciones hechas por el explorador Henry Morton Stanley en África respecto a su encuentro con unos pigmeos que no concebían la existencia de algo más allá de su selva, y quienes fueron fácilmente esclavizados por los más avanzados traficantes árabes de oro y marfil. Booth compara a estos pigmeos, aparentemente atrasados, con los habitantes de Inglaterra quienes, desde su óptica, tampoco parecen tan desarrollados. En su texto, *In Darkest England and the Way out* (1890), propone que así como existe un África negra, igualmente hay una Inglaterra negra:

As in Africa, it is all trees, trees, trees with no other world conceivable, so it is here – it is all vice and poverty and crime... Drunkenness and all manner of uncleanness, moral and physical, abound... As in Africa streams intersect the forest in every direction, so the gin-shop stands at every corner with its River of Water of Death flowing... A population sodden with drink, steeped in vice, eaten up by every social and physical malady, these are the denizens of Darkest England. (en Ledger 46-48)

La existencia de estas anomalías desatendidas, oscuridades visibles dentro de la capital del imperio, hacía necesaria la existencia de la respectiva norma, y el “estereotipo” propuesto

previamente por Morel era la misma. La sociedad victoriana se apropió de la categorización de anatomía criminal lombrosiana y extendió sus aplicaciones para también utilizarla al confirmar los estereotipos culturales y raciales surgidos del imperialismo de la época, ya que si bien el *estereotipo* británico no poseía rasgos de degeneración, en los rincones de la ciudad, así como en su colonización del mundo se encontraba cada vez más cerca y en contacto con aquellos que sí los poseían. El riesgo del contacto provenía de la propuesta de Morel acerca de la degeneración como “an uncontained ‘disemination’, scathering forth pathologies” (135).

La creencia en una supremacía europea se extendió a otros ámbitos más allá de la mera superioridad tecnológica: “Increasing European technological expertise provided advantages which made it easier to influence or dominate non-Europeans. With technological superiority Europeans could claim to be able to understand and interpret not only the terrain they entered but the inhabitants as well” (Bridges 53). Desde su propia perspectiva, el colonizador blanco se confirmó en el peldaño más elevado de la escala, no sólo entre las especies, sino incluso entre seres humanos.<sup>5</sup> Dicha posición se justificó mediante las evidencias tangibles de sofisticación y progreso en las cúpulas que controlaban la metrópoli colonial. Desde el Renacimiento, el ser “civilizado” se había convertido en sinónimo de llevar una vida regida por leyes que la alejaban de lo bárbaro, aquello opuesto al modelo romano. Tal concepto incluía prohibiciones que suponían la exclusión del incesto, asesinato y canibalismo, mientras que exaltaba la creencia en los contratos

---

5. Es relevante señalar en este punto que el ideal del imperialismo como un combate del hombre blanco contra lo bárbaro en los rincones de lo civilizado se tornó en racismo dentro de la búsqueda por exaltar la mellada dominación social de la aristocracia y la burguesía (Brantingler 35). Ante esta realidad, las ideas de degeneración permitieron consolidar a las razas ubicadas en los confines del imperio como inferiores y más cercanas a lo animal que el individuo blanco del corazón del Imperio británico. La importancia de este sentir radica en que en el capítulo IV de este texto discuto la relación entre la xenofobia propia del *fin de siècle* y la obra de Lovecraft. Mi postura, sin embargo, es que Lovecraft no presenta a las razas no caucásicas como degeneradas en sí, sino como ejemplos de la degeneración inherente a la humanidad cuando ésta se compara con otras formas posibles de vida. Aunque estos grupos son evidencias más claras de inferioridad, para Lovecraft ninguna raza al interior de la humanidad queda fuera del marco de degenerativo.

que permiten la existencia de acuerdos, además de que promovía la existencia de instituciones tales como el matrimonio, la familia y las amistades como cimientos de la sociedad (Herman 21). En relación con esto, los pensadores decimonónicos habían resumido la civilización moderna en cuatro características: por un lado señalaban el refinamiento de los modales y el consecuente encumbramiento de la cortesía, por otro lado, éstos se complementaban con el crecimiento del comercio y la capacidad de autogobernarse, misma que marcaba un inherente ejercicio de la libertad (22-25). La supuesta presencia de elementos degenerativos al interior de la civilización fue tal en tanto que su presencia volvía inexistentes las dos primeras cualidades como se observaba en sectores donde la civilidad se verificaba como inexistente.

En cuanto al exterior de la metrópoli, la citada búsqueda por parte de ésta para encontrar mayores fuentes de recursos y mercados en beneficio de su actividad comercial, era uno de los principales motores del proceso que permitía la llegada de factores contaminantes desde tierras lejanas que se identificaban con sociedades inferiores que, desde el punto de vista unilateral de Europa occidental, parecían más cercanas a lo bárbaro que a lo civilizado. Esto se debió a que dentro del discurso que permitía la legitimidad de los imperios coloniales, las razas eran unas inferiores a otras y la proximidad entre ellas implicaba inferioridad y riesgo de contagio:

Races were no longer seen as available to environmental influence and were placed, more pessimistically, within a hierarchical typology of evolutionary development.. Where there was movement across boundaries, where there was mingling on them, differences of speech, manners, dress and cleanliness could not be mistaken, as 'race' met 'race'... Proximity also brought the risk of pollution. The biologing of class differences was encouraged by the fear of contagion and infection. (Greenslade 21-22)

Por lo anterior algunos grupos eran vistos como no dignos de ejercer la libertad relacionada con el autogobierno. No obstante y pese a esta aparente inferioridad, hacia finales del siglo se temió que la lucha contra la barbarie en los límites del imperio se perdiera. Como resultado se vislumbraba

el riesgo de acabar siendo invadido por ella tal como lo refleja la búsqueda del conde Drácula cuando intenta recrear su propia estirpe en Londres.

Antes de que el temor hacia la degeneración inundara la ciudad, se había creído que el bienestar del progreso podría, en última instancia, extenderse hacia toda la urbe y los dominios coloniales: “There was an optimism that the creation of wealth, progressive science-based change, and religious redemption might all be promoted to the mutual advantage of Britain and overseas áreas” (59). Desde la cuna misma del imperio se pensaba que éste actuaba bajo la directriz de las buenas intenciones relacionadas con transmitir la virtud y bonanza a su alrededor hacia todos los rincones de sus dominios:

The men and women, who sat at their desks, played out there checkers and danced in the Club, were not monsters of half-hearted indifference. They had, many of them, only the very best of intentions. They had, in fact, a vision: that their empire was the best the world had ever seen because it was built on virtue. Its power was to be measured not in gatling guns, but in an unselfish dedication to eradicating poverty, ignorance, and disease. (Shama 2002)

Sin embargo, los designios de buena fe se quedaron cortos incluso al interior de las mismas grandes ciudades del imperio en donde las mieles del progreso eran recibidas por unos cuantos, mientras que el grueso de la población vivía en condiciones de hacinamiento y explotación:

But for countless numbers of Britons in the suffocatingly overcrowded industrial cities like Manchester, bedroom privacy was an unimaginable luxury. Manchester was the very best and the very worst, taken to terrifying extremes. A new kind of city in the world: the chimneys of industrial suburbs with columns of smoke, two hundred thousand drones packed into the hive... (Shama 2001).

Como consecuencia, al aproximarse el fin del siglo, el ideal de avance se volvió cada vez más insostenible. Los cambios abruptos llegados con la industrialización incluyeron un malestar vinculado con la existencia de una creciente clase trabajadora que vivía en condiciones deplorables. Esto se relacionaba con un aumento en la existencia de elementos criminales, deformes y tóxicos. La sociedad dudaba en llamarse a sí misma la cúspide de la evolución:

Mechanical advances, including the railway and the steamship, have become familiar and void of wonder and yet have not changed the quality of human life... the old dreams of a perfected world, without war or disease, a world cultivated like a paradisaal garden, are mocked by the nightmare vision of vastly multiplied populations struggling hungrily for survival. Evolution as improvement appears to be constantly contending with retrogression. (Buckley 54)

El resultado de lo anterior nos remite a la impresión de Booth; es decir, lo observado por el imperio en sus colonias había alcanzado a una metrópoli afectada por la regresión y primitivismo identificados con la degeneración. Todos estos elementos presionaban la estabilidad social burguesa construida poco a poco desde el siglo previo. Ello parecía confirmar la duda sobre si el encumbramiento de la civilización no era la causa misma de su declive, pues se parecía ejemplificar lo sucedido con aquellas civilizaciones que, como se ha visto en la historia, evolucionaron para después caer regresiva e inevitablemente.

El escenario resultante del aparente distanciamiento del ideal civilizado dentro y fuera de la ciudad hacía inevitable el temer que esta última diera un giro que la llevara de regreso hacia lo bárbaro, a un estado que perdiera todo vestigio de que alguna vez existió el progreso y encumbramiento alcanzados hacia finales del siglo XIX. Ni siquiera parecía necesario que lo opuesto a la civilización irrumpiera desde fuera pues su presencia era visible al interior de la misma. Como respuesta, se buscó de forma incesante convencer a la gente acerca de la superioridad del imperio y la apremiante necesidad de identificar a los que podían salvarse de los efectos de la degeneración para mantenerlos a salvo de ésta. Para lograr su cometido, los expertos en diagnosticarla lo hicieron desde un punto de vista alejado de todo riesgo de contagio, multiplicando las clasificaciones y categorías que utilizaron para así no dejar nada fuera de los métodos preventivos y correctivos de higiene social (Bernheimer, 142). Partiendo de los preceptos de la escuela de Lombroso en cuanto a aislar al componente degenerado de la sociedad, estas medidas buscaron “to encourage the breeding of ‘fit’ stocks and to bring the breeding of the ‘unfit’ to a halt, once and for all” (Greenslade 46). Sin embargo, tal como en algún momento los asilos

mentales se llenaron de una creciente población después de que el estudio de las enfermedades mentales se aceptó como una rama de la medicina en 1850 (Taylor 18-19), las ciudades solamente observaron un aumento marcado de las diferencias entre los observadores y los supuestos portadores de la degeneración. Al servir esta última como una explicación de “otredad”, permitió asegurar la identidad de tipos sociales “normales”, tales como el científico y el hombre blanco burgués: “Degeneration flirted and flitted between the dreams of purity and danger but in socially and historically specific ways” (Pick 230-31). Si la anormalidad se encontraba en el ser observado, entonces el observador podía considerarse libre de haber sido contaminado por el proceso degenerativo atestiguado en otros ya fuera en lo físico o lo mental, pues la calidad de ser normal, “demands the generation of a natural fiction of the human that positions itself as original and central” (Wick 3). Dicha postura permitió legitimar no sólo a los sectores encargados de efectuar el diagnóstico, sino también al discurso sustentante del mismo. El mismo grupo en cuyo seno se gestó el discurso sobre la degeneración se valió de éste para poder clamar su pureza y superioridad al atribuirle las características degenerativas y contaminantes a todo aquello que no era parte del mismo. Al ser las mujeres aún consideradas como un grupo inferior, incluso ellas así como los razgos afeminados en hombres, eran vistos como elementos degenerativos.<sup>6</sup> La norma se volvía aún más evidente al compararla con los grupos que habían degenerado en relación con ellos ya sea por no alcanzar el mismo estado superior, o por haber llegado a la cima para posteriormente haber

---

6. El final del periodo decimonónico atestiguó el surgimiento de una nueva figura aspiracional para la mujer en el concepto descrito por Sarah Grand y M. Eastwood en 1894 como “The New Woman.” Si bien las cúpulas del poder social de las cuales emanaron los veredictos que sentaron el discurso de la degeneración se encontraban aún monopolizados por el hombre, era muy apreciable un encumbramiento del género femenino; por ello no resulta extraño que, frente al riesgo de tener que compartir el control, los observadores del riesgo de degeneración insistieran en ver al sexo opuesto como parte del mismo. Grand cuestionó la libertad otorgada por siglos al género masculino para llevar las riendas del sistema social “without ever seriously examining his work with a view to considering whether his abilities and his motives were sufficiently good to qualify for the task” (en Ledger, 89). Por su parte, Eastwood identificó las demandas de igualdad con las que la mujer arremetería durante el siglo por venir: “Her brow is serious for the brain behind is crammed as full of high projects as is the satchel she carries of pamphlets on the missions, rights, grievances and demands of her sex” (en Ledger, 91).

caído de ella. Con esto se podía justificar, tal como lo ocurrido con Dracula y Lucy, la hostilidad dirigida hacia aquellos alejados de la norma ya fuera que se localizaran dentro (Lucy)<sup>7</sup> o fuera de ella (Dracula). Lo primitivo, lo anormal, lo inapropiado se volvió sinónimo de degeneración en relación a lo característico de la civilización europea como la norma de lo apropiado. Sin embargo, el reconocer su proximidad implicaba la inagotable sensación de ansiedad y temor relacionados con evitar una destrucción de la normalidad. El origen de esto se anticipaba en el crimen, la pobreza, y demás males sociales, mismos que eran el elemento degenerativo que había caído de la norma al interior de la civilización misma y amenazaba con destruirla.

### ***Aproximaciones literarias***

Hasta este momento, he detallado el proceso que llevó a la acuñación del discurso de degeneración que se empezó a gestar a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Partiendo de la obra de Darwin y mediante el lenguaje elaborado por investigadores como los citados en las páginas previas, dicho discurso terminó por adquirir forma durante el *fin de siècle* y apareció al interior de distintos componentes del escenario victoriano, al grado que Nordau propuso la aplicación del mismo para cualquier ámbito del contexto general de su tiempo. Incluso antes de que este pensador alemán publicara su obra al respecto, las ciencias exactas, los textos socio-políticos y la ficción literaria se habían comenzado a valer de la argumentación degeneracionista para expresar sus temores hacia una caída que podía afectar desde el individuo, hasta el grupo social junto con sus crecientes problemas urbanos y las aparentes amenazas que parecían venir de dentro y fuera del imperio, pues aunque los investigadores en distintas áreas habían hablado de la degeneración como algo limitado

---

7. En referencia con la nota previa, es importante marcar el hecho de que, en *Dracula*, el personaje que representa la irrupción de lo inaceptable surgida desde dentro de la civilización sea una mujer, pues, como ya se indicó, de acuerdo con el pensamiento de la época, al ser el sexo femenino considerado como inferior al masculino, se encontraría más cercano a sufrir una caída degenerativa.

a ciertos grupos vinculados por el crimen y su relación con la herencia, el miedo se acrecentaba al reconocer que las sociedades eran la suma de todos sus miembros individuales.

En lo referente a las letras, durante el *fin de siècle*, y siendo paralelo a la gestación de los miedos de degeneración, se suscitó el movimiento llamado decadente. Si bien éste no debe ser confundido con el vocablo “degeneración”, sí es importante señalar que esta corriente es otra muestra del sentir hacia el estancamiento y casi retroceso que se asomaban por detrás del aparente avance de la época. Su manifestación y estudio se encuentra dentro del ámbito de la estética, mientras que la degeneración que trabajo como piedra angular de esta tesis se refiere a los postulados revisados en páginas anteriores y que se dieron alrededor del campo de las ciencias exactas. El decadentismo fue una respuesta ante una sociedad en declive cuyas aspiraciones de progreso resultaban, ante los miembros del movimiento, cada vez más vanas: “... art and literature produced as part of the Decadent movement refuse to allow society to pretend that it can know one objective reality or that progress to any sustainable ideal is even measurable” (Denisoff, 33). Sus exponentes se sintieron desencantados y frustrados ante el aparente encumbramiento y consecuente caída degenerativa de la civilización. Expresaron tal sentimiento por medio de un estilo que protestaba, evidenciando el aburrimiento generado por una sociedad sin posibilidades observables de desarrollo al tiempo que se mofaban de ésta; el movimiento fue en sí una protesta ante la mayoría y sus valores. El movimiento se convirtió en un elemento representativo de su tiempo, y en su estilo se apreció su pertenencia innegable al mismo contexto de una civilización agonizante:

After a fashion it is no doubt a decadence; it has all the qualities that mark the end of great periods, the qualities that we find in the Greek, the Latin, decadence: an intense self-consciousness, a restless curiosity in research, an over-subtilizing refinement upon refinement, a spiritual and moral perversity. (Symons)

Su postura crítica nacía de una búsqueda por escapar de los problemas de la época y para hacerlo se manifestaron mediante un arte refinado que para ellos existía por el bien del arte mismo y se tornó en el único objeto de su atención (Buckley 92-93); al hacer esto, los integrantes del movimiento podían distanciarlo y aislarlo de todo precepto moral que buscara restringirlo (Thornton 26-29). Ellos se encontraban en una bifurcación entre las atractivas impresiones que percibían del mundo, y un anhelo hacia lo eterno e ideal, como si fuera de otro mundo (26); lo anterior ocasionaba que, en su forma de expresarse, pareciera que se hubieran dado por vencidos en la lucha del artista por comprender su propia experiencia y comunicarla de una manera razonable y cargada de significado (Leib 78). Lo anterior obedecía a un rechazo respecto a la posibilidad de conocer una realidad objetiva o que el progreso hacia un ideal sostenible fuera realizable (Denisoff 33). Dentro de la búsqueda por encontrar un medio de expresión que privilegiara al arte mismo por encima de su receptor, coquetearon incluso con la locura: “Decadent literature seems incoherent because to some extent, it is insane, or at least it expresses a state of mind verging on insanity” (Leib 76). Debido a tal distanciamiento intencionado de su arte con el mundo, los teóricos de la degeneración como Nordau, vieron en ellos innegables representantes de la degeneración dentro de la civilización. Su forma particular de percibir el mundo y expresar dicha comprensión, fue atribuida por el pensador alemán a un desorden que los confirmaba como individuos anómalos y, por ende, degenerados a partir del ideal humano:

In the mental life of the degenerate, the anomaly of his nervous system has, as a consequence, the incapacity of attaining to the highest degree of development of the individual... His sensory nerves may be obtuse, are, in consequence, but feebly stimulated by the external world, transmit slowly and badly their stimuli to the brain, and are not in a condition to incite it to a sufficiently vigorous perceptive and ideational activity. Or his sensory nerves may work moderately well, but the brain is not sufficiently excitable, and does not perceive properly the impressions which are transmitted to it from the external world. (254)

Sin embargo, desde la perspectiva interior al movimiento decadentista, sus miembros eran artistas que interpretaban el mundo a su manera, y decidieron autonombrarse de acuerdo a su rebeldía: “Let me be decadent, let me transgress, let me go for it, I would be an embodiment of the desires they could not act out” (Bernheimer 2). Formaron grupos particulares que se relacionaban con todo tipo de vicios exquisitos y libertinajes complejos que resultaban incomprensibles para los no iniciados; en su actuar, sugerían que, la caída un imperio como la observada durante el *fin de siècle*, podría, después de todo, resultar divertida (Leib 11). Dentro de su crítica hacia los valores sociales, su postura se movía entre paradojas: “The Decadents believed in negation, found inspiration in exhaustion, had faith in despair, found beauty in horror. They made paradox their favorite literary form, so that it often seems they can almost never take up a position without immediately reversing it” (19). Era como si jugar con fuego y el remordimiento consecuente fueran algo divertido; se trataba en sí de explorar los límites de transgredir una sociedad que, como lo atestiguaba el sentir expresado por Nordau<sup>8</sup>, había probado ser incapaz de salvarse de su propia caída:

They loved the cleanliness in the unclean things, the sweetness in unsavory alliances... It was as though they had grown tired of being good, in the old accepted way, they wanted to experience the piquancy of being good after a debauch. They realized that a merited kiss was not half so sweet as a kiss of forgiveness... (H. Jackson 78-79)

Esta descripción publicada por Holbrook Jackson desde una perspectiva distanciada en el tiempo (año 1922) confirma el hecho de que los integrantes del movimiento encontraron placer en lo novedoso e inaceptable. Dentro de su desencanto por lo que ofrecía este mundo al borde del colapso, su respuesta fue una búsqueda incesante, no tanto por vicios, sino por experiencias nuevas, alejadas de cualquier tipo de repetición. En última instancia, el decadentismo no fue la

---

8. Revisar páginas 13 y 20: Nordau expresó en su texto *Degeneration*, su sentir acerca de que la humanidad se encontraba en un estado de languidez pues demostraba ser incapaz de eludir el inminente fin de los tiempos. El autor insistía en ver tal declive basado en lo que las ciencias médicas le proponían y lo que él creía identificar en ciertas manifestaciones culturales a su alrededor como los mismos decadentistas. El texto de Nordau se convirtió en el portavoz de un sentir compartido por la sociedad de Europa Occidental en los años finales del siglo XIX.

única, pero sí la más criticada respuesta brindada por el arte ante el sentir de declive. Mientras los escritores góticos (como aquellos cuya obra se revisará en el siguiente capítulo) se limitaron a declarar e ilustrar los rasgos degenerativos señalados por las ciencias médicas, al tiempo que especularon acerca de su posible propagación, los decadentes recurrieron al deleite estético para denunciar y responder ante la caída de su propia civilización.

El rechazo y la crítica dirigida a los decadentes ejemplifica el sentir respecto a que la mera presencia de pequeños cúmulos de anormalidad al interior del grupo representaba un riesgo de que la civilización completa se contaminara y tomara un camino en declive. Desde finales del siglo XVIII, Blumenbach ya había hablado de una “pure White skin” cuando comparó al ser blanco europeo con miembros de otras razas, mismas a las que consideró inferiores al haberse alejado del ideal representado por el primer grupo (107). Las razas no europeas fueron catalogadas como fuente de contaminación degenerante durante el *fin de siècle*, en tanto que se les consideró como divergentes del tipo europeo; del mismo modo, el aumento de los males sociales, presididos por el crimen, se entendía como una “patología social” que representaba un peligro latente de la manifestación del proceso degenerativo al interior de las razas europeas (21, 222). De lo anterior se entiende que el lenguaje de degeneración elaborado por hombres de ciencia fuera adaptado para definir, en términos políticos y sociales, a la civilización europea de la época y mantener su estatus como el ideal del desarrollo humano:

Degeneration involved at once a scenario of racial decline (potentially implicating everyone in the society) and an explanation of ‘otherness’ securing the identity of, variously, the scientist (white) man, bourgeoisie against superstition, fiction, darkness, femininity, the masses, effete aristocracy. Degeneration flirted and flitted between the dreams of purity and danger but in socially and historically specific ways. (230-31)

Al interior de tal discurso resultaba ambiguo poder afirmar entonces si el individuo de finales del siglo XIX era realmente la cúspide de la evolución sobre la Tierra, pues como lo señaló Maudsley

en sus postulados, el hombre no era inmune a la degeneración; es más ni siquiera se podía decir si la civilización existente era realmente la cúspide de las aspiraciones humanas:

... man may doubt and dispute, just as in referent to their own true position in nature they have disputed whether they are what they are by a degeneration from a higher to a lower state, or whether they are steps in a process of evolution from a lower to a higher state, ascendent or descendent, beings a little lower than the angels or a little higher than the brutes. (*Body and Will* 238)

Además, está el hecho de que la evolución plantea a los organismos, se trate del individuo o la sociedad vista como tal, como entidades en movimiento dentro de un proceso de flujo constante:

... a law of degeneration is manifest in human events... each individual, each nation may take either an upward course of evolution or a downward course of degeneracy. Noteworthy too in this relation is the fact that when an organism –individual, social, or national- has reached a certain state of complex evolution it inevitably breeds changes in itself which disintegrate and in the end destroy it. It cannot maintain its equilibrium forever in face of its environment, and ceasing to aggregate itself it begins to disintegrate, ceasing to progress begins to regress, ceasing to develop begins to decline: changing always, when it changes not for the better it changes for the worse. (238-39)

Dentro del mismo grupo humano, el marco evolutivo permitió establecer un conjunto de jerarquías en flujo dentro de las cuales eran discernibles no sólo la clase de criminales, sino también las de los pordioseros, desempleados y desposeídos, las cuales, en vez de extinguirse debido a sus limitados recursos, encontraban la forma de subsistir adaptándose a su medio y probando ser aptos para sobrevivir en el mismo (Pick 39, 51). Como resultado de lo anterior, H. G. Wells toma los temores de la época y, utilizando la literatura como su portavoz, cuestiona qué tipo de hombre existirá en un futuro distante.

Man, we are assured, is descended from ape-like ancestors, molded by circumstances into men, and these apes again were derived from ancestral forms of a lower order, and so up from the primordial protoplasmic jelly. Clearly, then, man, unless the order of the universe has come to an end, will undergo further modification in future, and at last cease to be man, giving rise to some other type of animated being. At once the fascinating question arises, What will this being be? (*War of the Worlds* 259)

Como respuesta dentro del ámbito literario de la época, en *The Time Machine* (1895), Wells teoriza la extrapolación de las jerarquías sociales existentes en el *fin de siècle*, y las lleva a sus máximas consecuencias; por un lado los Eloi, la alguna vez clase dominante de la aristocracia, pierden

energía y poder intelectual al no tener competidores en su supervivencia; se contentan con alimentarse y vivir: “The too perfect security of the Upper-worlders had led them to a slow movement of degeneration, to a general dwindling in size, strength, and intelligence” (*Time Machine* 65). Por otro lado, los Morlocks muestran un futuro humano con características animales: “... so like a human spider!... bleached, obscene, nocturnal Thing, which flashed before me, was also heir to all the ages” (61-62). Son seres adaptados para la vida subterránea que aparecen como el derrotado de las clases trabajadoras relacionadas con el subsuelo social. Utilizan la crianza, a manera de ganado, de los Eloi en la superficie como medio que les permite sobrevivir efectivamente en su entorno: “These Eloi were mere fatted cattle, which the ant-like Morlocks preserved and preyed upon –probably saw to the breeding of” (82). La pregunta permanece entonces abierta; ¿enfrentará el ser humano una decadencia como la existente en *The Time Machine*, o evolucionará, como los ascidia intelectuales de Lankester hacia un ser más débil en cuerpo, pero más desarrollado en mente, como los marcianos de *The War of the Worlds* (1898)? Por su parte, el viajero en el tiempo de Wells no encuentra humanos ni trazos de ellos en su último avance en el tiempo. Lo que ve son simples vestigios de lo que alguna vez fue la vida en movimiento de la Tierra; éstos resultan igualmente similares a los ejemplos de degeneración estudiados por Lankester, las ya mencionadas lápadas y ascidia:

I saw nothing moving, in earth or sky or sea. The green slime on the rocks alone testifies that life was not extinct... I fancied I saw some black object flopping about... It was a round thing, the size of a football perhaps, or, it may be, bigger, and tentacles trailed down from it; it seemed black... and it was hopping fitfully about. (110-11)

En última instancia, la reflexión más escalofriante de este protagonista se da cuando reconoce la brevedad de la raza humana y su planeta al compararlos con las estrellas: “Looking at these stars suddenly dwarfed my own troubles and all the gravities of terrestrial life. I thought of their unfathomable distance, and the slow inevitable drift of their movements out of the unknown past

into the unknown future” (80). Por otro lado, Wells especula que si existe vida fuera de la Tierra, ésta puede estar formada por: “intelligences greater than man’s’ who may look upon the latter just in the same way as he, with a microscope, scrutinizes ‘the transient creatures that swarm and multiply in a drop of water” (*War of the Worlds* 52). La llegada de los extraterrestres altamente desarrollados produce una reflexión que lleva al narrador de la guerra entre los mundos a aceptar que su especie no es más el amo, sino un animal entre los demás cuando se le observa bajo el microscopio marciano tal como el autor también lo postuló en su obra ensayística:

The zoologist demonstrates that advance has been fitful and uncertain... There is, therefore, no guarantee in scientific knowledge of man’s permanence or permanent ascendancy... The presumption is that before him lies a long future of profound modification, but whether that will be, according to present ideals, upward or downward, no one can forecast. (Wells, en Jasper 12)

Las suposiciones hechas por Wells no son más que el resultado de la influencia del trabajo ya mencionado de Darwin, Huxley y Lankester; se trata de un solo ejemplo del eco que las ideas de degeneración, propias de los 1880 y 90, encontraron en la literatura de la época y posterior a ésta. Igualmente, los ejemplos previamente citados en la obra de Stoker reflejan el temor hacia un contagio de deformidades morales y físicas, mismo que, como lo habían propuesto Maudsley, Morel y Lombroso, podría llevar a todo el imperio a un colapso degenerativo. Así como sucede dentro de la especulación científica en los textos referidos de Wells, y también en la novela epistolar de Stoker, diversos autores góticos de la época expresaron sus ansiedades ante la gestación del miedo en torno a la amenaza degenerativa vivido durante y después del periodo victoriano. El objetivo del siguiente capítulo será la exploración, mediante el análisis de casos específicos, del modo que la literatura gótica del *fin de siècle* retrató el discurso de degeneración en la obra de autores que precedieron e influenciaron a Hodgson y Lovecraft.

## Capítulo II: El gótico victoriano y el *fin de siècle*: Lo permisible vs lo inapropiado

...we experience the reading of Gothic as a bitter and exhilarating confirmation that the worst we have always suspected is right around us...

**David Punter**

I stand, as it were, upon a little rising ground in this desperate descent, and see both before and behind, both what we have lost and to what we are condemned, to go further downward.

**Robert Louis Stevenson**

En el capítulo anterior ilustré la manera en que la época victoriana, la era del vapor y el triunfo de la mecanización, atestiguó el arribo de certezas como las ya citadas pérdida de calor y muerte final del sol, mismas que fueron producto de la curiosidad científica y las cuales serían capaces de estremecer a cualquier mente de la época. Basta aunar dichas preocupaciones a la teoría de la evolución y sus implicaciones degenerativas para encontrar un escenario inmerso en la incertidumbre acerca del presente y futuro humanos. De manera paradójica, los avances científicos del siglo XIX permitieron a la civilización percatarse de que se podía comprender el orden de las cosas, pero también hicieron evidente que este conocimiento no necesariamente suponía una tranquilidad absoluta respecto al futuro de la especie. Entre más progresaba la acumulación del saber, más cercana parecía la llegada a la confirmación de un contexto inundado por la incertidumbre y la falta de estabilidad. Esta rápida sucesión de nuevas teorías y descubrimientos se combinó con el temor de que el mayor de los imperios llegara a un punto culminante insostenible que desembocara en una caída en picada. El producto de todo lo anterior fue la sensación de estar sosteniendo creencias sin bases firmes y los consecuentes miedos y dudas acerca de no tener seguridad respecto a lo conocido sobre el ser humano y su papel en la Tierra.

En el presente capítulo, exploraré cómo estos temores fueron recogidos en la temática de la literatura gótica del *fin de siècle* la cual, partiendo de la figura del doble, recurrió al monstruo para dar voz a estas ansiedades. Los seres limítrofes e infrahumanos que se produjeron en los textos de ficción de la época tuvieron una influencia directa en la obra de Hodgson y Lovecraft tal como se analizará en los dos capítulos finales. Para facilitar el estudio de dichas abominaciones, haré una revisión rápida sobre cómo las convenciones establecidas un siglo atrás, durante el nacimiento formal del gótico como género literario, se adaptaron al contexto de finales del siglo XIX para expresar los temores de degeneración mediante textos nutridos por la ambigüedad y la exageración. Mi énfasis se enfocará hacia la consolidación del monstruo como motivo crucial de los textos góticos de dicho periodo.

### ***La literatura gótica: El portavoz de los miedos de degeneración***

La literatura gótica resulta de la sobrevivencia de una serie de convenciones que surgieron más de un siglo antes con el inicio del periodo llamado gótico clásico. En su origen, el término gótico fue usado para referirse a una de las tribus contrarias a Roma; subsecuentemente, aludió a todos los grupos bárbaros que amenazaron la continuidad de la herencia clásica. Después, y aunque los godos no construyeron edificaciones que les sobrevivieran, se utilizó para nombrar un estilo arquitectónico opuesto al gusto clásico de origen grecolatino; de igual modo, la literatura que recibió el nombre de *gótico* en la segunda mitad del siglo XVIII se caracteriza por alejarse de la tradición propia del siglo de las luces dentro del cual se gestó. Se identificaba por una falta de proporción que llevaba a lo sublime; todo ello se conjuntó con la proposición de unir en un solo contexto conceptos opuestos acerca del tiempo y la apreciación del mundo. Estas composiciones y características lo convirtieron inmediatamente en una ofensa para el periodo neoclásico

(Luckhurst x-xi). Se trata de una forma desestabilizadora que lleva a los lectores a cuestionar la validez de los conceptos establecidos acerca del ser humano y el universo (Oakes 1, 7). Fred Botting describe las obras góticas como productos de “cultural anxieties about the nature of human identity, the stability of cultural formations, and the processes of change” (“Aftergothic” 280).

Desde el siglo XVIII, la literatura gótica es el portavoz de los cuestionamientos que surgen conforme la idealización de lo humano, heredada de siglos anteriores, se va transformando en algo cada vez más inalcanzable. Sus orígenes se encuentran en la tradición británica.<sup>9</sup> Horace Walpole y Ann Radcliffe, pioneros del género, proponen en su obra un regreso a la libertad creativa, como la presente en el trabajo de Shakespeare y Milton, a manera de respuesta ante la tiranía neoclásica impuesta sobre la imaginación. Como si se tratara de una resonancia de este avasallamiento, sus villanos tiranizantes se mueven en espacios mediterráneos que resultan más cercanos, desde un punto de vista geográfico, a la cuna de la herencia neoclásica. Tal discurso se comprende si consideramos que, durante el siglo XVII, se experimentó una revaloración del pasado inglés en el que las tribus de origen bárbaro fueron vistas como el origen de la libertad y derechos presentes en la Carta Magna (*Magna charta liberatum*) y emanados del pasado anglosajón, mismo que fue subyugado por la influencia de origen romano proveniente de la invasión normanda: “In the course of the seventeenth century, the Teutonic people were frequently touted as the forefathers of Britons and portrayed as advocates of political liberty who stewartly opposed tyranny and privilege until they fell under the yoke of priests and kings” (Davison 20). No obstante, cuando Walpole intituló su *The Castle of Otranto* como *A Gothic Story*, hubo ojos que, paradójicamente, no lo vincularon

---

9. Esto se debe a que, en la historia literaria del Reino Unido, lo gótico y romanticismo comparten su periodo de gestación y consolidación entre finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX. Además, su relación va más lejos de lo temporal, ya que ambos coinciden en un interés por la expresión y recepción de emociones como parte de la comunicación que se establece entre autor y lector. Es por lo anterior que diversos teóricos coinciden en señalar a la literatura gótica como hija o hermana del romanticismo.

con un regreso a la creatividad propia del periodo isabelino y sus últimos ecos durante la Restauración, sino con la oscuridad medieval: “The Goths destroyed civilizations, knowledge and language... In a Protestant England, self-consciously forging itself as the centre of the modern world, Gothic also came to mean the dark medieval past, the tyranny of feudal lords, serfdom, and superstitious Catholic priestcraft that held the masses in ignorant idolatry” (Luckhurst 10). Buscando defender las convenciones presentes en su novela, Walpole justificó los orígenes del aún incipiente género como producto de un proceso creativo que combinaba diversos elementos del acervo literario británico: “... an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former, all was imagination and impossibility; in the later, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been damned up, by a strict adherence to common life” (21). De hecho, el estilo engendrado por *Otranto* resultó en una combinación de influencias que amalgamaban varios componentes del acervo literario británico en una forma opuesta a la medida dictada por la época; se trató de un “act of combining stylistic and formal conventions from a broad cross-section of literary modes, ranging from Elizabethan drama and medieval romance to the sentimental love and graveyard poetry, it was literary monstrous” (Davison 58). Tal mezcla brindó a los escritores del gótico clásico una herramienta que les permitió, como lo sugiere Botting, expresar sus ansiedades y la preocupación acerca de su tiempo. Vivieron en un escenario de transformaciones donde el encumbramiento de la burguesía y el consecuente debilitamiento de la nobleza estaban moldeando una nueva realidad en la que los poderes totalitarios y opresores del pasado amenazaban con regresar y prevenir cualquier cristalización de cambio alguno.

Para expresar las ansiedad resultante ante tal incertidumbre, lo gótico se convirtió en un género que, frente a la era de la razón, resultaba oscuro, laberíntico y desordenado al combinar, no

sólo tradiciones literarias como aparece en lo manifestado por Walpole, sino también categorías de vida y muerte; pasado y presente; razón y fantasía; la vivencia onírica y la de vigilia. Las experiencias de perspectiva cambiante del monje Ambrosio, de Mathew G. Lewis, la asesina y cómplice del demonio Zofloya, en la novela de Charlotte Dacre del mismo nombre, y el errabundo Melmoth, de Charles Robert Maturin son sólo algunos ejemplos de la puesta en escena de convenciones que permitían la expresión de la inseguridad antes mencionada. Éstas consistieron, sobre todo, en la usurpación por parte de un villano opresor. Sus acciones se desarrollaban en el interior de un castillo o ruina oscura, normalmente ubicada en el Mediterráneo, dentro de cuyas paredes los personajes confrontaban la falta de claridad de percepción y la transición entre imaginación y realidad. Además, la búsqueda de estos autores por proveer los escenarios adecuados para tales composiciones, atestiguaba la deformación del gusto por lo bello mediante el constante recurrir al exceso y lo sublime (Luckhurst x-xi).

Desde sus inicios, la palabra *sublime* se ha vinculado con lo *imponente*. Longino la describió como todo aquello grande y magnificente contra lo que es difícil rebelarse y que se alza por encima de la naturaleza en sus manifestaciones cotidianas dejando una profunda huella en la mente (Longino 28, 40). Posteriormente, y previo al nacimiento de la literatura gótica, Burke estableció los parámetros de este concepto como la percepción de lo inestimable para crear un sentimiento de confusión devastadora; fue esta propuesta la que después se manifestó en lo gótico. Burke definió los objetos sublimes como de grandes dimensiones, especialmente en altura, textura rugosa y apariencia lóbrega por su carencia de luz. Aquí es fácil reconocer elementos presentes en las novelas clásicas del género: los valles mediterráneos aniquilantes de la certeza perceptual, además de los castillos llenos de penumbra y las cámaras ocultas que funcionan como celosos guardianes de secretos e incertidumbre velados por una oscuridad que permea de tintes

sobrenaturales todo evento en su interior. Ann Radcliffe partió de la impresión que produce lo sublime en el espectador para delinear su definición de las diferencias entre horror y terror:

Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them. I apprehend, that neither Shakspeare nor Milton by their fictions, nor Mr. Burke by his reasoning, anywhere looked to positive horror as a source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one; and where lies the great difference between horror and terror, but in the uncertainty and obscurity, that accompany the first, respecting the dreaded evil? (5-6)

De acuerdo con sus palabras, el terror es resultado del estremecimiento que experimentan personajes y lectores al moverse terrenos de proporciones exageradas como sucede con la irrupción del casco gigante en *The Castle of Otranto* o como lo experimenta Emily en *The Mysteries of Udolpho* al viajar en los Alpes. Por otro lado, el horror corresponde a la distorsión perceptual que viven aquellos que se adentran en espacios oscuros donde todo se torna en confusión. Esto le acontece a la misma Emily al deambular en las tinieblas al interior del castillo y encontrarse con cadáveres e instrumentos de tortura. Lo que le ocurre a esta protagonista confirma que, cuando lo sobrenatural se aprecia de manera sublime, éste causa un miedo que impide actuar pues el elemento de dimensiones extremas se encuentra más allá de nuestra capacidad de comprensión y, por tanto, se le entiende como algo que los ojos no pueden percibir sin crear una emoción excesiva: “Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles... es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir.” (Burke 29) La imposibilidad del observador por asimilar la perplejidad en que lo deja este tipo de experiencia, lo lleva a dudar acerca de los límites de significado en lo atestiguado. Esto produce un horror que desemboca en una cavilación permanente acerca de la posibilidad para comprender y describir el mundo:

... the Gothic mode in general has a pendant for making words seem eerily mobile, detachable from their contexts of origin, and for recording the interpretive difficulties arising from that decontextualization... The dead keep speaking in the Gothic... but the effect of distance and the physical depredations of time on these texts leave the protagonists who read the dead desperately

uncertain, paranoid even, about what is being said and about what they almost never succeed in tracking back to particular bodies... All these instances of disorder in relations between signifiers and signifieds, and between causes and effects, serve to create situations of extreme interpretative agitation... (Lynch 60)

Al pasar los años, las dudas acerca de lo observado son cada vez más difíciles de resolver; si Emily y el lector siempre encuentran una develación reconfortante para *The Mysteries of Udolpho* (Anne Radcliffe, 1794), cien años después no ocurre lo mismo con una narradora quien es incapaz de encontrar el giro que restablezca la normalidad del relato dentro de *The Turn of the Screw* (1898). Para ese momento la oscuridad que envuelve al horror se termina por apoderar del relato gótico y con ello agrega un trasfondo de oscuridad inapugnable la cual impide que lo inexplicable pueda ser comprendido satisfactoriamente. En los capítulos II y IV, trabajaré el horror en las obras de Hodgson y Lovecraft como este sentimiento arrebatador que se produce a partir de la irrupción de lo incomprensible frente a los personajes y el lector que los acompaña.

La capacidad de lo gótico para reunir elementos de otros géneros y socavar los límites entre pasado y presente, romance y realismo, fue más allá de su periodo clásico (1764-1820) que se comprende entre la publicación de *The Castle of Otranto* y la de *Melmoth the Wanderer* de manera respectiva. Se convirtió en un modo<sup>10</sup> y adquirió la capacidad de mutar y moverse hacia otras formas, característica que, incluso en nuestros días, dificulta su categorización, al tiempo que le ha permitido alcanzar continuidad mediante la adaptación a cada época: “As the vast majority of Gothic Works illustrate, the component parts of this untidy and undying monster [the Gothic] have been variously, regularly and successfully reconfigured to promote vastly different political and

---

10. A lo largo de esta tesis me refiero a lo gótico como un modo partiendo de la propuesta de Alastair Fowler quien define al género como un repertorio a partir del cual sus representantes seleccionan características representativas, mientras que al modo lo describe como una selección o abstracción de elementos pertenecientes al género (56). Si bien por su parte el género tiende a agotar sus posibilidades de transformación y permanencia con el paso del tiempo, el modo que surge de éste posee una versatilidad que le permite recombinarse con nuevos géneros aún en evolución (167). Concretamente, Fowler identifica a la novela gótica de Walpole, Radcliffe y Lewis como el punto de partida para la transformación de las convenciones propia del género gótico clásico en un modo que ha trascendido géneros específicos y delimitables tanto en relación con sus elementos característicos como en el tiempo de su manifestación.

aesthetic ends and to speak to a broad cross-section of audiences and eras” (Davison 57). De esta manera, se convirtió en un conjunto de convenciones que viajaron y se mantuvieron vigentes más allá del periodo que las vio nacer. El castillo y la ruina medieval permanecieron en la forma de un espacio oscuro y confinante dentro del cual los personajes experimentan un descenso hacia secretos individuales, familiares o sociales que revelan una historia de usurpación, la cual pondría en riesgo cualquier tipo de continuidad de lo conocido si llegase a ser revelada. La existencia de este secreto llega a sus testigos como un regreso del pasado reprimido que amenaza con aniquilar todo lo conocido si se le permite imponerse sobre el presente. Dentro de todos estos procesos, la percepción se vuelve caótica al presenciar vivencias de lo sublime. Se advierte la presencia de algo que por un lado inspira el deseo de trascender, pero por otro trae consigo la temida posibilidad de auto-aniquilación (28).

El modo gótico agrupó sus convenciones y las amalgamó con los géneros y formas en auge durante cada época:

The diffusion of Gothic forms and figures over more than two centuries makes the definition of an homogeneous generic category exceptionally difficult... The diffusion of Gothic features across texts and historical periods distinguishes the Gothic as a hybrid form, incorporating and transforming other literary forms as well as developing and changing to newer modes of writing. (Botting, *Gothic* 14)

Se aleja de cualquier restricción histórica y cambia para ajustarse a su momento, permitiendo a los escritores que recurren a él poder continuar expresando preocupaciones propias de su contexto. La intranquilidad experimentada por el autor gótico respecto a fracturas y anomalías en su mundo, es presentada mediante el uso de espacios, seres y experiencias fragmentadas y fuera de lo normal. Este modo se mantuvo vigente gracias a su habilidad para externar y esconder las inquietudes individuales y sociales propias del ser humano en su contexto personal: “... the longevity and power of the Gothic fiction unquestionably stem from the way it helps us address and disguise some of the most important desires, quandaries, and sources of anxiety, from the most internal and

mental to the widely social and cultural throughout the history of western culture since the eighteenth century” (Hogle 4). Para dar voz a tales turbaciones, recurre a la exageración para crear “ficciones extremas” (4). Su técnica consiste en aterrorizar y perseguir a personajes y lector con un regreso inagotable hacia la paranoia, lo salvaje y la prohibición. Su interés se centra en el efecto producido en el lector al compartir la experiencia descrita en la historia: “For the Gothic is especially interested in the minds of the readers, and the psychological powers of auto hallucination on which the reading act depends” (Lynch, 49) En última instancia nos presenta los hechos desde una perspectiva no convencional que muestra aquello que el realismo, en su vocación por funcionar como un reporte fidedigno de la experiencia humana, ignora.<sup>11</sup> Esto convierte a lo gótico en, como lo ha descrito David Punter, “the mode of unofficial history” (*Literature of Terror* 187). Es decir, explora más allá de lo que yace en la superficie de lo habitual para concentrarse en aquello que, pese a ser parte de lo humano, es silenciado de manera habitual para permitir la continuidad de lo establecido.

Conforme lo gótico se acercó hacia la época victoriana, las ansiedades que expresó se centraron más en la metrópoli. Se le domesticó al sacarlo del sur de Europa y llevarlo a la urbe británica y se le internalizó cuando se recurrió a él para explorar el estado incompleto y falto de credibilidad del encumbramiento humano sobre la naturaleza. Sus convenciones se adaptaron a este nuevo panorama. Su mutabilidad fue tal que incluso fuera de las fronteras del Reino Unido se produjeron ejemplos como los casos de Hawthorne y Poe quienes lo habían adoptaron en los Estados Unidos de América, sustituyendo para ello el castillo o la ruina medieval por la forma

---

11. Dentro del presente capítulo me refiero al realismo como un llamado a crear un recuento fehaciente de la experiencia humana: “... a self-conscious effort, usually in the name of some moral enterprise of truth telling and extending the limits of human sympathy to make literature appear to be describing directly not some other language but reality itself” (Levine, 240). Por el contrario, lo gótico se centra en las emociones experimentadas por los personajes y compartidas con el lector (revisar nota # 9).

doméstica de una mansión. Ésta ocultó en sus paredes los misterios olvidados y aniquilantes del pasado. Los siete tejados en *The House of the Seven Gables* (Hawthorne, 1851) encierran los secretos de usurpación entre familias; por otro lado, es en un sótano donde se guardan los cadáveres del gato y la esposa asesinados en “The Black Cat” (Poe, 1843). De manera similar, el gótico británico también recurrió a la búsqueda de una mayor variedad de construcciones y espacios que representaran en sí mismos la permanencia del pasado dentro del presente. Se trate de un castillo, o cualquier otra forma que lo remplace, el ambiente gótico permite la movilidad y continuidad temporal. Resulta un motivo crucial, dado que es dentro del mismo que los seres limítrofes, representantes de la prohibición y el regreso de lo salvaje, acechan a los personajes que caen en un estado paranoico ante tal persecución:

... a Gothic tale usually takes place (at least some of the time) in an antiquated or seemingly antiquated space –be it a castle, a foreign palace, an abbey, a vast prison, a subterranean crypt, a graveyard, a primeval frontier or island, a large old house or theatre, an aging city or urban underworld, a decaying storehouse, factory, laboratory, public building, or some new recreation of an older venue... Within this space, or a combination of such spaces, are hidden some secrets of the past (sometimes the recent past) that haunt the characters, psychologically, physically, or otherwise at the main time of the story. Those hauntings can take many forms, but they frequently assume the features of ghosts, spectres, or monsters (mixing features from different realms of being, often life and death) that rise from within the antiquated space, or sometimes invade from alien realms, to manifest unresolved crimes or conflicts that can no longer be successfully buried from view. (Hogle 1)

El espacio gótico resulta del agobio que se origina en la fatiga propia de un encumbramiento prometedor. Al pensarse que el único derrotero posible era una caída desplomada hacia el pasado animal, el espacio narrativo se convirtió en el escenario desde el cual arremeten los secretos amenazantes del pasado evolutivo.

### ***El gótico del fin de siècle***

De acuerdo con lo mencionado dentro del presente capítulo y su predecesor, durante las dos últimas décadas del siglo XIX, la literatura gótica del Reino Unido retoma los temores propios del contexto

científico y social del fin de siècle. Se llenó de personajes que cuestionaron la validez del desarrollo urbano y demostraron que las barreras de lo refinadamente evolucionado, frente a lo degenerado e inapropiado, resultan más sombrías de lo que clama la civilización. Estos personajes se convirtieron en las antítesis de aquellos presentes en la literatura canónica de la época que retrataba a la sociedad que la albergó desde una perspectiva más objetivamente realista dentro de ficciones dirigidas hacia la descripción de la realidad misma mediante un proceso imitativo y “concerned to reinscribe a commonsense view of things as they are” (Pykett, 192). Mientras que la literatura gótica es el género del cuestionamiento hacia la arbitrariedad de límites estipulados por el hombre, el canon victoriano abordaba la relación entre individuo y sociedad dentro de un marco realista (Shires 61, 71). Aunque su experiencia servía para exponer algún mal social de la época, al final de su camino los personajes de autores inscritos en este marco ilustraban un crecimiento moral en el que la obtención de metas se daba mediante el trabajo duro y la perseverancia tal vez con algo de ayuda fortuita. Por otro lado, los personajes góticos presenciaban o eran en sí mismos deformaciones monstruosas de la psiche y el cuerpo las cuales cuestionaban la validez de los límites alrededor de la sociedad del momento. El hecho de que lo gótico se convirtiera en el recurso idóneo para expresar estas incertidumbres surge de que este modo constantemente critica las dicotomías de opuestos en que se sustenta la civilización; para hacerlo, acepta e incorpora las mismas de manera ambivalente en el entorno de la obra en cuestión. Es la literatura de la exageración que distorsiona la perspectiva de manera subjetiva para enfatizar las ansiedades de la época que en la que se gesta. En lugar de atacar las taxonomías existentes, explora los espacios misteriosos que se encuentran en los límites que las demarcan (Van Elfen 101). Dentro del contexto victoriano, lo gótico exploró, principalmente, las fronteras entre un par de dicotomías de

opuestos: el pasado y presente del ser humano, así como los ámbitos animal y civilizado identificables en este último.

No es del todo sorprendente que el final del siglo XIX haya sido el escenario de un resurgimiento de motivos góticos. De manera similar, el modo nacido de la obra de Walpole había visto su consolidación como tal durante la transición previa entre siglos. Lo anterior obedece a que lo gótico sirve como portavoz de la intranquilidad surgida en tiempos donde el cambio y la entrada hacia una nueva época transforma gran parte de lo conocido en desasosiego. Sin embargo, debido al avance cada vez más acelerado que se vivió durante el periodo victoriano, se tenían aún más aprensiones respecto a la problemática de no poder escapar de un pasado cristalizado alrededor del presente:

In the Gothic the past is never completely finished with; instead it has a nasty habit of bursting into the present, displacing the contemporary with the supposedly outdated. Although time was a concern for eighteenth-century Britons, Victorians had even more temporal baggage to grapple with, for many reasons. In the first place, the Victorians were enthralled by the idea of Progress and, superficially at least, devoted to the notion of ‘modernisation’. (Kileen 28)

Durante el transcurso del siglo, del otro lado del Atlántico las ya citadas plumas de Hawthorne y Poe habían brindado ejemplos tempranos de adaptación y apropiación de lo gótico para externar inquietudes acerca del fantasma del pasado y la imposibilidad de solidificar la identidad individual y colectiva sin aceptar los males heredados del mismo. La replicación de personajes que insisten en escapar infructuosamente de un pasado que nunca atinan a ver como innegable es algo constante. Por un lado, en la obra de Hawthorne están los intentos vanos del velo negro de Hooper (“The Minister’s Black Veil”, 1836) y la letra escarlata que porta Dimmesdale (*The Scarlet Letter*, 1850). Ambos resultan inútiles para acallar secretos que transgreden su moral religiosa; por otra parte, se encuentra la imposibilidad de las familias Pyncheon (en la ya mencionada *The House of the Seven Gables*) y Usher (“The Fall of the House of Usher”, 1839) por huir de los pasados

encerrados al interior sus recintos familiares. Por último, se encuentra la falta de visión de los asesinos en la ficción de Poe; tanto el ejecutor del ya referido gato negro como el del viejo con ojo de buitre (“The Tell-Tale Heart”, 1834) insisten en negar ante sí mismos su propia perpetración de un asesinato. Hacia el final del siglo, los ejemplos referidos le mostraban a la literatura gótica que sus convenciones eran completamente transportables hacia nuevos contextos más allá de los explorados un siglo antes. Ahora se trataba de exponer los temores de degeneración.

Carol Davison estudia la forma en que lo gótico se fue incorporando durante el siglo XIX siguiendo dos ramas; por un lado, menciona su vertiente más apegada al realismo: “prevalent in the first half of the nineteenth century and incorporates and adapts traditional Gothic conventions into a more socially realistic framework” (221). Como ejemplo de lo anterior cita el tratamiento de estas convenciones góticas dentro de marcos realistas elaborados por Charlotte Brönte en *Jane Eyre* (1847), Charles Dickens en *Great Expectations* (1861), e incluso ya hacia finales del siglo, presente en *The Turn of the Screw* (Henry James, 1898); se trata en todos los casos de obras en las que el personaje y todo a su alrededor se enmarcan al interior de los elementos propios de un texto realista, los cuales sirven como marco para explorar la personalidad interna a fondo cuando los elementos góticos confluyen para producir una entrada hacia los laberintos de la mente. Por otro lado, también identifica la segunda rama central de lo gótico durante los 1800. Ésta parte de la última mitad del siglo y desemboca en el gótico del *fin-de-siècle* que concierne a este capítulo. Respecto a éste, Davidson comenta: “It often raises a Darwinian spectre regarding questions of evolution and human nature, and employs a variety of pseudo-sciences to seduce readers into suspending their disbelief regarding its supernatural narrative components” (222). En los textos pertenecientes a esta vertiente, el temor hacia el atavismo animal se tradujo en el acecho de un pasado inescapable; los cuerpos mismos se tornaron en la innegable muestra de que el pasado

evolutivo de la especie humana irrumpía en su presente impidiéndole materializar los sueños de encumbramiento y perfección. Se respondió ante estos miedos con una recombinação de las convenciones propias del modo con lo sobrenatural; además, se incorporaron elementos brindados por las narrativas de exploración en los confines del imperio y de la ciencia ficción para abordar la consternación degeneracionista de su tiempo. Fue un proceso a través del cual la óptica gótica se alimentó de su contexto para adaptarse a lo observado en su presente.

### ***El doble y la otredad abyecta***

Comenté en el capítulo previo que si se normalizaba la identificación y consecuente segregación, o incluso la exclusión de los elementos contaminantes que amenazaban con traer la temida degeneración, se podía mantener la seguridad al transformar a esos *otros*<sup>12</sup> en depositarios de todo lo negativo emanado del discurso degeneracionista trabajado en el capítulo previo de esta tesis. Sin embargo cuando la polución se ubica dentro del mismo individuo que emite el discurso, es necesaria la creación de un doble para poder asegurar la permanencia de dicho mecanismo de transferencia hacia un *otro*. Desde sus inicios, lo gótico estuvo asediado por la presencia del doble. Aunque por un lado esta figura permite atribuirle todo lo negativo del observador al observado, siempre existe el riesgo de no poderlo contener. Cuando esto sucede, se le convierte en una fuente

---

12. El utilizar al *otro* como depositario de lo inaceptable en nosotros mismos genera un riesgo permanente de que ese elemento del que nos hemos desentendido regrese hacia nosotros tarde o temprano. Esto sucede porque el discurso con el *otro* es necesario para poder verificar nuestra existencia ya que, como Lacan nos recuerda, el *yo* no existe sin referencia al *tú* (*Écrits* 166). Es más, sin un significante, yo carezco de significado, y es precisamente dentro del código del *otro* que se encuentra el significante que me da mi propio significado (*Fundamental Concepts* 205). El resultado de lo anterior es una serie de relaciones recíprocas en donde yo dependo del *otro* y él depende de mí para existir. El peligro radica en que siempre existe la posibilidad de que él confirme que yo soy quien realmente posee aquel elemento indeseable que le he atribuído. Lo anterior puede realizarlo mediante cualquiera de sus tres posibilidades de manifestación (Baudrillard 122). Puede presentarse como una mirada que me identifica como depositario original de aquel elemento, puede también aparecer como un espejo que lo refleje de regreso hacia mí o finalmente puede ser una opacidad que me oscurezca con su mera presencia, dejando en evidencia mi condición previa al proceso de adjudicación hacia su persona.

de lo ominoso (*uncanny*)<sup>13</sup> que irrumpe en la cotidianeidad trayendo consigo un estado de inseguridad acechante para el espectador. Lo inexplicable toma por sorpresa al mundo de lo conocido, y el efecto es una sensación de inseguridad, la cual buscamos dejar atrás mediante la atribución de un origen sobrenatural para aquel elemento ominoso que ha sido develado desde más allá de los terrenos de su propia contención. El resultado es un panorama de incertidumbre entre explicaciones naturales y sobrenaturales que llaman hacia la repetición de pruebas en una búsqueda por eximir lo inexplicable de sus tintes misteriosos: “... in order to dissipate a lingering supernatural aura... [until the moment when] one is fully reoriented and safely ensconced back in the everyday world” (Gentile 31-2). Al enfrentar al doble, el observador sufre un proceso de fisión que lo multiplica “into one or more new facets, each standing for another aspect of the self, generally one that is either hidden, ignored, repressed, or denied by the character who has been cloned” (Carroll 46). De acuerdo con Rosemary Jackson, la mayoría de las confrontaciones con dobles culminan en locura, suicidio y muerte. Esto sucede porque su presencia es una contradicción completa hacia la construcción racional del ser como una unidad. Es por ello que el sujeto fragmentado deja de existir al unirse con su doble, pues el *yo* no puede unirse con *otro* sin dejar de existir (R. Jackson 90-91).

Nuestro entendimiento actual del doble proviene de la propuesta de Otto Rank quien lo describió como nacido de la sombra en que el hombre primitivo atinó a ver una imagen del cuerpo, pero constituido por una sustancia más ligera (82). Desde épocas remotas, el ser humano creó a su primer doble: el alma que permite sostener esperanzas respecto a la posibilidad de una existencia

---

13. Freud nos dice que lo ominoso es el regreso de algo “secretly familiar, which has undergone repression and then returned from it” (“*Uncanny*” 245). También posee la cualidad de volver los límites en algo incierto (Botting, *Gothic* 11) ya que trae consigo el regreso de elementos que habían sido reprimidos por el bien y continuidad de lo humano y que, por lo mismo, se manifiestan como algo inexplicable para la experiencia (Gentile 34).

tras la muerte del cuerpo. Para su infortunio, tal concepción primigenia ha significado que el regreso de ese duplicado etéreo es un mensajero de muerte corporal (83, 86). Partiendo de su propuesta, podemos definir al doble, el *Doppelgänger*, no sólo como una proyección hacia una forma familiar que se apropia de las aprensiones acerca del fin de la vida, sino también de los conflictos mentales propios de aquel ser que ha creado la proyección (109); lo anterior nos permite alejarnos parcialmente del conflicto mismo y experimentar un estado de liberación interna que resulta de dejar de lado una carga pesada que se le atribuye al doble (79). Sin embargo, nosotros somos aún responsables por él y no podemos desentendernos de sus acciones. Él consiste en la personificación de nuestros instintos y deseos alguna vez reprimidos, pero que encuentran satisfacción sin responsabilidad por medio de este canal indirecto. Se divierte a nuestras expensas al cometer actos que nosotros sólo soñaríamos con perpetrar; nos mueve a disfrutar con él mismo cuando nos fuerza a llevar nuestros apetitos reprimidos a la realidad (77, 110). Su irrupción señala hacia la inestabilidad del carácter humano porque nos confronta con una “succession of moods and moments, or an internal contention of personalities” (24). Rank no hizo más que iniciar el estudio psicoanalítico de algo inherente a la mente humana: su condición como una mezcla de diversas facetas en movimiento continuo; de hecho, el ser humano siempre ha sido más de uno. Somos personas en flujo y propensos a la fracturación de la personalidad; es decir, a la creación de un doble que funcione como ese *otro* que nos permite desligarnos de lo inadmisible en nuestro ser.

Para respaldar esta idea acerca de la necesidad por librarse de lo inapropiado que emana de nosotros mismos, me apoyo en Kristeva, quien propone a la represión de aquello que odio en mí como lo que me permite crear al *otro* como un doble maligno mediante la transferencia (*Strangers to Ourselves* 1, 184). La persecución y acecho constante por parte del *Doppelgänger* en los textos

góticos proviene del hecho de que éste emana del propio ser que insiste en alejarse de algo creado y originado en sí mismo. Siempre existe el riesgo de que un choque frontal con él se convierta en la fuente de irrupción de lo extraño y misterioso, que regresa de la represión (187-88) para transgredir los límites que yo creía haber impuesto a mi persona. Ejemplos de las primeras irrupciones del doble pueden encontrarse en textos de finales del gótico clásico; en *Frankenstein* (1818), la criatura es el doble del Dr. Frankenstein a quien el primero le reclama sin cesar su apropiación arbitraria del poder para crear vida; cuando se reencuentran, el riesgo de muerte se vuelve sofocante y quedan condenados a vivir siempre en una persecución constante uno del otro que sólo termina cuando se funden en la muerte para volver a ser uno y terminar con el conflicto. En su insistencia por no reconocerse a sí mismo como un transgresor que tomó el papel de dios al decidir la creación de vida por su propia mano, Víctor Frankenstein no se da cuenta de que él es el verdadero monstruo en su historia: "... never shall I create another like yourself, equal in deformity and wickedness" (159); estas palabras dirigidas hacia su propia creación, deberían estar destinadas al mismo Víctor. Él ha atentado contra la vida de su propia familia al haber jugado con la creación de un hijo de forma no natural; no obstante insiste en ver al monstruo en otro ser para no aceptarse a sí mismo como tal. De hecho, es el monstruo mismo quien reconoce todo el tiempo que él y su creador son uno solo, pero él es la víctima y su padre el verdadero monstruo quien, paradójicamente, tiene la muestra física de su propia monstruosidad en su creación. Es por ello que al morir uno, el otro también desaparece: "He is dead who called me into being; and when I shall be no more, the very remembrance of us both will speedily vanish" (155). Shelley trabaja la figura del doble para expresar su preocupación respecto a que la creciente curiosidad científica de su tiempo llevara al hombre a volverse un monstruo en un intento fallido por adjudicarse facultades divinas. Por su parte James Hogg en *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*

(1824), se vale de la irrupción de un doble para manifestar directamente sus ideas acerca de que el yo puede ser más de uno, y que el mismo evento puede ser interpretado de más de una manera por el protagonista del mismo. El personaje central de la confesión, Robert Wringhim, es descrito como alguien cuyo único placer consistía en ser opuesto a otros: “If *one* of the party be a gentleman, *I do hope in God I am not!*” (Hogg 35). Mientras que George, su medio-hermano (una variante recurrente en sí del doble), busca estar en buenos términos con él, Robert insiste en odiarlo y al final accede a conspirar para darle muerte. Aquel que mueve a Robert para cometer los actos que confiesa en su narrativa es un ser de nombre Gil-Martin. Su primer encuentro se asemeja al acercamiento a un espejo:

I beheld a young man of a mysterious appearance coming towards me. I tried to shun him... but he cast himself in my way so that I could not well avoid him; and more than that, I felt a sort of invisible power that drew me towards him, something like the force of an enchantment, which I could not resist... That stranger youth and I approached each other in silence, and slowly, with our eyes fixed on each other's eyes. We approached till no more than a yard intervened between us, and then stood still and gazed, measuring each other from head to foot. What was my astonishment, on perceiving that he was the same being as myself. (117)

Tras frecuentar a su doble, Robert comienza a evidenciar cambios en su apariencia, modales y conducta que sorprenden a sus padres. Además, su nuevo colega lo convence de cometer actos de los cuales comenta: “I had at first felt every reasoning power of my soul rise in opposition; but, for all that, he never failed in carrying conviction along with him in effect...” (127). Gil-Martin se vuelve entonces el doble que permite a Robert liberarse de aquellos impulsos que no se atrevería a gratificar; pero al mismo tiempo, en su actuar lo arrastra a ser cómplice de su transgresión. Al encarar sus demonios, éstos parecen ser más reconfortantes que el acercarse a su doble y seguir siendo arrastrado por las acciones de éste: “Horrible as my assailants were in appearance, (and they had all monstrous shapes,) I felt that I would rather have fallen into their hands, than be thus led captive by my defender at his will and pleasure, without having the right or power to save my life, or any part of my will, was my own” (237). La literatura gótica muestra al doble como el

medio para justificar actos reprobables; de este modo, Gil-Martin es la justificación para los crímenes del pecador creado por Hogg y de igual manera el monstruo es el pretexto del Dr. Frankenstein para no aceptarse como el verdadero destructor de todo lo que conocía y le daba felicidad.

El doble, como parte de las convenciones sentadas por el gótico clásico continuará reapareciendo constantemente durante el siglo XIX. En Estados Unidos, Poe lo retoma cuando en el ya citado "The Black Cat", el lector no puede estar seguro si el gato, que lleva cuatro días encerrado detrás de la pared, realmente delata a su dueño o si es este último quien se entrega a las autoridades, pretextando la intervención del animal para no aceptar su arrepentimiento y consecuente claudicación final:

Gentlemen... By the bye... These walls -are you going, gentleman?- these walls are solidly put together"; and here, through mere frenzy of bravado, I rapped heavily, with a cane which I held in my hand, upon that very portion of the brick-work behind which stood the corpse of the wife of my bosom... I was answered by a voice from within the tomb! -by a cry... a wailing shriek, half of horror and half of triumph... ("The Black Cat" 354)

Otro protagonista de Poe, William Wilson, de la historia del mismo nombre (1839), se descubre a sí mismo en su homónimo al momento de darle muerte a este último y, por tanto, a su propio ser:

A large mirror, -so at first it seemed to me in my confusion-now stood where none had been perceptible before... It was my antagonist... It was Wilson... and I could have fancied that I myself was speaking while he said: "*You have conquered, and I yield. Yet, henceforward art thou also dead-dead to the World, to Heaven and to Hope! In me didst thou exist-and in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself.*" ("William Wilson" 223)

De manera similar, pero en la obra de Hawthorne, la maldad usurpadora de Jaffrey Pyncheon se magnifica cuando es observada como contraparte del actuar mesurado propio de Holgrave y Clifford Pincheon dentro de *The House of the Seven Gables*.

Al llegar al gótico victoriano, el doble es adoptado por una época que comprendió los cuerpos como entidades no fijas ni clasificables dentro de un código binario. La literatura de la

época se llenó de personajes en cambio continuo entre el ser perteneciente al presente y su contraparte depositaria del pasado animal todavía existente y observable en la humanidad. Heredando la convención gótica del doble, y combinándola con los temores propios de la degeneración humana, en 1886 aparece la quintaesencia del doble gótico: Edward Hyde quien, sin ahondar en la descripción de un personaje extensivamente trabajado por la crítica, se puede entender como la confirmación final de que el ser es más que uno; es decir, un pasado animal personificado en Hyde y un ser, el Dr. Jekyll, que pugna por reprimir sus instintos bestiales en la búsqueda por encajar dentro de los límites de lo permitido y permanecer en un grupo social que insiste en imponer barreras que dan la espalda al pasado del hombre en la naturaleza visto como lo salvaje y ajeno a lo civilizado. El personaje Jekyll-Hyde es el resultado de la combinación de influencias provenientes de otros victorianos quienes, incluso antes de los 20 años finales del siglo, habían seguido cultivado la figura del doble como espejo que permitiera proyectar la permanencia del pasado animal de la especie en el siglo XIX. Un ejemplo es el mono negro que acecha a Mr. Jennings en “Green Tea” (Le Fanu, 1872) posee una característica peculiar: “... a character of malignity -unfathomable malignity... It grows at first uneasy and then furious, and then advances towards me, grinning and shaking, its paws clenched...” (22). El simio sólo puede ser visto por Jennings, incluso con los párpados cerrados, y su voz le llega “like a singing through my head” (26). La maldad e influencia del antropoide sobre el hombre se vuelve cada vez más irresistible: “... it is gaining such an influence over me: it orders me about, it is such a tyrant, and I’m growing so helpless... it is always using me to crimes, to injure others or myself” (27). Este mono es un doble que personifica los impulsos animales reprimidos por el protagonista ya que no obedecen las convenciones sociales. Se trata de los mismos efectos sufridos por el doble de Hogg, los cuales ahora dan voz a las turbaciones de degeneración. En sus simios internos, Jennings y Jekyll dan

rienda suelta a la bestia ominosa que regresa del pasado con la fuerza suficiente para subyugar el presente bajo su mando y demostrar lo arbitrario de las convenciones que permiten mantener la civilización. Ambos responden al ahínco gótico por cuestionar, delinear y establecer límites. Ellos demuestran y advierten acerca de la dualidad residente al interior del ser humano que batalla por contener a un monstruo interno quien al emerger viola todas las reglas pues no conoce obstáculos, ni siquiera los de la represión, mismos que ha podido sortear. Para considerar los alcances generales del doble del *fin de siècle*, conviene mencionar que la dualidad de la época no sólo se limitó a vincular lo exclusivamente animal en el ser humano con la deformación física correspondiente. Como caso particular, existe el caso de Dorian Gray (1891); en él, el doble es un monstruo cuya deformidad no enfatiza características bestiales sino deformidades relacionadas con el comportamiento egoísta y cruel del personaje: “For it was an unjust mirror, this mirror of his soul that he was looking at” (246). Dorian es en sí una línea intermedia entre el personaje gótico que deja salir a su bestia interna, y una antítesis del personaje de las novelas realistas quien brinda un ejemplo moral mediante su experiencia. Las líneas finales<sup>14</sup> confirman el contraste entre la apariencia física del protagonista, antes de emprender su camino de corrupción y crimen, y la deformación del mismo tras haber recorrido tal sendero:

When they entered, they found, hanging upon the wall, a splendid portrait of their master as they had last seen him, in all the wonder of his exquisite youth and beauty. Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart. He was withered, wrinkled, and loathsome of visage. It was not till they had examined the rings that they recognized who it was. (248)

Estos y otros dobles aparecen sin cesar antes y durante el *fin de siècle* para evidenciar que el ser es más de uno, pues no sólo se trata del exterior civilizado que exhibe socialmente, sino también

---

14. Cabe aquí recordar que la forma en que muere Dorian tras clavar un cuchillo en su retrato es similar a la muerte de William Wilson, la cual resulta de haber apuñalado a su propio doble.

del descendiente de las bestias propenso a seguir un recorrido de perversión que lo aleja de los ideales de encumbramiento como ser supremo sobre el planeta.

Lo gótico nos recuerda la necesidad de límites mediante una insistencia obsesiva por ejemplificar su ruptura. Lleva al espectador más allá de lo permisible, mostrando la existencia de elementos que, de manera opuesta a lo que está autorizado, no pueden aceptarse dentro de la civilización. De forma constante, transgrede confines que la civilización da por sentados y, para inscribir ejemplos, impone castigos exorbitantes a aquellos que violan dichos límites: “It invokes the law by breaking it” (Luckhurst xi-xii). Los terrores experimentados por los transgresores permiten reafirmar los valores sociales al enfatizar la necesidad de los mismos (Botting, *Gothic* 7). Característicamente, lo gótico del *fin de siècle* evidencia lo opuesto al discurso de progreso nacido del siglo de las luces, y la modernidad subsecuente. Muestra amenazas que se asocian con fuerzas sobrenaturales y excesos de la imaginación, así como con la maldad en el hombre, la transgresión social y la desintegración mental. Cuando la transgresión se vincula con el tiempo, su función puede ser el traer consigo irrupción de memorias ominosas cuyo regreso sacude la seguridad cotidiana: “Gothic atmospheres –gloomy and mysterious- have repeatedly signalled the disturbing return of pasts upon presents” (Botting, *Gothic* 1); el pasado acomete y revela verdades desgarradoras acerca de nosotros y el mundo. Por otro lado, cuando la irrupción se refiere al espacio, su efecto es crear puertas de transgresión que permiten el movimiento entre mundos paralelos, *mundos de espejo*, los cuales deberían de permanecer separados. Uno de éstos es el nuestro, y el otro es ajeno y extraño, lleno de atributos amenazantes. La transgresión de límites puede tomar dos caminos; por un lado existe la invasión por parte de otro de nuestra cotidianeidad, pero por otro lado está el peligro de que nuestro ser entre a un ambiente extraño y revelador de verdades que no deberíamos de conocer por el bien de la continuidad de nuestra civilización. El

movimiento entre dos mundos y la irrupción en uno por parte de un ser ajeno, se trate de nosotros o del visitante, puede desprenderse de la llegada del doble; es decir, una sombra del mismo observador, la cual pasó por el proceso de represión, pero que ha regresado para develar secretos abrumantes acerca del ser y su contexto. Dentro de los espacios oscuros que los oprimen, los personajes experimentan la irrupción de secretos ocultos que regresan de su pasado evolutivo y los acechan física y psicológicamente. La opresión por parte de estos recuerdos ominosos, que emergen de lugares igualmente extraños, toma la forma de monstruos. Éstos, al igual que el secreto del que son portavoces, no pueden ocultarse de la vista del personaje ni del lector. Lo anterior confirma, como he mencionado, que en lo gótico el pasado nunca se termine y continuamente irrumpa en el presente. Cuando los cuerpos mismos son los depositarios de tal discurso, lo gótico se torna en una creación y descomposición de cuerpos humanos o de otro origen. Los monstruos resultantes de tal proceso revelan las definiciones tenues sobre las que se construyen los discursos que dan nombre a la humanidad y su mundo (Wick iii).

El vocablo monstruo proviene de los términos del latín: *monstrare*: demostrar y *monere*: advertir (Punter & Byron 263). Es un ser que, en acciones y cuerpo, transgrede los límites que mantienen segura la civilización. Su cuerpo es en sí mismo una transgresión que apunta hacia las fronteras que no deben cruzarse por el bien de la comunidad misma y su continuidad. Si Darwin propuso que los cuerpos no son entidades fijas sino escalones en un proceso transformativo, entonces todo ser se encuentra entre los límites de cada peldaño. El hombre crea al monstruo en su deseo por ver en otro cuerpo la ambivalencia que él mismo no puede aceptar; el monstruo es, finalmente, un producto del deseo humano por la existencia del *otro*. Se le adjudica una imagen negativa para enmascarar la conexión y permitir que su cuerpo des/integrado permita que aquello que demarca a la humanidad permanezca intacto y dentro de lo permitido. Los fragmentos que

conforman al monstruo y los restos que quedan tras confrontarlo resultan inclasificables para el observador (Cavaleiro 199). Éstos confirman la arbitrariedad que ha sido necesaria para incorporar forzosamente la experiencia humana dentro de un orden simbólico de signos que codifican al ser y su entorno. Como respuesta, en ocasiones la transgresión gótica ocasiona que el lenguaje mismo, en su papel como sello y enunciador de lo civilizado, se encuentre con la imposibilidad de asignarle siquiera nombre al monstruo como sucede con el creado por el Dr. Frankenstein. La única forma entendida por este modo para reafirmar valores es mediante la quebrantación de los mismos: "... by crossing the social and aesthetic limits, serves to reinforce or underline their value and necessity, restoring or defining limits" (Botting, *Gothic* 7). Para entender la insistencia con que la literatura gótica del *fin de siècle*, y posterior a ésta, rechaza todo lo ubicado allende los límites de lo permisible, propongo utilizar los conceptos propuestos por Mary Douglas y Julia Kristeva respecto a lo inapropiado y la abyección, respectivamente.

Para autodefinirse, toda estructura conlleva la existencia de elementos contaminantes. Douglas explica que la exclusión de los mismos es lo que permite la continuidad de cualquier sistema (44). De hecho, todo tipo de impureza es relativa, pues se trata de un concepto arbitrario establecido unilateralmente por el que la observa, esto permite eliminar contaminantes de manera legítima desde la perspectiva al interior de un esquema. En la búsqueda por un orden, nos encontramos con que la restricción de lo permitido y lo inapropiado es necesaria para garantizar continuidad. Si no puede ser erradicado, lo incorrecto, lo fuera de lugar, lo contaminante para una organización, deberá al menos ser catalogado como peligroso (49), ya que se trata de una anomalía y el sistema mismo la reconoce como tal. El riesgo que encierra cualquier singularidad radica entonces en el hecho de que es, y representa, líneas que no se deberían de haber cruzado (140). Cuando estas fronteras se llegan a atravesar, descomponen el orden en el que se cimenta el sistema.

Durante el *fin de siècle*, varios elementos pasan por el proceso descrito por Douglas. El reconocimiento del pasado evolutivo del hombre, junto con los contaminantes surgidos del contacto con otros pueblos y el crecimiento de las clases trabajadoras, permitió crear el concepto victoriano de normalidad al describir tales elementos como su apabullante otredad infecciosa. Todo lo que salía de las categorías aceptadas, se transformó en nociones de impureza que merecían su propia expulsión. Lo inapropiado, lo singular e impermisible se convirtió en lo abyecto que debe ser evitado a toda costa por el bien de la persistencia del orden conocido alrededor del hombre.

Lo abyecto es en sí la expresión máxima de la suciedad propuesta por Douglas. Según propone Kristeva, lo abyecto es lo que perturba una identidad, un sistema, un orden; aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas; es lo ambiguo, lo mixto (*Poderes* 7-11). Su existencia se percibe incluso antes de poder apreciar una separación con el cuerpo de la madre y la consecuente aceptación del orden simbólico del padre que es necesario para acceder al lenguaje humano y su ya mencionada codificación arbitraria del mundo civilizado. Sin este lenguaje, el hombre seguiría siendo igual a los animales debajo de él en la evolución (Lacan, *Écrits* 61, 65). Como consecuencia, lo abyecto consiste en una disrupción que atenta contra los principios de identidad, sistema y orden que trazan los límites de nuestra civilización. Aunque se caracteriza en esencia por “oponerse al yo” (*Poderes* 8), su mayor amenaza proviene del hecho de que se encuentra muy cerca, tanto, que proviene del interior de uno mismo, pero de forma paralela, es completamente inadmisibile debido a que se sale de lo aceptable siquiera para el pensamiento (1, 7). Se trata de las secreciones corporales, la bestialidad, aquello que pertenece al cuerpo, pero que el grupo social ha considerado inapropiado con el paso del tiempo por salirse de las normas arbitrarias de lo aceptable. Es un mal inherente e inevitable en relación al mismo ser o grupo que se ven amenazados por éste. Aunque el solo pensar en su existencia sea inmensamente

desagradable para el espectador, no se le puede erradicar pues es parte misma de aquello que le rechaza. Se trate del individuo o su sociedad, lo abyecto que tanto se teme y evita es al mismo tiempo una amenaza permanente de devastación para los cimientos que permiten conceptualizar al mismo observador de la irrupción abyecta.

En la literatura gótica, la amenaza de lo abyecto consiste en la llegada de nuestro animal interno, aquel que sigue los impulsos del instinto (*Poderes*, 21-22). Nos sitúa fuera de cualquier panorama pensado por el mundo que sostiene al ser humano como superior a las bestias. Su presencia es finalmente la misma identidad animal del ser humano. Como mencioné con anterioridad, propongo leer que, dentro del esquema propuesto por Douglas, la amenaza abyecta de Kristeva se puede entender como el elemento sucio y contaminante que, bajo la etiqueta de peligroso, se ha excluido para favorecer así la continuidad del orden. Si tal elemento llegara a retornar en la forma mencionada de bestialidad oculta dentro del hombre, ello significaría el colapso de la sociedad y el regreso a un desorden donde las transgresiones no existen al no haber prohibiciones. Su irrupción traería de regreso lo más oscuro en mi propio ser. A manera de advertencia, la abyección nos lleva a reconocer que los límites siempre pueden ser transgredidos, pero recíprocamente, nos permite mantener la noción sobre la existencia de barreras alrededor de lo permisible para el ser.

Los personajes góticos enfrentan una y otra vez diálogos con sus dobles que acaban por ser monólogos con uno mismo y develan que las presencias transgresoras se generan desde dentro de uno mismo (R. Jackson 108). En última instancia, como ya señalé, el ser evolucionado y su civilización no pueden ser normales si no se construye una noción de anormalidad; es decir, algo degenerado que le permita al primero considerarse el centro legítimo de su propio contexto. Lo gótico ha atestiguado la manera en que los temores hacia el contacto con una suciedad

contaminante toma forma física creando entidades abominables, mismas que se pueden explicar como abyectas y contaminantes. Partiendo de las ideas de Douglas, Kelly Hurley las propone como seres limítrofes que existen entre dos categorías (Hurley, *Gothic Body* 24). Al aplicarse al género humano, la abominación resulta en una entidad infrahumana; tal criatura es la heredera del darwinismo y la literatura del *fin de siècle*, pues se trata de un cuerpo mutable que parte del ser humano que alguna vez fue para convertirse en algo más (3-4). La existencia de este ser evidencia lo arbitrario de las clasificaciones del hombre, pues su sola presencia revela que las categorías pueden cruzarse y la suciedad sólo existe desde el punto de vista del sistema mismo.

El ser humano juzga al cuerpo infrahumano como una transgresión; es un monstruo cuya forma surge de la unión entre partes armadas de una manera enferma que no respeta límites (Punter, Byron 263). La monomanía respecto a la normalidad es lo que lleva a la creación de monstruos: "... [it] forces the subject to gothicize 'others' while attempting to elevate or purify the self. Paranoia is precisely a Gothic mechanism, a production of a demon who represents a multitude of fears" (Halberstam 117). El poder de estas criaturas opuestas al espectador radica en una habilidad inherente al ser humano, la cual consiste en "... merge contraries, to subvert rules, to overthrow cognitive barriers, moral distinctions, and ontological categories" (Gilmore 194). Como producto de dicho proceso, los monstruos abdicar su humanidad y no pueden ser procesados por nuestra racionalidad (Asma 8, 10). El monstruo se vuelve una marca, una representación de las barreras de lo posible y el riesgo de atravesarlas. Si otros cruzaran tales fronteras, también observarían el sistema desde fuera y entenderían lo arbitrario del mismo. En consecuencia, como origen del horror, este ser no sólo produce miedo, sino también náusea y asco al reconocerlo como fuente de una impureza inescapable. Su cuerpo revela que las fronteras pueden transgredirse y,

como resultado, la suciedad contaminante es algo inevitable en el presente por más que se insista en erradicarla.

Las obras góticas del *fin de siècle* apuntan hacia el miedo del lector por regresar al animal del que proviene, pues ellas: "... draw their power from the fears and anxieties attendant upon degeneration, and the horror they explore is the horror prompted by the repeated spectacle of dissolution... Atavism and recidivism, the regression to archaic and primitive characteristics, dominated constructions of deviance and abnormality" (Byron 133, 137). Los personajes góticos se vuelven monstruos que representan el regreso humano a su forma animal; es decir, a la naturaleza como opuesto a lo civilizado. Al ocurrir esto, se tornan impensables como habitantes de la civilización, pues se trata de seres que amenazan la sociedad al representar el temido regreso del pasado evolutivo del hombre. Sus cuerpos materializan el temor hacia una hibridación y movimiento constante entre formas y especies, personificando a ese *otro*, el bruto alejado completamente del hombre. El monstruo fue necesario para la época ya que únicamente teniendo su cuerpo como ejemplo de transgresión entre límites, se podía pensar a lo humano como la cúspide de la evolución y encaminado hacia un perfeccionamiento por sobre sus ancestros. Mediante este personaje, lo gótico consolidó en el *fin de siècle* su posibilidad por experimentar con el exceso y la exageración que no respetan ningún límite. El deseo por categorizar cualquier elemento peligroso, el poder redimir a la especie tras lo trabajado por Darwin, produjo narrativas encaminadas a crear personajes y discursos que pudieran convertirse en receptáculos del temor hacia la disolución final. Los testimonios dejados en estos relatos de ficción permitían señalar y advertir sobre cualquier intento monstruoso por salirse del camino hacia el perfeccionamiento de la especie.

## ***Expresión de los temores de degeneración en la ficción gótica del fin de siècle***

Los relatos acerca de lo perpetrado por personajes monstruosos se tornan también en recuentos fragmentados entre interpretaciones múltiples de los hechos. Así como la historia del Dr. Frankenstein llega al lector por un canal indirecto mediante las cartas de Walton, y las confesiones de Robert Wringhim se empalman con el punto de vista objetivo del editor, de igual manera los enemigos victorianos del conde Dracula y el escarabajo de Richard Marsh, ensamblan sus recuentos para contarnos sus confrontaciones con seres mutables e inconsistentes desde la visión maleable que produce una multitud de panoramas. De forma paralela, los infortunios del Dr. Jekyll y los crímenes de Helen Vaughan (“The Great God Pan”) son esclarecidos mediante el recuento final de escritos que articulan la historia desde una óptica distinta, viciando con ello el plano ocular de lo acontecido. Los emisores de estos informes fragmentados confrontan a villanos cuyos cuerpos son también compuestos por la unión de diversas piezas y se mueven entre las barreras que limitan los orígenes de dichas partes. Se trate de un Hyde primitivo, un vampiro que puede ser rata o murciélago, o un ser ancestral que se convierte en escarabajo, ya no sólo son monstruos en su actuar, sino también en cuerpos híbridos que permiten encapsular la fuerza contaminante en un ser que puede ser confinado y expulsado del sistema mediante el recurso del doble. Al dirigirse hacia el personaje limítrofe, lo gótico enriqueció sus recursos tomando material de los miedos de la época y nutriéndolo con su propia convención del doble monstruoso.

Uno de los mayores horrores que puede producir lo gótico es el descubrir lo opuesto al ser dentro de uno mismo y en una relación de interdependencia; en este discurso, las anomalías que creeríamos ajenas a nosotros, resultan ser parte de nosotros, aunque, gracias a la figura del

monstruo, lo gótico nos permite colocarlas a una distancia atemorizante, pero alejada de nosotros (Hogle 11, 12). Es decir, al acompañar a los personajes y su descubrimiento de monstruos internos manifestados en sus propios dobles, el lector es invitado a reflexionar acerca de la existencia de tal dualidad en sí mismo; no obstante el que dicha propuesta emerja dentro de la diégesis propia de un texto de ficción, hace que ésta no resulta tan aterradorante como lo es para los personajes al interior de dichas páginas. Este temor se materializa literariamente en la historia “Lauth” de Frank Norris (1893) donde el cuerpo humano retrocede hasta sus orígenes viscosos, deformes e inclasificables. Esto proviene de dos males: primeramente está el intento fallido por replicar la vida, mismo que es negado al hombre pero resulta latente mediante las posibilidades victorianas de experimentación científica. Por otra parte, se encuentra la proposición de realizar una transfusión sanguínea entre especies separadas:

In course of time all likeness to the human form disappeared from the body. By some unspeakable process the limbs, arms, and features slowly resolved themselves into one another. A horrible, shapeless mass lay upon the floor. And yet, until decomposition had set in, some kind of life was contained in it. It lived, but lived not as do animal or the trees, but as the protozoa, the jellyfish, and those strange lowest forms of existence wherein the line between vegetable and animal cannot be drawn. (Norris 472)

Más tarde, y con sucesión de un año entre su publicación, los relatos de Arthur Machen “The Great God Pan”<sup>15</sup> y “The Novel of the White Powder” (1894 y 95, respectivamente) continúan con dicha exploración hacia una involución que vaya más allá de una simple caída hacia similitudes, en cuerpo y actuar, con animales cuadrúpedos. En ambos casos, los protagonistas, alguna vez humanos, terminan sus días convirtiéndose en masas gelatinosas, deformes y en flujo constante, las cuales parecen ser el caldo base de la escalera evolutiva:

---

15. Es pertinente señalar que en este texto, Helen, el personaje femenino que culmina desintegrándose en un estado gelatinoso, es la responsable por la corrupción social y posteriores suicidios de caballeros distinguidos de Londres. En este personaje se combinan el miedo de degeneración decimonónico con el recelo respecto a la ascendiente figura de “The New Woman” referida en el capítulo previo.

I know that the body may be separated into its elements by external agencies, but I should have refused to believe what I saw. For here there was some internal force, of which I knew nothing, that caused dissolution and change. "Here too was all the work by which man had been made repeated before my eyes... Then I saw the body descend to the beasts whence it ascended, and that which was on the heights go down to the depths, even to the abyss of all being. The principle of life, which makes organism, always remained, while the outward form changed..."I watched, and at last I saw nothing but a substance as jelly. ("God Pan" 47)

I looked and a pang of horror seized my heart... There upon the floor was a dark and putrid mass, seething with corruption and hideous rottenness, neither liquid nor solid, but melting and changing before our eyes, and bubbling with unctuous oily bubbles like boiling pitch. And out of the midst of it shone two burning points like eyes, and I saw a writhing and stirring as of limbs, and something moved and stirred up as what might have been an arm. ("White Powder" 212)

El pavor de regresar al estado antropoide expuesto en "Green Tea" y personificado por Mr Hyde se magnifica en los tres experimentos narrativos citados en donde se llega a lo más recóndito en el origen de la especie, mostrando con ello la multiplicación de los miedos heredados de las teorías evolucionistas. En cuanto a *Dracula* (1897) el conde, quien proviene de las tierras salvajes de Europa central y amenaza con contaminar la civilización del Londres victoriano, es descrito con más rasgos animales de los esperados en un cuerpo humano:

His face was a strong –a very strong– aquiline with high bridge of the thin nose and peculiar arched nostrils; with lofty domed forehead ...His eyebrows were very massive, almost meeting over the nose, and with bushy hair that seemed to curl in its own profusion. The mouth... with peculiar sharp teeth ...his ears were pale and at the tops extremely pointed; the chin was broad and strong ...[his hands] were rather coarse –board, with squat fingers. Strange to say, there were hairs in the centre of the palm ...As the count leaned over me and his hands touched me, I could not repress a shudder ...a horrible feeling of nausea came over me. (Stoker 23-24)

La sensación de náusea experimentada por el narrador, proviene de atestiguar evidencias que verifican la falta de permanencia estable por parte del cuerpo humano en un solo estado evolutivo. De manera similar a Stoker, Richard Marsh, en *The Beetle: A Mystery* (1897) describe al extranjero que amenaza la civilización londinense como una combinación transgresora de diversas características correspondientes a clasificaciones separadas:

I saw him taking a different shape before my eyes. His loose draperies all fell off him, and, as they were in the very act of falling, there issued, or there seemed to issue out of them, a monstrous creature of the beetle type- the man himself was gone ...that beetle swelled and swelled, until it had assumed its former portentous dimensions, when, as it seemed, it was enveloped by a human shape, and in less time than no time, there stood in front of me, naked from top to toe, my truly

versatile oriental friend. One startling fact nudity revealed – that I had been egregiously mistaken on the question of sex. My visitor was not a man, but a woman.  
(109-111)

Se trata de un ente que no respeta ningún límite clasificatorio. Las características de hibridación entre lo humano y otras especies que recogen ambos casos es atribuido a lo sobrenatural y desconocido para el hombre; sin embargo, H. G. Wells retoma el cuestionamiento de Mary Shelley y especula acerca de la posibilidad de que sea la curiosidad científica misma la responsable por la presencia de entes híbridos. En *The Island of Dr. Moreau* (1896), la consecuencia del experimento de Moreau produce monstruos que son aberturas entre los conceptos de lo humano y lo animal. El simple proceso de recordarlos hace que el protagonista, Edward Pendick, regrese a la civilización sólo para cuestionarse si los seres con quienes convive dentro de ésta no son tan cercanos a los animales como las eran criaturas de la isla: “I could not persuade myself that the men and women I met were not also another, still passably human, Beast people, animals halfwrought into the outward image of human souls, and that they would presently begin to revert” (128). Tal reflexión remite a una cercanía estrecha en extremo entre las bestias y la humanidad. En los tres casos, aunque la amenaza de propagación de las criaturas híbridas se cancele, la sensación de que tales casos se replicaran en el mundo del lector basta para sacudir a cualquier público de la época.

En general, las narrativas previamente mencionadas confirman que la distancia entre hombre y animal se vuelve tan corta después de la obra de Darwin, que parece que un solo paso en falso, de origen desconocido o causado por el hombre, sería necesario para caer en la escala evolutiva como les ha sucedido a los personajes en dichos textos. Aunque su desplome es vertical, también existieron otros casos de declive gradual, las cuales respondieron a un proceso enriquecedor de recursos; dentro de éste, el monstruo continuó combinándose con otros ejemplos de la sobrevivencia y aclimatación de las convenciones emanadas del gótico clásico, mismas que se manifiestan en las experiencias que reviso a continuación: En “Ollala” de Robert Louis

Stevenson (1885), el protagonista describe de la siguiente forma la casa donde habita aquella familia cuyos miembros parecen animales en su actuar aunque su exterior siga siendo humano: “...the great black cube of the residencia stood out bulkily, its mass only broken by three dimly lighted windows...” (212) Se trata de una fortaleza donde los tres monstruos de la casa son contrastados mínimamente por lo poco que hay de razón humana en ellos. La tenue luz que proviene de sus habitaciones es una resonancia de que aún son humanos, aunque habitan un lugar donde la decadencia ha permitido que los insectos se apoderen del entorno:

... a rich house, on which time had breathed his tarnish and dust had scattered disillusion. The spider swung there; the bloated tarantula scampered on the cornices; ants had their crowded highways on the floor of halls of audience; the big and foul fly, that lives on carrion and is often the Messenger of death, had set up his nest in the rotten woodwork, and buzzed heavily about the rooms. (197-98)

En los confines de su hogar, la familia ha caído presa del regreso de lo animal que se encumbra por encima del hombre, al tiempo que lo impregna de comportamientos bestiales los cuales lo sumen entre sus antepasados evolutivos. De manera similar en “Désirée’s Baby” (Kate Chopin, 1892), la casa donde habita el tiránico opresor guarda los secretos de su oscuro pasado, los cuales son ignorados por él y acabarán con la continuidad de la familia. Esta construcción de misterio y desunión es descrita como un lugar ensombrecido por la oscura naturaleza circundante:

It was a sad looking place... The roof came down steep and black like a cowl, reaching out beyond the wide galleries that encircled the yellow stuccoed house. Big, solemn oaks grew close to it, and their thick, leaved, far-reaching branches shadowed it like a pall. Young Aubligny’s rule was a strict one too, and under it his negroes had forgotten how to be gay. (Chopin 340)

Dentro de este espacio oscuro y presa de la violencia irracional, se manifiesta un caso que recoge la concepción de otras razas humanas como inferiores vista en el capítulo previo. Ello se suma al miedo hacia una regresión de la especie en sí. Lo anterior se retrata en la existencia del hijo de la unión entre la raza blanca y la negra, esta última proveniente de extrañas tierras exóticas, es comparado con un lechón cuyos gritos son animalmente ensordecedores. Como resultado, el miedo

en este relato no apunta sólo hacia la contaminación entre especies, sino entre grupos raciales al interior de la especie humana. El temor final lleva a cuestionar si las razas humanas no son en realidad especies separadas las cuales producen retrocesos hacia lo animal al mezclarse.

En lo relativo a la irrupción del pasado, en “Pallinghurst Barrow” (Grant Allen, 1892), el protagonista, Rudolph Reeve, es movido por la sublime atracción de lo misterioso que proviene de otros tiempos, una convención gótica en sí. Él niega su razón, la luz que aleja los temores y supersticiones, y en su lugar sigue un simple impulso del deseo: “He knew not why, but a fierce desire possessed his soul to stop and give way to his overpowering sense of the mysterious and the marvellous in the dark depths of the barrow” (152). Al ingresar dentro de la dimensión del pasado, atestigua una invasión de seres bestiales, propios del pasado humano en el presente:

Instantly he was aware that the age had gone back upon its steps ten thousand years... They were spirits, yet savages... saw them as grinning and hateful barbarian shadows, neither black nor white, but tawny-skinned and low-browed; their tangled hair falling unkempt in matted locks about their receding foreheads; their jaws large and fierce; their eyebrows shaggy and protuding like a gorilla's; their loins just girt with a few scraps of torn skin; their whole mien inexpressively repulsive and bloodthirsty. (162-3)

Su experiencia, así como la atracción sentida hacia el túmulo son un claro ejemplo de la afectación de lo sublime sobre el observador que pierde todo control de una situación que lo bombardea con impresiones más allá de lo comprensible. Este encuentro recuerda al protagonista y lector que el pasado animal y salvaje del hombre siempre está al acecho. Se encuentra esperando cualquier falla de cálculo de la razón que le permita surgir de nuevo y lo libere de los túmulos (barrows) que han intentado mantenerlo escondido en el presente. Otra muestra de que el pasado irracional puede infectar el presente si no se le contiene aparece en “Canon Alberic’s Scrapbook” de M.R. James (1894). El pasado capturado en una ilustración emerge tomando una forma abominable e infrahumana; tanto en cuerpo como en uso de razón este ente no es humano, pero tampoco animal:

Pale, dusky skin, covering nothing but bones and tendons of appalling strength; coarse black hairs, longer than ever grew on a human hand; nails rising from the ends of the fingers and curving

sharply, down and forward, grey, horny and wrinkled... there was black and tattered drapery about it; the coarse hair covered it as in the drawing. The lower jaw was thin –what can I call it?- shallow, like a beast's; teeth showed behind the black lips; there was no nose; the eyes, of a fiery yellow, against which the pupils showed black and intense, and the exulting hate and thirst to destroy life which shone there, were the most horrifying features in the whole vision. There was intelligence of a kind in them –intelligence beyond that of a beast, below that of a man. (9)

De hecho, el regreso del pasado es otro de los motivos que, junto con el espacio oscuro y laberíntico, permanece inamovible y resulta un compañero crucial del monstruo gótico del *fin de siècle*. Cuando ambos se combinan, el monstruo encuentra el contexto ideal para su irrupción. pues es precisamente mediante la permanencia de estos lugares de tiempos remotos, que el pasado nos recuerda que nunca nos abandonará:

Remnants of the past –ruins, superstitions, passions- are attributes of an early epoch suppressed by modern practices and qualities. Gothic figures thus mark turning points in cultural historical progress, points at which feudalism is apprehended and dismissed as a ruined past in a movement toward a more enlightened future. The momentum of change, however, carries with it anxieties: has the barbaric past really been surpassed? Have primitive energies and passions really been overcome? Gothic figures come to represent these anxieties and give them fearful form as monsters, ghosts, and demons whose return terrifies bourgeois normality and undermines ordered notions of civilized humanity and rational progress. (“Aftergothic” 278-79)

Estas preguntas de Fred Botting acerca de la imposibilidad de escapar del pasado encuentran una respuesta negativa en el trabajo de otros tres críticos. Por un lado, Chris Baldick comenta que lo gótico funciona como la confirmación de nuestra “...inability finally to convince ourselves that we have really escaped from the tyrannies of the past” (xxii). Es decir, para él, el pasado es inescapable, y aun cuando otros discursos pretenden negarlo, la ficción gótica nos muestra que todo distanciamiento al respecto es una mera ilusión que no hemos sido capaces, siquiera, de hacer parecer real. De manera similar, la ya citada Carol Davison propone el gótico como la advertencia que registra el peligro de caer de regreso en un presente que ha sido “hijacked by the past and forced to repeat it”, y el cual se encuentra en riesgo “should the lessons from the past, both personal and political, not be heeded” (52-53). Por último, puedo agregar el comentario de Jarlath Kileen para quien “In the Gothic the past is never completely finished with; instead, it has a nasty habit

of bursting through into the present, displacing the contemporary with the supposedly outdated” (28). Como resultado de la lectura de estas tres opiniones, propongo que constantemente debe reubicarse la noción de lo que ya se ha experimentado y concluido ya que aquello que se ha terminado y olvidado regresa sin que lo podamos impedir. Como ejemplo, cito el hecho de que dichas perspectivas confluyen en la experiencia del citado personaje de “Pallinghurst Barrow” quien, al negar los designios de lo racional, entra en contacto con el pasado brutal del hombre mismo que siempre está ahí, esperando para llevarlo de vuelta al ayer evolutivo propuesto por Darwin. Como resultado, el protagonista, tal como los otros personajes descritos anteriormente, confirma el lugar del hombre como un animal más sobre la Tierra.

La combinación de las convenciones góticas citadas brinda las herramientas que permiten insistir en la facilidad con la que la humanidad podría caer en un regreso evolutivo. Los habitantes de la mansión oscura en “Olalla” presentan una “... intelligence (that more precious heirloom) was degenerate...” (194). Sus actitudes son infantiles y comparables a las de animales que responden con arrebatos incontrolables de violencia y sed de sangre. En la ya nombrada “Lauth”, se hace referencia al hecho de que el pasado bestial del hombre aún está presente en éste, por lo que cualquier miembro del género puede estar en riesgo de hacer manifiesto dicho pasado que lo alejaría de cualquier aspiración a un futuro de perfeccionamiento: “... that which we call man is half animal, half God, a being on one hand capable of rising to the sublimest heights of intelectual grandeur, equal almost to his maker; on the other hand, sinking at times to the last level of ignominy and moral degradation” (Norris 432). Una mención similar a dicho estado aparece en “The Creeping Man” (Arthur Conan Doyle, 1903): “The highest type of man may revert to the animal if he leaves the straight road of destiny” (9). En este relato, el hombre victoriano, el blanco europeo en lo alto de la evolución, cae hacia un comportamiento completamente animal:

He was crawling... crawling! He was not quite on his hands and knees. I should rather say on his

hands and feet, with his face sunk between his hands. Yet he seemed to move with ease. I was so paralyzed by the sight that it was not until he had reached the door that I was able to step forward.  
(3)

Estos tres relatos coinciden en la insistencia acerca de que, por un lado, el ser del cambio de siglo, como lo es cada uno de los narradores, parecía estar en un camino de perfeccionamiento, tal y como lo propuso Lankester de acuerdo a lo mencionado en el capítulo previo. Sin embargo, por otro lado, tal y como lo temía Nordau, el pasado animal era algo imposible de dejar atrás, y con un peso tan fuerte sobre la condición humana, que lo volvía un riesgo permanente de degeneración. De manera similar, en “The Mark of the Beast” (Kipling, 1891) Fleete deja de ser llamado por su nombre humano, y el narrador simplemente lo menciona como “the beast”, después de que su comportamiento hace imposible clasificarlo de otra forma. Es un animal con cuerpo humano, pero muestra un comportamiento que lo revierte a su pasado animal: “He made beast-noises in the back of his throat. He could not answer us when we shouted at him. He spat...” (91) Este caso en particular ocurre en los confines orientales del imperio, aquellas tierras que amenazan con llevar hacia la metrópoli la infección atribuida al *otro*, al extraño que no es parte de la metrópoli y cuya realidad el observador europeo insistía en ver como ejemplo yuxtapuesto de lo inferior que él no era. Otra instancia clara de que la contaminación que podría provenir de tales lugares ocurre con el sargento Norris en “The Monkey’s Paw” de Jacobs (1902). Él es un “visitor from distant parts... spoke of wild scenes, and doughty deeds; of wars and plagues and strange peoples” (181). Su experiencia proviene de haberse desenvuelto en rincones donde aún se libran batallas contra seres agrestes en mundos infectados por lo incontrolable, lo indecible. De sus andares por dichos espacios proviene la pata de mono cuyo contacto resulta extremadamente contaminante para la familia White. Ellos, como el nombre lo alude, son la blancura británica que no encuentra más que muerte y aniquilación cuando recurren al pasado no finiquitado de superstición, mismo que todavía es parte del presente en algunos rincones del orbe.

Las revisiones anteriores confirman que el modo gótico, principalmente su motivo del monstruo, resultó ser un portavoz ideal para los miedos del *fin de siècle*. Lo que halló fue, por un lado, el dominio de la convicción que marca un camino ascendente, mismo que proponía la sociedad victoriana como la cúspide de la evolución darwiniana, pero por otra parte, también se encontraba el reconocimiento de los crecientes problemas sociales propios de los últimos veinte años decimonónicos. El principal miedo, retratado por los seres monstruosos, infrahumanos, exorbitantes e inclasificables, consistía en pensar que la humanidad y su entorno eran en sí una serie de inconsistencias, las cuales hacían ver los estados jerárquicos y fijos previamente descritos en la naturaleza como algo ilusorio y no verificable. Mediante la transgresión más allá de lo permisible, el monstruo en los textos góticos del *fin de siècle* funciona como un doble que advierte contra el peligro latente en la humanidad respecto a la diseminación no regulada de instancias palpables de degradación y movimiento inconsistente. De no evitarse, éstas acercarían al individuo civilizado aún más a sus parientes animales en el camino hacia una debacle sin posibilidades de regreso. Este panorama se verifica y amplía en las primeras décadas del siglo XX dentro de la obra de Hodgson y Lovecraft cuyo análisis conformará la sustancia creadora de la segunda y más significativa mitad del presente volumen.

### **Capítulo III: La monstruosidad antes y más allá de la humanidad: las criaturas infrahumanas de William Hope Hodgson en *The House on the Borderland* y *The Nightland***

Apoyándome en lo trabajado en los dos capítulos previos, el propósito de las siguientes páginas será estudiar la forma en que el escritor británico, William Hope Hodgson, le da voz a los miedos de degeneración desde su propia perspectiva a inicios del siglo XX. Para ello, volvió la mirada hacia las convenciones del género gótico usadas por sus predecesores literarios del *fin de siècle* y las combinó con la inspiración que extrajo de su experiencia en alta mar durante la etapa de su vida previa a dedicarse a escribir ficción. Revisaré la forma en que el autor contextualiza el miedo de degeneración dentro de sus historias marítimas y posteriormente exploraré cómo amalgama este temor con dos motivos góticos centrales en su obra. En primer lugar, se encuentra la casa o espacio antiguo y sus secretos en *The House on the Borderland*, y por otro lado, está el uso de la figura del monstruo como ser infrahumano no sólo en esta obra, sino también en *The Night Land*.

El autor vivió en un momento en que el avance científico acelerado parecía haber evidenciado los temores propios del *fin de siècle* como una realidad más que como la mera especulación que los manifestó a finales del siglo XIX. Al hacer una revisión del grado de comprensión que se tenía tiene del mundo principios del siglo XX, Ernst Haeckel (*The Riddle of the Universe*, 1901) enfatiza que, hacia finales del periodo decimonónico, el avance científico había tomado una velocidad nunca antes vista:

Every single branch [of science] can boast that it has, especially in the latter half of the century, made numerous acquisitions of the utmost value. Both in our microscopic knowledge of the little and in our telescopic investigation of the great, we have attained an invaluable insight that seemed inconceivable a hundred years ago. (Haeckel 2)

El contexto que había presenciado la gestación del panorama observado después por Haeckel fue la época que se identificó a sí misma con el término “progreso”; en ese momento, la civilización pareció tener en sus manos el conocimiento científico necesario para cambiar y controlar su propio destino (Pick 12, y Jay xi-xii). Sin embargo, Haeckel identificó el alto precio que la humanidad debió pagar por tal conocimiento, pues para la transición entre siglos, cualquier posibilidad para sostener la visión antropocéntrica de la Tierra y el universo se había tornado nula:

The universe, or the cosmos, is eternal, infinite, and illimitable... Its substance, with its two attributes (matter and energy), fills infinite space and is in eternal motion... Our sun is one of these unnumbered perishable bodies, and our earth is one the countless transitory planets that encircle them... The youngest and most perfect twig of the branch of primates is man, who sprang from a series of man-like apes towards the end of the Tertiary period... Consequently, the so-called “history of the world” –that is, the brief period of a few thousand years which measures the duration of civilisation– is an evanescently short episode in the long course of organic evolution, just as this, in turn, is merely a small proportion of the history of our planetary system; and our mother earth is a mere speck in the sunbeam in the illimitable universe, so man himself is but a tiny grain of protoplasm in the perishable framework of organic nature. (Haeckel 11-12)

Esta afirmación desmorona cualquier aspiración del ser humano por volverse algo más que el simple residente temporal de una roca en el espacio, de cuya superficie está condenado a desaparecer tras una existencia inevitablemente corta y finita. La experiencia humana ya no se concibe entonces como algo permanente y de trascendencia, sino que se transforma en lo opuesto a estos conceptos. Los argumentos de perspectiva cósmica enunciados en *The Riddle of the Universe* son herederos del pensamiento en torno a la degradación de los elementos (William Thomson) y la movilidad evolutiva de las especies (Charles Darwin y T.H. Huxley), mismos que se estudiaron en el primer capítulo del presente trabajo. Estas aprensiones no sólo encuentran expresión, sino que se vuelven fundamentales en la obra de Hodgson quien fue contemporáneo a Haeckel. Las ideas que llevaron a este último a elaborar sus conclusiones, así como a Hodgson a delinear su creación literaria expresan la ansiedad acerca de que la visión antropocéntrica no podía sostenerse más. Incluso, como se presentó en el capítulo previo, los autores del periodo gótico

victoriano ya habían dado voz a tales temores dentro de su creación literaria desde las últimas dos décadas de su siglo.

### ***Hodgson y las convenciones góticas***

El por qué Hodgson recurre a lo gótico para expresar su sentir se puede explicar debido a que este modo literario contraviene aquellos supuestos que la civilización da por sentados para apoyar su propia existencia. Al hacer esto, permite cuestionar los límites que se imponen a lo conocido: “Gothic fiction is a literature of destabilization in that it inspires its readers to ask questions about themselves, their society, and the cosmos surrounding them” (Oakes 1). Esto sucede porque lo gótico permite presentar aquello que resulta incomprensible e inaceptable dentro de lo observable como innegable. Su aparición obliga al observador de tales eventos a aceptarlos pese a que ello implique transformar la certeza alrededor de lo humano en una falta de claridad total: “The Gothic can be seen as uncertain or disturbing because it admits the unadmissible (or tries to), refracting cultural fears but remaining ambivalent, taking pleasure in the terrors it presents without their ceasing to be terrible” (Alder 47). Es mediante el exceso originado en lo sublime que los autores góticos, tal como lo lleva a cabo Hodgson, exponen su cuestionamiento hacia la extensión y límites de lo observable, externando con ello sus dudas acerca de la continuidad de la humanidad sobre el mundo:

Gothic signifies a writing of excess... Gothic figures have continued to shadow the progress of modernity with counter-narratives displaying the underside of enlightenment and human values. Gothic condenses the many perceived threats to these values, threats associated with supernatural and natural forces, imaginative excess and delusions... (Botting 1-2)

Lo anterior permite entender el uso de criaturas y eventos sobrenaturales como el portavoz que Hodgson utiliza para transmitir sus temores acerca de la falta de certeza sobre una posición

predominante del ser humano, pues a pesar de su avance tecnológico, cuando se le observa desde una perspectiva ajena, su encumbramiento sobre el planeta se ve como algo temporal y relativo.

En el capítulo anterior dejé en claro el hecho de que, conforme se mantuvo viva después de su periodo clásico, la literatura gótica se adaptó, tanto espacial como temporalmente a nuevos contextos. Se convirtió en un modo que trascendió espacio y tiempo y sirvió como canal para que diversos autores externaran las ansiedades propias de su lugar y tiempo combinando los elementos del repertorio gótico con los propios de otros géneros. De manera particular, en lo referente al marco para analizar *The Night Land*, es pertinente señalar el encuentro entre lo gótico y los comienzos de la ciencia ficción propia del siglo XX: Emily Alder señala la existencia en esta obra de: “... a link between the modern Gothic and scientific romances of the 1890’s with the science fiction of the 1920’s and onwards” (Alder 43). Este encuentro se manifiesta en el hecho de que dicha novela de Hodgson expresa una preocupación acerca de la relación que puede haber entre el exceso de curiosidad científica con el peligro de degeneración. Se trata de una característica propia de obras que se produjeron en el contexto previo a Hodgson como son *Dr. Jekyll and Mister Hyde* y “The Great God Pan”, además, de aquellas que recogen la incertidumbre respecto al verdadero papel del ser humano frente a la vastedad del tiempo y el universo tal como ocurre en *The Time Machine* y *The War of the Worlds*.<sup>16</sup>

---

16. Para poder trabajar sin caer en empalme alguno, debo señalar que el enfoque hacia la obra de Hodgson dentro del presente documento se realiza considerándolo exclusivamente como un autor gótico sin dejar de reconocer las influencias palpables de la ciencia ficción en su creación literaria. De acuerdo con Paul Alkon, la correspondencia entre estos géneros se puede rastrear en el efecto destabilizante producido por la excesiva curiosidad científica del Dr. Frankenstein: “From Mary Shelley it is the dream of science, not the sleep of reason, that produces monsters” (Alkon 5). Una cosa es cierta, tal como se ha presentado en las páginas anteriores, la gestación de lo gótico como un modo más allá de su periodo clásico compartió el siglo XIX con un acelerado avance científico sin precedente. *Frankenstein* es, precisamente, un experimento temprano en la búsqueda por establecer lo sobrenatural como producto del exceso científico. Éste se convierte en la fuente de horrores acerca de la identidad y pertenencia del ser (Alkon 2, 4). Como consecuencia y durante el *fin de siècle*, la figura del “mad scientist” (Evans, 13) reaparece en varios relatos que incorporan a este personaje con elementos del modo gótico para expresar el temor hacia los efectos irreversibles del abuso científico. Lo anterior se manifiesta en los efectos sufridos por los ya citados personajes del

Respecto al mérito creador de Hodgson para retomar los motivos del temor de degeneración propios del gótico de finales del siglo XIX y adecuarlos a su estilo, basta recordar que, acerca de su talento creador, tanto H. P. Lovecraft como Clark Ashton Smith enfatizaron la habilidad del autor para insertar la aparición de eventos sobrenaturales dentro de un contexto realista como una de sus cualidades más admirables. Acerca de la obra de Hodgson, Smith declaró: “... it would be impossible to withhold the rank of master from an author who has achieved so authoritatively, in volume after volume, a quality that one might term the realism of the unreal.” Es decir, los hechos inexplicables se presentan de una manera tal que resulta imposible para sus narradores negarlos como parte del mundo en que habitan. Por su parte, Lovecraft reconoció la facultad del escritor para plantear la existencia de secretos que amenazan la continuidad de la tranquilidad que el positivismo del siglo previo parecía haber traído al ser humano: “... he now and then equals the best masters in this vague suggestions of lurking worlds and beings behind the ordinary surface of life” (“Weird Work of William Hope Hodgson” 236). Su obra se alimentó de la experiencia en el mar, misma que comenzó a los trece años de edad. El efecto de una vida en el océano desde temprana edad le permitió percatarse de la vastedad del mundo y del incompleto grado de comprensión acerca del mismo por parte de la humanidad.

Su impresión por la apariencia de lo extraño y casi desconocido se manifiesta en el pasatiempo que desarrolló por fotografiar fenómenos atmosféricos durante sus viajes. Producto de

---

Dr. Jekyll y Helen Vaughan (“The Great God Pan”). Este elemento de curiosidad científica excesiva es el que Hodgson, como algunos de sus predecesores góticos, toma prestado de este género para amalgamarlo con un impulso incontrolable por parte de sus protagonistas para adentrarse en lo desconocido. Esto los lleva hacia viajes de autoconocimiento dentro de los cuales descubren que la ciencia humana no brinda una salvación al confrontar otredades monstruosas que se manifiestan en espacios góticos, oscuros y alejados del dominio de la razón. Como consecuencia, cuando regresan de estos viajes les resulta imposible concebir su especie como amo supremo e inamovible sobre la Tierra.

los mismos es el relato, casi autobiográfico, “Through the Vortex of a Cyclone” (1914), el cual refleja los escollos de la vida en alta mar sin necesidad de recurrir a la presencia de lo sobrenatural. En sí, independientemente de que sus relatos recurran o no a este elemento, es notable la influencia de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad (1899), misma que es apreciable debido a características comunes que reaparecen en las historias de marineros de Hodgson. Primero está el hecho de que varios de estos cuentos coinciden en que los protagonistas comparten su experiencia a través del marco narrativo que corresponde a un primer narrador quien reporta al lector lo contado por un segundo narrador dentro de una dinámica de narración anidada. Por otro lado, está la conexión con el mar en relatos donde el individuo occidental, propio de la metrópoli colonial como Marlow, incursiona en confines que retan su dominio y comprensión del orbe. Además, en el caso de Conrad, su protagonista se encuentra de frente con una naturaleza que lo rebasa: “The great wall of vegetation, an exuberant and entangled mass of trunks, branches, leaves, boughs, festoons, motionless in the moonlight, was like a rioting invasión of sounless life, a rolling wave of plants, piled up, crested, ready to topple over the creek, to sweep every little man of us out of his little existence” (1640). Dentro de este contexto de impotencia frente a lo salvaje, es que el protagonista atestigua la degeneración de lo humano: “They howled and leaped, and spun, and made horrid faces; but what thrilled you was just the thought of their humanity –like yours- the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar” (1645). Los tres elementos referidos de la novela de Conrad, la narración anidada, la incursión en confines de lo conocido, asá como los resultantes temores sobre el riesgo de contaminación proveniente de más allá de lo civilizado, se magnifican unos años después en la ficción de Hodgson.

## ***Relatos en el mar de los Sargazos***

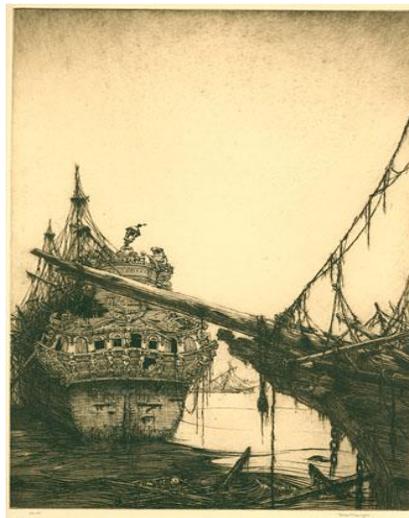
Aunque a los 28 años Hodgson ya se encontraba alejado por completo de la actividad como marinero, lo vivido como parte de ésta había sido suficiente para generar en él una visión de la vida como un escenario muy similar a la sobrevivencia del más apto postulado años atrás por Darwin. De manera constante, el futuro escritor era objeto de burla por parte de aquellos marineros más altos y corpulentos que él y fue sólo cuando se dedicó a fortalecer su cuerpo que pudo hacerles frente. Después, ya en tierra firme, se percató de que los horrores de su ficción estaban más cerca de la humanidad de lo pensado, pues hacia el final de su vida, poco antes de su muerte en el frente durante la Primera Guerra Mundial, lo presenciado en ésta lo convenció de que los elementos sobrenaturales en su ficción no distaban mucho de lo que el hombre era capaz de producir por sí mismo en su experiencia terrestre:

... talk about a Lost World, talk about the end of the world; talk about *The Night Land* –it is all here, not more than two hundred miles off from where you sit infinitely remote. And the infinite, monstrous, dreadful pathos of the things one sees –the great shell-hole with our thirty crosses sticking in it; some just up out of the water– and the dead below them, submerged. (Hodgson, en Tremayne 10)

Estas líneas, posteriores a la creación de su ficción, parecen ser la confirmación para el autor de que los terrores que ilustró en sus relatos escenificados en el mar de los Sargazos, así como en *The House on the Borderland* y *The Night Land*, tarde o temprano podrían manifestarse fuera de las páginas de sus historias. En ellas retrató sus miedos acerca del futuro de la civilización, los cuales se centraban en una caída total hacia estados inferiores de existencia y, en última instancia, su misma desaparición de la Tierra.

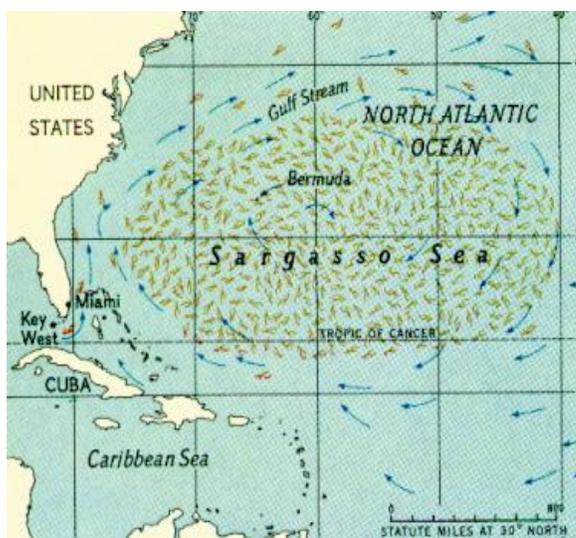
Antes de analizar los dos textos mayores mencionados en el título de este capítulo, revisaré brevemente el traslado que Hodgson, inspirado por su etapa de marinero, hace de los miedos de

degeneración hacia el entorno de mar abierto, pues esta etapa en su obra es la que le sirvió como preámbulo para moldear sus propuestas de mayor envergadura. Como primer punto, está la existencia de los mencionados espacios aún por ser descubiertos. Estos se convierten en los marcos de transgresión propios de la literatura gótica a través de los cuales irrumpen secretos insoportables acerca del papel ínfimo de la humanidad sobre el planeta. En sus relatos náuticos, este escenario casi siempre es el mar de los Sargazos dado que en él, Hodgson encuentra el marco ideal para presentar un espacio inasequible para el hombre y bajo el cual se encuentran seres monstruosos que acechan constantemente cualquier invasión hacia su entorno natural. Las imágenes 1 y 2 consisten en material elaborado para ediciones del siglo XX que ilustran la desolación experimentada por los personajes del Hodgson al ingresar en este ámbito. Por otro lado, la lámina 3 indica la ubicación del mar de los Sargazos en el centro del océano; es decir, un punto recóndito en relación con los espacios dominados por la humanidad incluso a principios del siglo XX.

Imagen 1<sup>17</sup>Imagen 2<sup>18</sup>

17. Stephen Fabian, *Out of the Storm*. p. 61. En esta lámina, publicada originalmente en 1975, el ilustrador muestra su interpretación de los restos de navíos atrapados en el mar de los Sargazos dentro de los relatos de Hodgson.

18. <<http://www.gwthomas.org/killersquid2.htm>> Enero 2015. Ilustración anónima inspirada en el relato “The Finding of the Graiken”, publicado en *The Red Magazine*, Febrero 15, 1913. Al igual que la imagen previa, ésta recoge

Imagen 3<sup>19</sup>

La imposibilidad del ser humano por imponerse en estos espacios ajenos a su dominio se verifica en “From the Tideless Sea” (1906). El título mismo alude al mar de los Sargazos identificado por la ausencia de corrientes y vientos lo cual resultaba crítico para la navegación a vela. La historia se compone de dos partes, en las cuales un mismo número de voces distintas narran el primero y quinto de una serie de mensajes enviados por uno de los dos sobrevivientes del barco *Homebird*. Tal técnica de enmarcar una narración dentro de otra le permite al autor presentar los horrores descritos como testimonios reales pero que se encuentran a una distancia segura del lector, pues ya han pasado por filtros receptivos que los alejan en espacio y tiempo<sup>20</sup>.

---

la impresión descrita por Hodgson en sus diversos relatos acerca de navíos abandonados y consumidos por los sargazos en el Atlántico.

19. <<http://williamhopehodgson.wordpress.com/2012/08/27/the-real-sargasso-sea/>> Enero 2016. Ubicación del mar de los Sargazos. Se trata de un área que, incluso en el siglo XXI, es poco transitada por navíos debido que se ubica rodeada por corrientes marinas y por ello no permite alcanzar un desplazamiento rápido. Esta característica es precisamente la que favorece la acumulación de sargazo y otras formas de vida alrededor del mismo.

20. Como ya señalé con anterioridad, en varios textos de Hodgson, existe un primer narrador quien funge como intermediario entre el lector y un segundo narrador cuya historia dejada en primera persona es referida por el primero. En las páginas siguientes, designaré como “segundo narrador” a aquél cuya historia es la que se cuenta dentro del relato en cuestión.

La nave mencionada y su tripulación fueron víctimas de tres factores que marcan la carencia respecto al rol supremo que creemos tener sobre la Tierra. Primeramente, el barco que, como su nombre lo indica, debía regresar al hogar de la civilización que lo creó, fue víctima de una tormenta contra la que la tripulación no pudo hacer mucho, después, al encontrarse en condiciones tan deplorables, fue presa fácil del mar de los Sargazos; este último es descrito por el narrador como un espacio agreste para cualquier estancia humana; en el quinto mensaje lo refiere como: "... the dread Sargasso Sea –the loneliest and the most inaccessible place of all the lonesome and inaccessible places of this earth" (*Adrift on the Haunted Seas* 70). Al final, la confrontación nocturna ocurre alejada de la luz y su vínculo con la razón. Los personajes enfrentan algo terrible y nunca antes visto que diezma a la tripulación: "And there was Something out there, of which I had no conception-something unseen, but deadly tangible!" (63) Cuando por fin la luz diurna, la razón, puede discernir el objeto causante de los males, éste resulta ser una criatura imposible de controlar para el hombre y propia de regiones apartadas de las metrópolis europeas donde, como se citó con anterioridad, se cree vanamente en la preeminencia humana sobre el orbe: "Too late I saw the thing at which he aimed –two immense eyes, some little distance below the surface of the weed. I knew instantly to what they belonged; for I had seen large specimens of the octopus some years previously, during a cruise in Australasian waters" (65). La reflexión final de la historia gira en torno a que, cuando los terribles monstruos marinos y la inaccesibilidad del mar de los Sargazos se conjuntan, las posibilidades de éxito para cualquier ser humano son completamente nulas:

Indeed, I have grown to believe this world of desolation capable of holding *any* horror, as well it might. Think of it –an interminable stretch of dank, brown loneliness in all directions, to the distant horizon; a place where monsters of the deep and the weed have undisputed reign; where never an enemy may fall upon them; but from which they may strike with sudden deadliness! No human can ever bring an engine of destruction to bear upon them, and the humans whose fate it is to have sight of them, do so only from decks of lonesome derelicts, whence they stare lonely with fear, and without ability to harm. (71)

El lector experimenta y comparte esta imposibilidad del narrador por comprender y enfrentar a los habitantes del lugar. Cuando no se trata de sonidos nocturnos inexplicables en la parte externa del casco, entonces son las extrañas formas ovales y blancas sobre la superficie de sargazos las que irrumpen y desaparecen tan pronto la luz de una linterna, metáfora de la razón humana, se dirige hacia ellos. Los eventos inexplicables se acumulan uno tras otro cuando el cerdo de 20 libras a bordo de la nave, un ser completamente domesticado y, por ende, evidencia de la superioridad de humana en tierras continentales, es arrastrado y descuartizado por una ser que también fue capaz de romper las barras de hierro de la jaula del cerdo. El narrador del manuscrito no puede ver al atacante, pues éste arremete sin luz, nuevamente de noche. Los resultados de sus actividades, vistos bajo la iluminación diurna, son lo que le posibilita al narrador hacerse una idea de su magnitud y rango de acción, permitiéndole tener una “evidence of the formidable character of the monster, or Monstrosity, that had attacked the animal” (79). Al final, el misterio del monstruo nocturno y de las formas ovales se explica cuando la luz del día revela el cadáver de un cangrejo gigante, el “incredible monster of monsters”, como la razón de los ruidos de una de tantas noches (82). Por su parte, las formas ovales son explicadas como los caparazones blancos de cangrejos de menor tamaño, y los golpes nocturnos al casco se racionalizan como los ataques de varios cangrejos de distintos tamaños hacia lo que pudieron haber interpretado como el cadáver de un inmenso animal (83-84). Sin embargo, aun tras ser aclarados los hechos en apariencia sobrenaturales, el terror experimentado por el narrador y su esposa sólo es reducido, mas no desaparece al seguir viviendo dentro del impenetrable mar de hierba marina y cangrejos gigantes del que lo único que puede escapar son piezas incompletas de una historia que, como sus protagonistas, nunca llegó a casa.

Otros tres casos de monstruos que emergen del mar para cuestionar la supremacía humana en alta mar se describen en “A Tropical Horror” (1905), “Out of the Storm” (no publicado antes

de 1975) y “An Adventure of the Deep Waters” (1916). La primera historia es nuevamente una construcción anidada; en ella se refiere lo narrado originalmente por el único sobreviviente encontrado a bordo del *Glen Doon*<sup>21</sup>. El primer narrador es uno de entre el equipo de rescatadores quienes escucharon su experiencia. La perdición del barco en cuestión comenzó debido a la aparición de una cosa de cuerpo excesivamente grande e imposible de abatir:

Great Heavens! Rising above the bulwarks, seen plainly in the bright moonlight, is a vast slobbering mouth a fathom across. From the huge dripping lips hang great tentacles. As I look the Thing comes further over the rail. It is rising, rising, higher and higher. There are no eyes visible; only that fearful slobbering mouth set on the tremendous trunk-like neck; which, even as I watch, is curling inboard with the stealthy celerity of an enormous eel. Over it comes in vast heaving folds. Will it never end? The ship gives a slow, sullen roll to starboard as she feels the weight. Then the tail, a broad, flat-shaped mass, slips over the teak rail and falls with a loud slump on to the deck. (191)

La boca monstruosa devora marineros, mientras que la percepción se vuelve limitada por la necesidad de yacer escondido. El repetido sonido animal “Glut! Glut!” es lo único que el narrador escucha como confirmación de cada ocasión en que un compañero es engullido. Cuando por fin se pueden visualizar ojos por encima de la enorme boca, estos son descritos como: “a pair of Little pig-eyes, that seem to twinkle with a diabolical intelligence” (193). Se trata entonces de un animal con la suficiente inteligencia para aprovechar su tremendo tamaño e imponerse sobre los humanos dentro del barco en cuestión. Aunque éstos logran impactarlo con un cañón, el efecto es una herida que resulta menor en el inmenso cuerpo monstruoso y con ello hace evidente inferioridad de los marineros. Además, se desprende un aire pútrido que contamina con su hedor la atmósfera de la cubierta alguna vez dominada por los hombres quienes ahora son sus presas fáciles. Al final, el narrador logra cortar la lengua del monstruo que es descrita como una masa deforme y de proporciones exageradas, “a huge curled up mass of whitish flesh, weighing about half a ton”

---

21. En el dialecto del inglés particular de Escocia, el término “doon” significa “down”, *abajo*.  
<<http://www.cs.stir.ac.uk/~kjt/general/scots.html>>.

Lo anterior cobra importancia si consideramos que la supremacía de lo animal y grotesco abordado de la nave implica una caída respecto al dominio humano sobre la naturaleza.

(197). Pese a su aparente éxito, su salvación se debe más al impulso de autopreservación detrás de este acto que al uso de la razón, misma que durante toda la historia no parece servir para imponerse ante el ataque del gigantesco ser de regiones misteriosas en el océano.

En lo referente a “Out of the Storm”, éste cuenta también con un primer narrador quien refiere la historia que ha recibido, en este caso, mediante un telegrama.<sup>22</sup> De manera similar a como sucede en “A Tropical Horror”, la destrucción llega al barco del segundo narrador desde el mar; sin embargo, en este caso, se trata del océano intempestivo en toda su inmensidad como fuerza natural monstruosa que se sale de lo esperado y controlable:

“Listen! IT is laughing again. God is *it*, not He.

“It called, and I went out on to the decks. All was terrible. It is in the waist-everywhere. IT has swamped the ship. Only the forecastle, bridge and poop stick up out from the bestial, reeking THING, like three islands in the midst of shrieking foam. At times gigantic billows assail the ship from both sides. They form momentary arches above the vessel-arches of dull, curved water half a hundred feet towards the hideous sky. Then they descend-roaring. Think of it! You cannot. (28)

La referencia al lector como un “You”, segunda persona, enfatiza la noción del segundo narrador respecto a la permanencia de su testimonio como evidencia de los hechos que serán compartidos por cada lector al que llegue su historia. Por otro lado, la negativa “cannot” acentúa la condición del lector de la metrópoli como alguien alejado del contexto dominado por los peligros del indomable mar abierto. El narrador asume que se tratará de alguien distanciado de lo necesario para comprender a fondo la envergadura arebatadora de su experiencia.

---

22. Debido a la presencia de este telegrama, considero importante mencionar *The Turn of the Screw* (1898) de Henry James como otro referente de narración anidada dentro de la literatura gótica previa a Hodgson. En ambos relatos (James y Hodgson), el primer narrador da lectura al testimonio escrito por el protagonista de la acción. Si bien el texto de James no se encuentra enmarcado en el contexto de los riesgos de polución del *fin de siècle*, su estructura permite un doble juego entre seguridad e incertidumbre al igual que sucede en el cuento de Hodgson. Aunque existe un distanciamiento con el narrador de los eventos que contravienen la razón, la existencia de una prueba escrita en ambos relatos, pese a ser un recuento subjetivo, presenta una muestra irrefutable de que tales hechos ocurrieron.

En lo que respecta a “An Adventure of the Deep Waters”, se trata de una narrativa en pasado y primera persona, donde un olor bestial es seguido por ataques nocturnos de los que los marineros sólo pueden escapar mediante sonidos y el sentido común de alejarse de áreas peligrosas sobre cubierta. Mediante los ruidos, intuyen que se trata de un “enormous weight going hollowly across the main deck. And then an abominable silence” (142). Como ocurrió en “From the Tideless Sea” (publicada diez años antes) y se repite en *The House on the Borderland* y *The Nightland*, la oscuridad, asociada con la noche, es el marco dentro del cual la ausencia de luz le recuerda al hombre lo poco que puede percibir de la inmensidad del universo a su alrededor. En la penumbra, la cosa invisible en las aguas profundas del cuento revela sonoramente su capacidad por destruir el corral donde se guardan las cabras y acabar con estos seres domesticados. La oscuridad oceánica es tal que sus lámparas les resultan más que ineficaces: “ineffectual, yet serving somehow to make extraordinarily plain the vastitude of the dark, and the *possibilities of the dark*” (141). Cuando por fin la luz del día les permite atestiguar al cuerpo monstruoso, éste es referido como:

”What a monster! What a monster! Just look at the brute! Look at the thing’s eyes! That’s what got the mate. What a creature of hell itself!”

I saw it plainly now. Three of the massive feelers lay twined in and out among the clumpings of the weed; and then, abruptly, I realised that the two extraordinary round disks, motionless and inscrutable, were the creature’s eyes, just below the surface of the water. It appeared to be staring, expressionless, up at the steel side of the vessel. I traced, vaguely, the shapeless monstrosity of what must be termed its head. “My God!” I muttered. “It’s an enormous squid of some kind! What an awful brute!” (145)

Aunque al final logran matar al animal con explosivos, su ataque nocturno es una muestra más por parte de Hodgson de la existencia de secretos escalofriantes en la vastedad del piélago, así como de los límites de la percepción humana en una época en que la luz eléctrica y el sonar eran ausentes en los viajes marítimos que, forzosamente, debían de realizarse en barcos de vela.

Finalmente y antes de analizar los dos textos mayores prometidos, merecen especial atención los relatos “The Derelict” (1912) y “The Voice in the Night” (1907), además de la novela corta, *The Boats of the Glen Carrig* (1907); siendo que esta última recoge varios de los motivos góticos que aparecen en los relatos náuticos estudiados previamente y cuyo uso consolida el autor en las dos novelas foco. En el primero de estos relatos, el narrador comienza refiriendo su propia experiencia de lo extraño como respuesta a una discusión con otro doctor acerca de la existencia de vida sin la materia física necesaria para ésta. En un barco abandonado, dejado completamente de la mano del hombre, la luz incluso parece alejarse para no permitir al ser humano discernir con claridad los vestigios aún a flote: “... and the sunset was making a great flame of red light to the back of her, so that she showed a little blurred and indistinct, by reason of the halation of the light, which almost defeated the eye in any attempt to see her rotting spars and standing-rigging, submerged as they were in the fiery glory of the sunset” (89). La nave abandonada está rodeada únicamente por una extraña escoria café y hongos marinos que parecen afianzarse de la misma. Una vez a bordo, se descubre que toda la estructura está cubierta de un extraño moho blanco que parece masa de harina sobre la que ven a una pulga marina de proporciones extraordinarias; sin embargo, lo verdaderamente sobrenatural ocurre cuando observan que la masa de moho parece estar viva y en búsqueda de atraparlos: “All about him, the mould was in active movement. His feet had sunk out of sight. The stuff appeared to be *lapping* at his legs... that dreadful, elongated, growing mound that still swayed and writhed with an incredible horror” (97). Incluso produce un sonido fuerte al azotarse y parece presentar un tipo de venas corriendo dentro de sí:

... somewhere in the hull bulk of the ship, there was all the time that extraordinary, dull, ponderous Thud! Thud! Thud! Growing ever louder... There were ugly, purple veinings on it, and as it swelled, it seemed to me that the veinings and mottlings on it, were becoming plainer – rising, as though embossed upon it, like you will see the veins stand out on the body of a powerful, full-blooded horse. (99)

Los exploradores logran escapar de la nave que parece estar viva, pero ello no elimina el hecho de que un barco alguna vez dominado por el hombre ahora presenta vida propia en la forma del extraño moho que la cubre y se mueve como un ser vivo en su interior y superficie, hecho que por sí solo resulta devastador para los marineros que la abordaron y que inicialmente no atinaron a reconocer por ser un evento completamente fuera de la experiencia humana:

And suddenly Captain Gannington yelled out, in so many words, the grotesque and incredible thing I was thinking:- “‘SHE’S ALIVE!’ “I never heard such a sound of *comprehension* and terror in a man’s voice. The very horrified assurance of it, made actual to me the thing that, before, had only lurked in my subconscious mind... I wonder whether anyone can possibly understand our feelings in that moment.... The unmitigable horror of it, and the *incredibleness*. (101)

Por otra parte, “The Voice in the Night” también cuenta con la técnica de narración enmarcada con sus ventajas testimoniales ya citadas. La anécdota es brindada originalmente por la misma voz del título, a la que el primer narrador sólo atina a ver efímeramente al final de la historia. Cobijado por la oscuridad nocturna, el dueño de esta voz es quien relata los hechos protagonizados por él mismo. Durante la penumbra nocturna, como lo he citado al estudiar otros relatos del autor, la percepción humana es limitada y poco confiable, haciendo más difícil para los personajes de Hodgson el entender las complicadas implicaciones de las experiencias narradas; en este caso, es complejo para el primer narrador poder asimilar de inmediato la gravedad del efecto contagioso del cual fue víctima la voz oscura. En este relato, la contaminación de los hongos que se esparcen por el barco resiste incluso la aplicación de sustancias químicas que representan nuestro aparente control sobre los elementos en el entorno:

Still, we would not admit ourselves beaten, so set to work afresh, and not only scraped away the fungus, but soaked the places where it had been, with carbolic... Yet, by the end of the week the growth had returned in full strength, and, in addition, it had spread to other places, as though our touching it had allowed germs from it to travel elsewhere. (20)

La condición infecciosa producida por el hongo es un ataque por parte de la naturaleza que invade sin control lo creado por el ser humano. Su presencia es tan devastadora que ésta resulta inescapable también en tierra:

... we made our way to the shore. Yet, as we drew near to it, I became gradually aware that the fungus, which had driven us from the ship, was growing riot. In places it rose into horrible, fantastic mounds, which seemed almost to quiver as with a quiet life, when the wind blew across them. Here and there, it took on the forms of vast fingers, and in others it just spread out flat and smooth and treacherous. Odd places, it appeared as grotesque stunted trees, seeming extraordinarily kinked and gnarled –The whole quaking vilely at times. (21)

El contagio se torna inevitable, al grado que el protagonista, la voz nocturna, descubre que las formaciones de hongos en la isla alguna vez fueron humanos y él mismo desarrolla una sed insaciable por consumir el hongo después de que éste toca sus labios. Con ello su actuar se alinea con la acometida voraz por parte del hongo que consume todo a su alrededor:

Abruptly, as I stared, the thought came to me that the thing had a grotesque resemblance to the figure of a distorted human creature. Even as the fancy flashed into my brain, there was a slight, sickening noise of tearing, and I saw that one of the branch-like arms was detaching itself from the surrounding grey masses, and coming towards me. The head of the thing-a shapeless grey ball, inclined in my direction. I stood stupidly, and the vile arm brushed across my face. I gave out a frightened cry, and ran back a few paces. There was a sweetish taste upon my lips where the thing had touched me. I liked them, and was immediately filled with an inhuman desire. I turned and seized a mass of fungus. Then more, and –more. I was insatiable. (23)

Gracias a la aurora emergente, la luz de la razón, al final el primer narrador alcanza a tener un vistazo del emisor de la voz, al cual describe como “I thought of a sponge-a great, grey nodding sponge... and my eyes searched a moment vainly for the conjunction of and oar” (24). Esta historia, publicada en 1907, guarda una fuerte similitud con *The House on the Borderland* (1908) en relación a la polución proveniente de una forma de vida no humana, y clasificada como inferior. La contaminación se manifiesta de forma completamente visible mediante la deformación y distanciamiento de lo que alguna vez fue un ser humano, pero ahora es una combinación híbrida que no respeta fronteras entre cuerpos.

Por último, en *The Boats of the Glen Carrig* (1907) el bote a bordo del cual se encuentra el narrador, también conduce a sus tripulantes a ser testigos de un evento similar a lo ocurrido en “The Voice in the Night”. Desde el inicio, aun antes de acercarse a tierra, el protagonista percibe los árboles de la primera isla que aparece en la historia como completamente extraños: “... they were like unto nothing which ever I had set eyes upon before” (*All Gothic I* 11). Una vez en tierra firme sobre la ínsula, surge una fuerte alusión al cuento estudiado previamente:

... he pointed at what appeared to be a bird against the trunk of one of the trees. This, as I moved closer, I perceived to be a part of the tree, but it had a very wondrous likeness to a bird; so much so that went up to it, to see if my eyes had deceived me. Yet it seemed no more than a freak of nature, though most wondrous in its fidelity; being but an excrescence upon the trunk... Yet one thing I discovered; for in stretching towards the protuberance, I had placed a hand upon the tree, and its trunk was soft as pulp under my fingers, much after the fashion of a mushroom. (33-34)

Tal mezcla anormal entre tres reinos (animal, vegetal y fungi) engaña la percepción, misma que lleva al narrador a experimentar confusiones escalonadas acerca de lo que está observando. En sí, las criaturas observadas son testimonios de la caída del ser humano a partir de un proceso de contagio. El resultado final de éste es un descenso en picada hacia lo vegetal; es decir, un peldaño evolutivo incluso debajo de los animales:

... I could not withdraw my gaze from the tree; but scanned it the more intently; and suddenly, I saw a brown human face peering at us from between the wrapped branches. At this, I stood very still, being seized with that fear which renders one shortly incapable of movement. Then, before I had possession of myself, I saw that it was a part with the trunk of the tree; for I could not tell where it ended and the tree began... And, immediately, he began with his cutlass to strike at the tree before us, and to cry upon God to blast it; and lo! At his smiting a very fearsome thing happened, for the tree did bleed like any live creature. Thereafter, a great yowling came from it, and it began to writhe. And, suddenly, I became aware that all about us the trees were a-quiver. (35)

Esta segunda experiencia con los extraños árboles conforma una estrujante combinación entre lo vegetal y lo humano que no puede concebirse a menos que se acepte la ruptura de demarcaciones entre especies y reinos, misma que desbarata cualquier sentido de tranquilidad en el observador. Los hechos se vuelven cada vez más irrefutables, pues al querer destruir la abominación, lo único que logran los personajes es encontrar más pruebas de la unión que resulta cada vez más innegable.

En la segunda isla a la que arriban, los tripulantes del bote hallan los cangrejos y calamares gigantes que habitan el mar de los Sargazos como sucede en otras historias del autor. Ellos también son presa de ataques por parte de estos seres que presentan un enemigo casi mortal cuando se les combate en su propio medio. Dichos seres son descritos como “brutes and demons”; entidades que cuestionan nuestra supremacía sobre el planeta con sus ataques hacia aquellas embarcaciones encalladas entre los sargazos del mar; se tornan en “the terror of men whose vessels had been entangled among its strange growths” (89). No obstante, el encuentro realmente estremecedor llega al confrontar a los llamados “weed men”. El narrador cree haber visto a un ente semihumano, un ejemplo fehaciente de degeneración entre lo animal y humano, tratando de trepar al bote: “... I found myself looking down into a white demoniac face, human save that the mouth and nose had greatly the appearance of a beak” (53). La aparición de estos entes en su narración es gradual; en los primeros encuentros son sólo una presencia confusa. Si en una ocasión fueron “a number of white shapes melt swiftly into the shadows”, en otra son siluetas más definidas pero que retan toda evidencia observada en el reino animal:

a number of great fish... I thought nothing more of it than to wonder what sort of fish they may be; for as I saw them indistinctly in the moonlight, they made a queer appearance, seeming each of them to be possessed of two tails, and further, I could have thought I perceived a flicker as of tentacles just beneath the surface, but of this I was by no means sure. (104)

Finalmente, las insinuaciones de Hodgson, nocturnas y referidas como producto de una percepción limitada, llevan a la gradual revelación de un tipo de organismo que se sale de cualquier límite acerca de la mezcla entre lo humano y animal. Su acercamiento hacia la isla los lleva a desaparecer bajo el agua treinta yardas antes de llegar a la misma, para después emerger del pozo en el centro del valle de la isla. Esa combinación entre ser y espacio subterráneos los declara como declives en la cadena evolutiva que debería llevar hacia lo humano. Como lo fue la vida en la tierra en su origen, ellos vienen del agua, pero después emergen por debajo del nivel del suelo, como lo haría

un ser inferior. Terminan atacando a los humanos que se encuentran en el terreno alto de la isla; es decir, en la cúspide por encima de todos los demás seres de la creación. El simple encuentro con estos seres limítrofes horroriza a los compañeros del protagonista quienes, además, viven este evento de noche, teniendo el fuego como única fuente de luz. Esta interacción entre la luz limitada y la oscuridad reinante es paralela con el hecho de que ellos son unos pocos humanos pensantes haciendo frente al sinnúmero de abominaciones híbridas e irracionales. El horror de presenciar y combatir a dichos seres proviene, precisamente, de su calidad por debajo de lo humano en un semblante que combina a éste con lo animal:

... moving creatures, white and unwholesome in the moonlight, and their movements were somewhat the movements of monstrous slugs, though the things themselves had no resemblance to such in their contours; but minded me of naked humans, very fleshy and crawling upon their stomachs; yet their movements lacked not a surprising rapidity... these things below us had each two short and stumpy arms; but the ends appeared divided into hateful and wriggling masses of small tentacles. Now it is scarcely possible to convey the extraordinary disgust which the sight of these human slugs bred in me... the spasm coming on without premonition, and born of very horror... I could have screamed, had I been in less terror; for the great eyes, so big as crown pieces, the bill like to an inverted parrot's, and the slug-like undulating of its white and slim body, bred in me the dumbness of one mortally stricken. (112-13)

La victoria final de unos pocos sobre los atacantes llamados “brutes” justifica el uso de tal término; los seres marinos no han creado armas que les permitan prevalecer sobre sus enemigos; además, no demuestran inteligencia como la que permite a los tripulantes del Glen Carrig establecer comunicación e intercambiar objetos entre la isla y el barco encallado en el inmenso continente de hierba marina. Sin embargo, el escape exitoso del inmenso “continent of weed and slime” es uno de entre las posibles historias de fracaso de incontables embarcaciones encalladas, algunas muy antiguas, que el narrador avista en su aproximación a la isla. El destino de éstas, así como el de sus tripulantes parece truncado por los seres monstruosos debajo de los sargazos y sobre las isletas alrededor de éstos. Cabe mencionar que Hodgson presenta criaturas similares en el relato “Demons of the Sea”. Éstas toman el control de un barco, apropiándose así de lo creado por el ser que,

mediante su tecnología, cree poder surcar y dominar el mar. A través de su presencia, demuestran que el océano contiene fuerzas que es mejor no enfrentar y simplemente huir de ellas (*Adrift on the Haunted Seas* 154-55). Por suerte para la humanidad, cuando posteriormente una misión explora las mismas latitudes, la presencia de estos seres que supondrían una degeneración entre lo humano y animal no se puede verificar. Esta sutileza es la marca de Hodgson, pues tal como lo trabaja en otras obras, lo sobrenatural, entendido como lo que reta los supuestos observados como referentes sobre la Tierra, posee la particularidad de sólo asomar de forma breve por encima del mundo cotidiano.

Esta alusión a mundos y seres extraños que acechan de cerca, remarcada por Smith y Lovecraft en la obra de Hodgson, se manifiesta con mayor efecto en la experiencia de los naufragos del Glen Carrig, así como en la del Recluso en *The House on the Borderland*. Sobra decir que esto se debe principalmente al hecho de que se trata de obras de mayor extensión y, por ello, mayor espacio para dar lugar a descripciones detalladas. Respecto a los naufragos, incluso su estancia en la isla al lado de los sargazos y la confrontación con las criaturas que surgen por debajo de éstos, no impide que la vida humana se desarrolle de manera tradicional; es decir, aunque el ser sea transportado a otros contextos, las costumbres y forma de vida permanecen. Esto le permite al autor insinuar la posibilidad de que, dentro del mundo que consideramos explorado, conocido y controlado por nosotros, aunque puedan surgir manifestaciones que contradigan todo lo que tal experiencia da por sentado, la humanidad aún puede luchar en una búsqueda prevalecer. El “bo’sun” y los demás logran hacer una fogata con los recursos a la mano, sacando lo mejor de una situación no habitual: “... the men returned with the dried seaweed, and very curious stuff it seemed, some of it being in chunks near as thick as a man’s body; but being brittle by reason of dryness. And so in little we had a very good fire going...” (*All Gothic I* 63). Además, consiguen

agua dulce de la misma manera en que el autor debió haber aprendido a hacerlo en su andar por paraderos similares: "... he took the others and set up a small tent made of the spare canvas, and under this he sheltered all of our matters like to be harmed by the rain... when we had rinsed it once more, it became clear of the salt so that we were able to keep all that we caught further" (81). En líneas posteriores se ilustrará que los protagonistas de las dos novelas a analizar viven experiencias similares; combaten lo extraño con ahínco dentro de su insistencia por no dejar que lo humano desaparezca del contexto que alguna vez se pensó bajo su dominio.

En las páginas previas he realizado una revisión de la presencia de motivos góticos en los relatos náuticos de Hodgson. El más crucial para el propósito del análisis que relizaré en las siguientes páginas es la constante presencia de monstruos, la cual resulta incomprensible y casi o completamente imposible de afrontar dentro del marco del piélago magramente explorado en la época de Hodgson (no confundir el conocimiento de rutas marítimas con el conocimiento de la fauna y flora oceánicas).<sup>23</sup> Lo que emerge de estas aguas resulta ser un cúmulo de entidades monstruosas; no son parte de lo normalmente observado y controlado en tierra firme cerca de la metrópoli, la cuna del conocimiento y la tranquilidad que brinda la civilización. Además, la mayor parte de los eventos devastadores ocurren de noche cuando la percepción y razón no pueden ser usadas con la misma precisión que bajo la luz de día. En la ficción de Hodgson, en algunas ocasiones la luz revela lo sobrenatural como lo meramente natural, pero aún fuera del alcance de

---

23. De acuerdo con el Smithsonian Ocean Portal, hasta antes de finales del siglo XIX, no existía suficiente investigación ni evidencia acerca de los calamares gigantes, y otros seres marinos, como los que refiere Hodgson en su obra. Incluso, no es sino hasta el presente siglo XXI que se ha comenzado a desarrollar una investigación más profunda en torno a estos seres. Por lo anterior, es que los avistamientos esporádicos de tales animales en el pasado dieron lugar a historias exageradas, basadas en la imaginación. Éste fue el contexto dentro del cual Hodgson vivió su experiencia como marinerero: "People came up with fantastic explanations for what their astonished eyes saw—or thought they saw. Movies, books, and popular lore featured encounters with huge, hungry sea creatures brandishing many tentacles. It turns out that the giant squid of myth is not a monster at all. But only since the late 19th century has enough scientific evidence accumulated to replace the myths with fact." <<http://ocean.si.edu/giant-squid>>

nuestra exploración; mas cuando la oscuridad domina, los eventos inexplicables abruma por completo al observador. También rescato para mi análisis la contaminación que puede llegarnos desde otros organismos como resulta con los hongos en “The Voice in the Night” y como parece deducirse de igual forma en las extrañas formas de las plantas en la primera isla que visitan los botes del Glen Carrig. Otro recurso importante es el espacio; en este caso, las regiones semidesconocidas como el citado mar de los Sargazos. Como lo marqué en el capítulo anterior, el lugar en todo texto gótico es esencial para crear la atmósfera que permite la irrupción de lo sobrenatural. Éste puede variar en tamaño y ser un océano, una parte de éste, una isla desierta o, como en la ficción no marítima de Hodgson, ir igualmente desde casi todo un territorio (*The Night Land*), hasta una simple edificación aislada como se verifica en *The House on the Borderland* (1908). Por último, considero necesario señalar que más de la mitad de estos relatos de alta mar presentan el recurso, común entre los textos del gótico de *fin de siècle*, de ofrecer la historia como una narrativa enmarcada al interior de otra que llega al lector mediante el filtro de un primer narrador quien ha recibido el relato como la aventura vivida por alguien más. Lo anterior, como ya mencioné, y como sucede en el ya citado *The Turn of the Screw*, además de *The Strange Case of Dr. Jekyll and Myster Hyde*, *Dracula* y “The Great God Pan”, permite presentar los eventos en calidad de evidencias escritas verosímiles, en la cuales el autor sólo aparece como un editor que recoge el recuento de situaciones reales. Este recurso no solo brinda una aparente seguridad de distanciamiento ante los eventos sino que, paradójicamente, también presenta lo narrado como una cuasi-realidad escalofriante con la que Hodgson pretendió estremecer al lector de su tiempo, pues los eventos se dan a conocer como si ocurriesen, aunque lejanamente, al interior del mismo mundo del lector; se genera entonces la sensación de estar atestiguando sucesos que no se originaron en la mente creadora del escritor sino en el mismo contexto observable de su público.

Antes de analizar el texto de Hodgson, es conveniente revisar de manera rápida el papel del espacio como marco de lo ominoso que, dentro de sus efectos, puede permitir la aparición de aquello que abre problemas de identidad alrededor del ser y su cuerpo: "... thence its force in interpreting the relations between the psyche and the dwelling, the body and the house..." (Vidler, x). Se trata entonces de una relación en la que el ámbito físico es precisamente la puerta por la que lo alguna vez reprimido, pero ahora extraño, regresa por detrás del velo que pretendió cubrirlo para sacudir demarcaciones de identidad. En este papel, lo ominoso se torna en el regreso de aquel recuerdo que presenta al ser humano como uno más dentro del esquema de organismos vivos del planeta aunque él cree haberse distanciado tras proclamarse por encima de todos los demás habitantes. La conexión con lo espacial puede resumirse en la definición de Vidler:

Aesthetically an outgrowth of the Burkean sublime, a domesticated version of absolute terror, to be experienced in the comfort of the home and relegated... Its favorite motif was precisely the contrast between a secure and homely interior and the fearful invasion of an alien presence; on a psychological level, its play was one of doubling, where the other is, strangely enough, experienced as a replica of the self, all the more fearsome because apparently the same. (3)

Para este crítico, el efecto de lo ominoso surge del hecho de que éste emerge como algo exagerado en dimensiones y al interior del espacio que consideramos nuestro hogar, cumpliendo de esta forma su esencia como el regreso de lo que ha sido reprimido pero amenaza permanentemente con volver. Él encuentra el origen de esta característica en el desarrollo del gótico durante el siglo XIX. En ese tiempo, la casa, el ámbito más privado y vinculado con el pasado propio y familiar, se transformó en el escenario idóneo para el resurgimiento de secretos personales y familiares: "The house provided an especially favored site for uncanny disturbances: its apparent domesticity, its residue of family history and nostalgia, its role as the last and most intimate shelter of private comfort sharpened by contrast the terror of invasion by alien spirits" (17). En la obra de Hodgson analizada en páginas previas, los barcos representan el hogar de la especie que busca expandir su

dominio, pero atestigua la transgresión al interior de su propia morada de fuerzas incomprensibles y por encima de su control. El efecto resulta todavía más abrumador cuando la transgresión ocurre al interior de una morada en tierra firme, origen natural de la humanidad, tal como acontece en *The Night Land* y *The House on the Borderland*.

### ***Transgresiones bestiales en el confín de la Tierra***

Lovecraft describió el éxito de Hodgson para presentar un espacio como origen de lo ominoso de la siguiente manera: “Few can equal him in adumbrating the nearness of nameless forces and monstrous besieging entities through casual hints and significant details, or in conveying feelings of the spectral and the abnormal in connection with regions and buildings” (*Lord of a Visible World*, 59). En lo que respecta a este último tipo de lugar, *The House on the Borderland*, donde la casa juega un papel preponderante en la trama como lo anticipa su papel central en el título, fue descrita por este admirador como “perhaps the greatest of all Mr. Hodgson’s works” (59). En su lectura del texto, encontró un excelente ejemplo de la habilidad que elogió en el autor para traer lo sobrenatural de manera sutil hacia el contexto de lo observable: “And everywhere there is manifest the author’s power to suggest vague, ambushed horrors in natural scenery” (59). La historia se presenta a través de tres narradores distintos. Las memorias del Recluso en la casa conforman los eventos ocurridos en relación con el espacio al que alude el título; a su vez, éstas fueron encontradas por Berreggnog quien dedica el primer capítulo a explicar cómo llega el texto a sus manos y también presenta un capítulo final de conclusiones acerca de la experiencia sobre haber leído el manuscrito y su escalofriante contenido. Por otro lado, Hodgson se muestra como el editor que brinda el texto completo de Berreggnog incluyendo sus dos capítulos citados. La ventaja de la narración doblemente anidada es que el mismo Hodgson se deslinda, mediante los dos filtros

mencionados, de cualquier relación empírica con el espacio donde ocurren los eventos de carácter ominoso. Ya apunté que este tipo de construcción otorga un sentido de verosimilitud, en tanto que el recuento de eventos es presentado como el legado del protagonista; sin embargo, también puntualizé que la narración enmarcada permite también proveer una seguridad de distanciamiento espacial y temporal para el lector. Este es el marco mediante el cual nos llegan los sucesos atroces confrontados por el Recluso en los confines de lo conocido. Él relata lo acontecido en una casa solitaria en un área abandonada por la experiencia humana y la cual no aparece siquiera en los mapas:

... there spreads a waste of bleak and totally inhospitable country; where, here and there at great intervals, one may come upon the ruins of some long desolate cottage-unthatched and stark. The whole land lies bare and unpeopled... I have said that the river is without a name; I may add that no map that I have hitherto consulted has shown either village or stream. They seem to have entirely escaped observation: indeed, they might never exist for all that the average guide tells one. (*All Gothic I* 167)

El lugar ahora se encuentra ignorado por la actividad humana y la única evidencia de que alguna vez estuvo habitado es una ruina de piedra:

The ruin itself seemed to me, as I proceeded now to examine it minutely, to be a portion of the outter wall of some prodigious structure, it was so thick and substantially built; yet it was doing in such a position, I could by no means conjecture. Where was the rest of the house, or castle, or whatever there had been?... I could see no signs of anything to show that there had ever been a building erected on the spot, and I grew more puzzled than ever. (173-74)

Lo que se sabe por el diario encontrado es que el elemento humano dentro de la casa sucumbió tras lidiar contra la amenazante irrupción de lo animal; es decir, lo bestial, que pugnó por entrar en el contexto de lo doméstico. En un origen, el entorno del protagonista lo muestra como superior al animal; su perro lo obedece de forma fiel, y aun cuando el instinto parece indicarle lo contrario, el can sigue a su amo a donde sea que él va aunque ello implique quedarse “barking and crying like

a forsaken pup” (236).<sup>24</sup> No obstante, al salir de la casa, su entorno seguro, el narrador confronta la presencia de espacios naturales desconocidos de los cuales emergen las criaturas cerdo, mismas que contravienen todo límite entre especies: “It had a grotesquely human mouth and jaw: but with no chin of which to speak. The nose was prolonged into a snout; this it was, that, with the little eyes and queer ears, gave it such an extraordinary swine-like appearance.” (195) Los “The Swine-things” son seres transgresores que intentan con su fuerza bruta irrumpir en la casa del narrador y se les describe como una mezcla, sin referente, de categorías que no se cruzan en la experiencia humana. En su cuerpo muestran características híbridas que derrumban por completo el concepto de brechas. En lo referente a los sonidos que articulan, también colindan entre zonas limítrofes entre lo que puede articular una especie y otra: “The Thing dropped with an almost human groan” (222). Además, se trata de entes que no observan convenciones como las que mantienen el funcionamiento de la humanidad; cuando un fragmento de la fachada de la casa aplasta a uno de ellos, otro se come sus restos. Aunque su forma de desplazarse y la coordinación del ataque los acerca a nosotros, su apariencia física, junto con los sonidos que emiten y su actuar extremadamente violento, los acercan a lo bestial; el resultado es un ser al que el narrador no sabe si clasificar como más allá o más por debajo de lo humano:

That the creatures should, so soon, have found the door, was –to me– a proof of their reasoning capabilities. It assured me that they must not be regarded, by any means, as mere animals. I had felt

---

24. Aunque además de su mascota, el Recluso también habita la casa con su hermana, ésta toma un papel por demás pasivo (incluso inferior al del perro) frente al ataque perpetrado por los Swine-things, de ahí que no considere a este personaje en mi análisis de la obra. Su limitado poder de razonamiento y acción frente al horror que obscurece los alrededores de la casa es muestra de que, como en el contexto decimonónico, el ser superior de la creación en la ficción de Hodgson es exclusivamente el hombre, el sexo masculino, por encima de la especie completa. Por otro lado, existe un segundo personaje femenino en la trama; se trata de un amor del pasado en la vida del Recluso, pero él prefiere no dar detalles al respecto debido a lo doloroso que ello le resultaría. Tampoco tomo en cuenta a este personaje debido a lo breve de su aparición en la trama. Sin embargo, en un estudio que considerara a ambos personajes, resultaría importante mencionar que, de manera contraria a la hermana, esta mujer sí tiene un papel activo dentro la vida del narrador. Lo anterior se debe a que, sólo viviendo en la casa, es que él puede estar en contacto con ella a través de sus sueños y por ello, pese a todos los peligros, decide no abandonar el lugar.

something of this before, when the first Thing peered in through my window. Then I had applied the term superhuman to it, with an almost instinctive knowledge that the creature was something different from the brute-beast. Something beyond human; yet in no good sense; but rather, as something foul and hostile to great and good in humanity. In a word, as something intelligent and yet inhuman. The very thought of the creatures filled me with revulsion. (213)

El sentimiento expresado por el narrador resulta de la abyección provocada por el encuentro con la amalgama inaceptable entre lo humano y bestial, la cual, sin embargo, responde al hecho de que las especies sobre el planeta cambian con el tiempo; es decir, los seres porcino representan la posibilidad de que la especie humana cambie hacia algo distinto. El resultado es la apertura de la posibilidad de que la combinación de características marque a estas criaturas no sólo un ejemplo de degeneración hacia lo salvaje, sino que también los muestre como algo por encima de lo humano. Esta particularidad se verifica cuando logran hipnotizar al Recluso quien, en ese momento, percibe su razón y herramientas producidas con apoyo en la misma, como completamente fútiles:

There was no need to be afraid of the creature; the bars were strong, and there was little danger of its being able to move them. And then, suddenly, in spite of the knowledge that the brute could not reach to harm me, I had a return of the horrible sensation of fear, that had assailed me on the night, a week previously. It was the same feeling of helpless, shuddering fright. I realized, dimly, that the creature's eyes were looking into mine with a steady, compelling stare. I tried to run away, but could not. I seemed, now, to see the window through a mist. Then, I thought other eyes came and peered, and yet others; until a whole galaxy of malignant, staring orbs seemed to hold me in thrall. (205)

El poder mesmérico de los antagonistas se repite cuando una criatura cerdo gigante vuelve a hipnotizarlo (ver imagen 4). Este momento reúne lo sublime con el cuerpo del monstruo para confirmar la supremacía de los cerdos, ya que se comprueba que la aparente degeneración mostrada por sus cuerpos híbridos sólo existe desde el punto de vista humano, pues cuando el narrador se ve frente a ellos, verifica su lugar como criatura inferior. Este suceso en la novela habla por sí solo del papel minúsculo del ser humano frente a la inmensidad de lo desconocido. Las

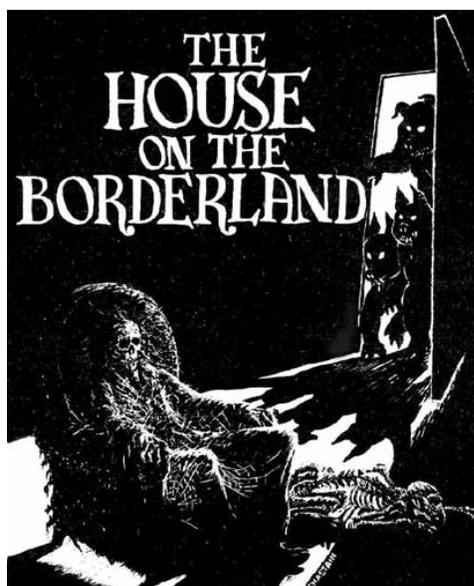
facultades superiores de los “Swine-things” los vuelven un espejo que le permite al protagonista reconocer lo vulnerable de su posición en la Tierra.

La presencia de estos seres torna en algo verificable los temores de transitoriedad respecto a la existencia humana surgidos durante la segunda mitad del siglo XIX y retomados por Haeckel. Después de que el protagonista y su perro se convierten en un anciano decrepito y un montón de polvo a su lado (ver imagen 5), la oscuridad reinante, misma que remite a la extinción del raciocinio humano, permite a los Swine-things tomar finalmente el control de la casa: “The earth had almost reached the centre of the sun’s disk. The light from the Green Sun -as now it must be called- shone though the instertices... The Swine-creatures still crawled about the walls” (281). Sin embargo, el giro final desde una perspectiva degeneracionista no es esta caída frente a los rivales cerdo, sino el mero hecho de la contaminación corporal que llega a través del perro que lame la mano del narrador; se trata de la materialización ficticia de los miedos de polución animal heredados del *fin de siècle*, sólo que Hodgson los presenta como algo verificable dentro de una temporalidad de unos cuanto días:

I remember that the dog licked my hand. It was this one with the scratch on it; though I have not been even conscious of the abrasement, until now. A horrible fear has come to me. It creeps into my brain –the dog’s wound, shines at night. With a dazed feeling, I sit down on the side of the bed, and try to think; but cannot. My brain seems numbed with the sheer horror of this new fear... Six days and I have eaten nothing... I shall become a terrible mass of living corruption. (310-11)

Al final de la historia, la caída que acompaña al protagonista parece haberse contagiado hacia el segundo narrador, Berreggnog. En ese último momento, sus palabras se tornan casi iguales a las del ocupante de la casa: “Sometimes, in my dream, I see that enormous pit, surrounded as it is, on all sides by wild trees and bushes. And the noise of the water rises upwards, and blends –in my sleep- with other and lower noises...” (317). Es casi como si la mera lectura del testimonio del Recluso fuera el canal de contagio hacia la posesión de un conocimiento devastador; es decir, la

noción acerca de la existencia de organismos y entornos que amenazan constantemente la seguridad del escenario humano. El peligro es tan inminente que incluso el lector puede ser contagiado en su papel como espectador de la narración del Recluso, misma que comparte con Berregnog. Esto marca el giro final en la técnica de Hodgson que permite dejar en su público una sensación de impotencia frente a las fuerzas que, aunque manifiestas en los confines de la Tierra, rebasan el alcance de comprensión y trascendencia de la humanidad en el espacio y tiempo que la rodean.

Imagen 4<sup>25</sup>Imagen 5<sup>26</sup>

Por último, cabe ahondar un poco más en el papel que juega la oscuridad en los eventos de la novela, mismo que la vincula con el resto de los textos discutidos en este capítulo. En primer

25. <<http://myweb.wvnet.edu/e-gor/portfolio/illustrations/hodgson1.html>> Enero 2016. George Chastain: lámina #1 para la edición de *La Casa en el confín de la Tierra* de la revista *Midnight Sun*, 1975. La imagen ilustra la apropiación final de la casa por parte de los seres cerdo tras la muerte del narrador.

26. <<http://myweb.wvnet.edu/e-gor/portfolio/illustrations/hodgson1.html>> Enero 2016. George Chastain: lámina #2 para la edición de *La Casa en el confín de la Tierra* de la revista *Midnight Sun*, 1975. La imagen recoge uno de los momentos en que el narrador es hipnotizado por una criatura cerdo.

lugar, está el hecho de que la luz del día parece no mostrar evidencia del atroz ataque contra la casa por parte de los porcinos: “Yes, there was the stone, as I had seen it last; but there was no appearance of anything beneath it; nor could I see the creatures I had killed, after its fall evidently, they also had been taken away” (215). De manera similar a como el ataque de los seres limítrofes ocurre de noche, la exploración del narrador en los sótanos de la construcción sólo le permite conocer detalles mínimos de ésta debido a la poca iluminación: “I walked quietly, and looked cautiously about, as I went. But, so far as the light showed...” (222). Esta exploración del subsuelo doméstico lo lleva a encontrarse con la sensación de que hay más de lo que la luz puede revelar. Conforme avanza en su recorrido, la magra iluminación le permite conocer sólo un poco más de la casa dentro de una búsqueda que parece replicar la falta de acceso hacia recuerdos escondidos en los rincones de su mente:

Quietly, I moved from cellar to cellar. I had but a very dim memory of their arrangement. The impressions left by my first search were blurred. I had recollections of a succession of great cellars... beyond that, my mind was hazy, and predominated by a sense of cold and darkness and shadows... it occurred to me how strange it was, that I should be so little acquainted with my own house... (221)

La casa, su entorno privado, trabaja como una metáfora de su propia mente que se encuentra llena de secretos recónditos. Lo poco que sabe de sí mismo equivale al conocimiento reducido que posee sobre la casa y sus rincones oscuros. Los recuerdos que lo eluden poseen el carácter ominoso de recordarle la minúscula posición del ser humano que se representa al inicio de la historia en la arena que visita en sus sueños. En ella, su presencia es un punto pequeño de observación rodeado por los “Beast-gods” de mitologías antiguas cuyos enormes cuerpos híbridos entre lo humano y lo animal se imponen a su alrededor. Son descritos como “beyond the power of a human mind to conceive” (186). Sus cuerpos representan la limitación de nuestras mentes para alcanzar una comprensión absoluta de nuestro entorno. La figura de la oscuridad como limitante perceptual y

de conocimiento también se verifica cuando ingresa al “dark hole” del que provienen los Swine-things. En este espacio le toma un tiempo darse cuenta de que los sonidos burlones que cree estar escuchando no son más que el eco de su propia respiración y demás ruidos producidos por él mismo: “But now, I no longer feared. I knew that the strange sounds were not made by any lurking Swine-creature; but were simply the echo of my own respirations” (235). Esta interacción entre lo oscuro como lo opuesto a la razón es retomada en *The Night Land*, misma que analizaré en las siguientes páginas.

Como conclusión respecto al análisis de *The House on the Borderland*, puedo decir que existen tres factores mediante los que Hodgson presenta su ansiedad acerca de la irrupción contaminante de lo animal; por un lado, está la búsqueda de los cerdos por arrebatarse la casa de las manos del hombre ante la caída temporal de éste bajo los poderes hipnóticos de dichos monstruos; también hay que considerar la contaminación que llega al protagonista desde Pepper, su mascota, pero proveniente de las mismas criaturas.<sup>27</sup> Por último, está el hecho de que, como en sus otros relatos, la irrupción de las fuerzas que limitan y retan la acción humana se originan en la oscuridad y la noche; se trata del momento del día en que la razón humana se encuentra debilitada por la existencia de una perspectiva incompleta, restringida. Si consideramos la luz como símbolo de la razón, entonces la oscuridad, junto con su distorsión de perspectiva, crea un horror que desemboca en la incertidumbre dentro de la que los protagonistas pierden cualquier seguridad sobre poder resistir ante las fuerzas monstruosas que amenazan su tranquilidad.

---

27. En este punto considero importante retomar la presencia de la mujer del pasado en los sueños del Recluso, pues al ser ella la causa de que él no se aleje de la casa, su función se torna en la de un agente precursor, aunque no transportador, de la degeneración alrededor del lugar.

En cuanto al estilo del autor, éste se caracteriza por una combinación de dos particularidades que, aunadas a la narración en primera persona, permiten que el lector se contagie de las sensaciones experimentadas por el Recluso; me refiero a la estrategia de hacer revelaciones graduales, combinada con una adjetivación y uso de adverbios detallados que otorga riqueza a las descripciones de los momentos en que se manifiesta lo inexplicable. Es mediante esta selección cuidadosa que el lector puede compartir la experiencia escalofriante en unas cuantas líneas. Así como su camino hacia la arena rodeada por deidades monstruosas se da dentro de un “gloom, deep and sombre, and chilly silence” (185), el encuentro con la criatura en el centro de la arena es referido de la siguiente manera:

Then, all at once, something caught my vision, something that came round one of the huge buttresses of the House, and so into full view. It was a gigantic thing, and moved with a curious lope, going almost upright, after the manner of a man. It was quite unclothed, and had a remarkable luminous appearance. Yet it was the face that attracted and frightened me the most. It was the face of a swine. Silently, intently, I watched this horrible creature, and forgot my fear, momentarily, in my interest in its movements. (188)

En este fragmento, la combinación de atributos animales y humanos se revela de manera gradual. Esto coincide con la intención del Recluso por compartir su reconocimiento de las particularidades del extraño ser de la misma forma dosificada en la que él lo vivió. Igualmente, los adverbios utilizados en la oración final le permiten comunicarnos de forma vívida su reacción inmediata cuando confirma al ser frente a él como una figura sublime cuyas proporciones exacerbadas lo llevan a un estado máximo de estupefacción que le impide prestar atención a cualquier otra cosa.

### ***La humanidad rodeada por las tinieblas en sus días finales***

Como lo promete el título de esta novela, la oscuridad es un motivo central en *The Night Land* (1912). El mérito del texto más extenso producido por Hodgson radica en el desborde imaginativo que lo compone. En relación con esta característica, el mismo Lovecraft comentó: “Allowing for

all its faults [in style], it is yet one of the most potent pieces of macabre imagination ever written” (“Weird Work of William Hope Hodgson” 237). Por su parte, Peter Tremayne expresó: “*Country Life* described it as ‘a novel of considerable imaginative power and striking originality.’ Yet *The Night Land* had its faults. It is difficult to read because Hodgson’s narrative is in a quasi 17<sup>th</sup> Century style... However, *The Night Land* has remained Hodgson’s most profound work” (10). Si ambos críticos coinciden en algo, es en la apreciación de la novela de Hodgson como un ejercicio consumado del poder imaginativo que se verifica en el contenido de la misma. Al igual que sucede con *The House on the Borderland*, la riqueza de las descripciones, sumadas en este caso a la existencia de un único narrador en primera persona, permite que el espectador lo acompañe de cerca en el recuento de su experiencia y las sensaciones vividas durante la misma. Lo anterior minimiza el estilo que busca ser arcaico, pero resulta en las carencias indicadas por Lovecraft y Tremayne. Tal como ambos críticos apuntan, la habilidad de Hodgson para compartir su visión imaginativa mediante las descripciones permite redimir un estilo abultado. Éste resulta de un intento fallido por usar un inglés del siglo XVII (época en que se sitúa la diégesis inicial del texto) el cual acaba por combinarse de manera artificial y forzada con el inglés propio del autor:

I lookt very cautious at the thing that moved beyond the fire, and surely I had seen no thing so monstrous since that I had come free of the Night Land; for it was as that some huge Creature, like to the hull of a great ship did move down out of the dark... and I had perceived somewhat of it, as it did go past the fire, and, surely, it was black, and beslimed, and utter great in height and length and it went always without noise, so that I had not known it to be there, but that I saw it plain with mine eyes. And truly, if I do say that it was somewhat as that I had seen a monstrous slug thing, surely I should use wise and proper words to make known to you this horrid brute.  
(*The Night Land* 158-59)

El inicio de las líneas previas combina el rasgo estilístico señalado en el estilo del autor con su también comentada destreza. Esta última le hace posible crear las imágenes que le permiten mantener una atmósfera de oscuridad, y peligro inminente como lo demuestra el fragmento completo. Se trata de una tenebrosidad que se mantiene en la obra de manera casi inamovible a lo

largo de más de 15,000 palabras. La permanencia del texto hasta nuestros días, así como el que haya inspirado parte de la realización de esta tesis, son muestra de que dicho talento creativo de Hodgson es suficiente para rescatar su obra por encima de la deficiencia en cuanto a la imitación fallida que realiza de un registro antiguo.

En su búsqueda por dar voz a las ansiedades de degeneración, Hodgson hace uso de su imaginación para expresar las convenciones góticas del monstruo como otredad abyecta frente a lo humano en un futuro distante; en esta empresa, su creatividad va más allá de lo especulado por Wells en *The Time Machine*. La dualidad entre Eloi y Morlocks es magnificada por la confrontación entre los humanos que se adhieren al uso de la razón y mantienen el orden social frente a los entes infrahumanos que los rodean dentro de la oscuridad interminable infestada de espacios sublimes. El territorio referido en el título, el mundo nocturno, se encuentra lleno de áreas oscuras y dominadas por lo bestialmente infrahumano frente a las cuales el espacio humano, en este caso el Great Redoubt y el Lesser Redoubt, resulta un ámbito muy reducido. Este espacio narrativo se sitúa al interior del “Mighty Valley that cut the world in twain” (80). Al interior de esta zanja de varios kilómetros, se encuentra lo poco de vida que se mantiene en la oscuridad eterna. Hodgson realiza una especulación acerca del futuro de la humanidad sobre el planeta más allá de la extinción del sol como fuente de energía e iluminación. Al hacerlo, lleva más allá los temores expresados por Ernst Haeckel y William Thomson cuando nos presenta un contexto de tinieblas permanentes donde el sol sólo es mencionado en historias antiquísimas y el ser humano sobrevive mientras la energía que emana del subsuelo, “the Earth-Current”, continúe fluyendo. No obstante, se sabe que cuando ésta expire, la sobrevivencia estará en riesgo por completo; aunque no por ello el mundo desaparecerá, sí quedará poblado por otras especies más aptas que la humanidad para sobrevivir sin esta fuente de energía. En este sentido, la condición de la Tierra

descrita en *The Night Land* se puede comparar con la muerte del sol, atestiguada por el Recluso en la casa en el confín del mundo. Sentado dentro de su estudio, este último presencia un aceleramiento vertiginoso del paso del tiempo, mismo que le permite atestiguar “the end of all things” (252); se trata del recelo sobre el fin de todo lo conocido como lo llegaron a temer Nordau y Spengler y como lo postuló Haeckel. Sin embargo, Hodgson va más allá de la especulación y lleva este temor a un planteamiento tangible en la experiencia del Recluso quien observa el oscurecimiento solar y sus consecuencias sobre el planeta desde el confín del mundo:

So time passed and night grasped the world, wrapping it in wrappings of impenetrable blackness. “There was no night-sky, as we know it... I might have been in as guttered room, without a light; for all that I could see. Only, in the impalpableness of gloom, opposite, burnt that vast, encircling half of dull fire, Beyond this, there was no ray in the vastitude of night that surrounded me; save that, far in the North, that soft, mist-like glow still shone. (273)

Tal descripción se empalma con la reseña de las “many dreary miles [of] the blackness of the Night Land” (23). En ambos textos, los narradores-protagonistas coinciden en una visión similar a la de Haeckel que les impide, por momentos, comprender el esquema del universo desde su punto de vista terrestre. Al igual que los protagonistas de los cuentos marítimos previamente referidos, estos dos narradores son representantes del mundo occidental que atestigua una intromisión gradual de elementos indomables en la naturaleza a su alrededor.

Por un lado el Recluso de la casa trata infructuosamente de entender lo que ocurre a su alrededor al viajar entre dimensiones y cuerpos cósmicos hacia el final de su historia: “A long time, I mused on the subject. I remembered how, on entering the sphere, I had, immediately, lost all sight of the others. For a still further period, I continued to revolve the different details in my mind” (289). De forma similar, en las primeras páginas del texto necesita apreciar los eventos desde una perspectiva más allá de lo humano para poder asimilar la relación entre su casa y la versión gigante de la misma en el centro de la arena rodeada por monstruos. Es por ello que visita

este lugar en la forma de una entidad incorpórea flotante. Cuando se acerca a una comprensión vaga de la relación entre ambas casas, su mente parece tener que analizar los hechos de una posición más allá de lo humano para poder entenderlo: “... I had but vaguely conceived what the realisation of my suspicion meant. I began to understand, with a more than human clearness, that the attack I had repelled, was, in some extraordinary manner, connected with an attack upon that strange edifice” (295). Al final de la obra, su comprensión de los acontecimientos alrededor de la casa y su persona nunca queda del todo clara para él. Con ello se consolida su limitación frente a eventos que sobrepasan el panorama de entendimiento humano. De modo parecido, los habitantes del último refugio en *The Night Land* reducen su conocimiento a lo que guardan en su “Great Library” y lo que pueden observar de su entorno desde sus catalejos. Viven en una decadencia del saber y su aplicación en la que, por ejemplo, las máquinas voladoras se han dejado de usar por cientos de miles de años. La tecnología y conocimiento atesorados se centran únicamente en mantener en funcionamiento la Gran Pirámide y sus estructuras subterráneas, pero no parece que se produzcan nuevos acervos.

Como ya cité, la historia en cuestión se desarrolla dentro del territorio descrito como una “black monstrosity” (23), mismo que funciona como el espacio donde lo ominoso, el regreso al pasado bestial, se manifiesta en plena superficie. Sobre ésta, se yergue el “Last Redoubt – that great Pyramid of grey metal which held the last millions of this world from the Powers of the Slayers” (21). Los humanos que permanecen en la pirámide se encuentran acechados por la presencia de construcciones y seres monstruosos que aguardan a la expectativa constante de poder atacarlos, repitiendo con ello la misma situación de peligro en que se encuentran los personajes de los cuentos marinos de Hodgson, así como el habitante de la casa en el fin del mundo. Contrario a lo que sucede con esta última, la amenaza de irrupción de lo inhumano no se encuentra en los

límites de lo conocido, sino al interior de un futuro donde la Tierra ha dejado de ser controlada por la humanidad tras la invasión por parte de fuerzas incontrolables. La posición del último refugio es aún más crítica en términos de degeneración que la de los protagonistas en las narrativas revisadas con anterioridad. Aunque un resquicio de la humanidad ha logrado sobrevivir, todo el espacio que los rodea está infestado por entes que en acción y cuerpo no son ni humanos ni animales, sino el resultado de la contaminación entre especies y límites que desembocó en la caída como amos del planeta. La amenaza resultante es que todo es peligroso en la tierra nocturna: "... the peril that did be everywhere, save in the Last Redoubt" (186).

El arribo de los entes que aguardan para reclamar el control sobre el valle fue causado como producto de la transgresión aberrante de las fronteras delimitantes entre el ser humano y criaturas monstuosas:

Thus had the giants come, fathered of bestial humans and mothered of monsters. And many and diverse were the creatures which had some human semblance; and intelligence, mechanical and cunning; so that certain of the lesser Brutes had machinery and underground ways... only that they were incredibly inured to hardship, as they might be wolves set in comparison to tender children. And surely, do I make this thing clear? (28-29)

Tal escenario es el resultado de la aparición de otro motivo gótico heredado del *fin de siècle*; me refiero al uso irresponsable de la ciencia como ejercicio de desobediencia hacia la razón. De forma similar a lo ocurrido con los errores de cálculo científico del Dr Jekyll y lo sucedido con Hellen Vaughan, lo que abrió la puerta a tales horrores que aguardan afuera del refugio fue un uso irresponsable de la ciencia:

A dim record there was of olden sciences... which, disturbing the unmeasurable Outward Powers, had allowed to pass the Barrier of Life some of those Monsters and Ab-human creatures... And thus there had materialized, and in other cases developed, grotesque and horrible Creatures, which now beset the humans of this world. And where there was no power to take on material form, there had been allowed to certain dreadful Forces to have power to affect the life of the human spirit. And this growing very dreadful, and the world full of lawlessness and degeneracy, there had banded together the sound millions, and built the Last Redoubt; there in the twilight of the world. (27)

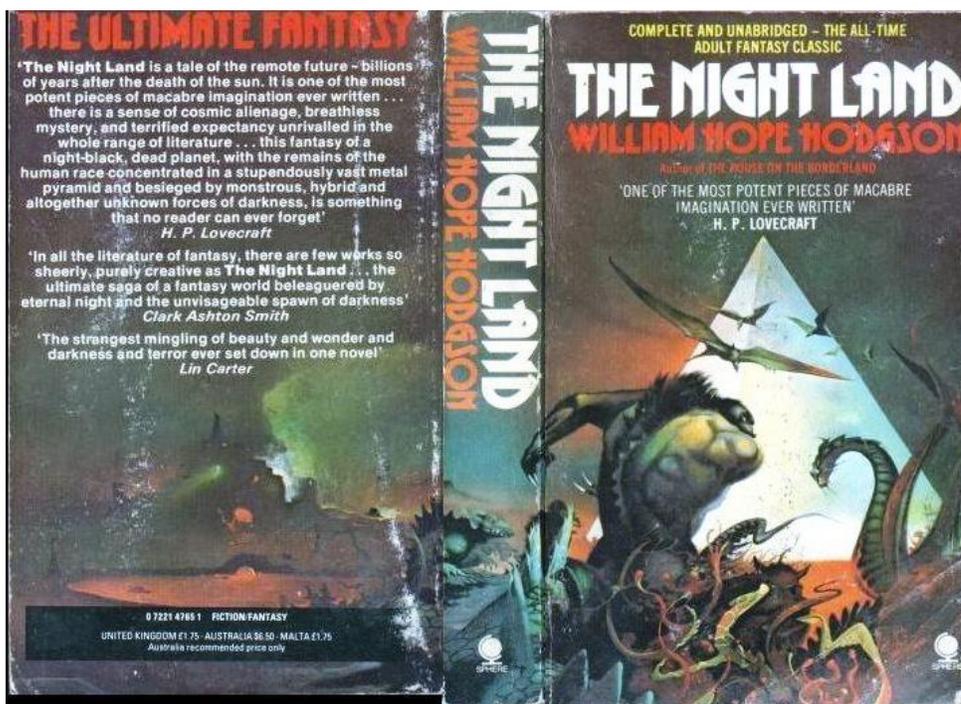
Las líneas anteriores recogen perfectamente el pánico de finales del siglo XIX, y lo funden con el abuso desmedido del conocimiento, ambos motivos recurrentes del gótico del *fin de siècle*. Esta correspondencia es un reflejo de la propuesta de Nordau acerca del avance científico sin control como motivante de un cansancio excesivo que lleva al ser a un estado de languidez degenerativa.

En la novela de Hodgson, el resultado de la combinación mencionada es un escenario repleto de “Monsters and Beasts that beset the great Pyramid” (26). Los términos para describirlos apuntan hacia lo que no es humano, sino propio del mundo animal: “... there rose the vast bulk of the South-East Watcher... the never-sleeping Brute” (25). Dicha monstruosidad de tamaño excesivo y cuerpo con características híbridas que representa una de las múltiples amenazas que se ciernen de forma permanente sobre los que permanecen reclusos al interior de la pirámide. Se trata de seres sublimes que reflejan la desproporción y un poder excesivo que sobrepasa al narrador: “... I saw giants crawling up out of the pit... To the back of the Giants’ Pit was a great, black Headland, that stood vast, between the Valley of the Hounds (where lived the monstrous Night Hounds) and the Giants” (25). Estas y otras amenazas aguardan fuera del último refugio: “Giants... seeming to be haired like to mighty crabs...” (55) A este abanico de fuerzas, se agrega el ataque del ‘Beast-Man’, referido igualmente como “Grey Man”, el cual:

... crept swift in among the bushes again, and came out towards the edge of the fire-hole in another place; and this it did thrice unto my left, and thrice unto my right; and every time did lay its head to the earth, and spy along; and did hunch its shoulders, and thrust forward the jaw horridly and turn the neck, as a very nasty beast might go, wanton. (88)

Como ocurre con los Swine-things, los múltiples antagonistas de lo humano en *The Night Land* son híbridos que reflejan la caída de lo antropomorfo hacia lo bestial; la imagen 6 es un diseño de portada y contraportada que muestra varios de estos tipos de entes que rompen las demarcaciones de lo observable para el lector y que pueblan la oscuridad reinante en la novela. Estos seres presentan elementos híbridos no sólo en su cuerpo, sino en su lenguaje: “... the speech of Men that

must have the bigness of elephants, and that did have no kindness in all their thoughts; but were utter monstrous. And the speech was slow, and it rose up out of the hollow, brutish and hoarse and mighty” (98-99). Cuando el protagonista sufre un par de ataques directos por parte de los descritos como “Humped Men” es posible reconocer en tales eventos la lucha del hombre contra el arremetimiento por parte de lo bestial; lo mismo sucede con el recluso de la casa en el confín y los seres cerdo.

Imagen 6<sup>28</sup>

Los rivales del narrador de la noche presentan un cruce entre el hombre en la cúspide de la evolución y atributos identificados con seres ubicados por debajo en la misma:

And I saw how that the Humped Men did seem to be humpt by reason of their being so monstrous thick and mighty of the neck and the shoulder, as that they had been human bulls. And I saw that they were very strong, and by the speed of their climbing, I knew they were swift... Then, in a

28. <<http://nightland.website/index.php/artwork/image-galleries/book-covers>> Junio 2015. Peter Andrew Jones: Ilustración para la portada y contraportada de *The Night Land*, edición 1981 (editorial Sphere), la cual presenta a los monstruos que acechan permanentemente al Gran Reducto.

moment it did seem, there came upward of the rock edge, the great and brutish face of the man. (145)

Estos sujetos troglodíticos que acechan y atacan con un esquema basado en su fuerza bruta, representan una sugerencia de la caída hacia nuestros antepasados directos en la escala evolutiva. Cuando estos seres se organizan para cazar, recuerdan a un grupo de Neandertales persiguiendo a un mamut:

... the Humped Man upon the ground, did not run so fast as might be; and I conceived that he did act to make some creature to come after him, to pass under the men within the tree. And surely this thing did prove to be; for there came very quick, a great and ugly thing, that had an ugly way of putting down the feet, and did have seven feet to each side, which was very strange; and the back was as that it were horny, and the belly of the thing did seem to brush heavy upon the earth, and it grunted as it went, and shook the earth with the weight of it... And that it did so make after the man, was in truth because that it had been wounded and made fierce; for, indeed, there came blood from the creature from the great wounds upon the back... And it did go under the tree in which I was hid; and in that moment when it past under the tree, the seven Humped Men did leap out of the branches, and did catch to the brute by the great horns of the spine... (152-53)

En última instancia, éstas y demás criaturas que habitan el vasto espacio afuera de la pirámide de los humanos, han evolucionado para poder sobrevivir en su ambiente, mientras que los habitantes del refugio se apegan a un tipo de vida ajeno a la realidad en el exterior, pero posible de sostener dentro de la estructura que los aísla. Lo anterior me permite decir que, en el texto de Hodgson conviven dos tipos de extremos en la escalera de la evolución; por un lado los seres adaptados al mundo natural, mismos que, para lograrlo, se encuentran completamente alejados de cualquier modelo de civilización conocida por Hodgson y los lectores de su tiempo. Por otro lado, están aquellos que mantienen los estándares de organización humana, tal como se atesoraron en la época del *fin de siècle* y posteriores a ésta. La implicación de lo anterior es que, los que habitan fuera del Last Redoubt son monstruos infrahumanos siempre y cuando se les vea desde la perspectiva distorsionada que brindan los “spy-glasses” ubicados dentro de la estructura de metal; basta recordar aquí que el protagonista se percató de lo muy diferente que luce el mundo al observarlo de cerca y no desde la distancia de la pirámide. Al interior de ésta, sus pobladores pueden

proclamarse como los verdaderos herederos de lo que alguna vez fue la humanidad. Ellos se encuentran en un ambiente sellado ante cualquier intento de irrupción desde el exterior; esto les brinda la oportunidad de crear una perspectiva del mundo completamente unilateral desde la cual se pueden permitir catalogar todo lo externo a sus paredes como el doble abyectamente monstruoso que necesitan para proclamarse como aún humanos. Es por ello que, en su viaje al exterior, el narrador confronta en el monstruo al espejo que le advierte acerca de los límites que no puede atravesar si es que quiere insistir en mantenerse como representante de lo poco que queda de la humanidad. Necesita esta confirmación sobre sí mismo para poder justificar la travesía en busca de su amada, misma que, él clama, está basada en la fuerza inherente al “Spirit of Man” (72). Sin embargo, como ya mencioné, este concepto es sólo un vestigio aislado en un orbe dominado por otro tipo de organismos y la visión que ellos tienen acerca de las relaciones entre especies sobre la tierra nocturna.

Respecto al elemento contaminante, cabe señalar que, en ambas novelas, un origen de infección inmediato se vincula con un perro, el animal más dócil y por ello, claro ejemplo del dominio de su amo sobre lo conocido. Por lo mismo, si lo contaminante proviene de esta mascota, tal hecho confirma que no se tiene asegurado su control definitivo sobre las demás especies. El Recluso en el confín del orbe es contagiado por su mascota, Pepper; de forma similar, Mirdath, la amada del narrador de la tierra nocturna, es mordida por un sabueso enfermo y enloquecido, y aunque el hecho no produce efectos mayores inmediatos, sí es el preámbulo que parece guardar una relación con el parto fallido que sella su muerte al inicio de la obra. En lo relativo al disgusto por lo sucio, lo fuera de lugar, el riesgo de contagio, lo abyecto, el narrador no puede concebir quedarse con el hedor y manchas de cieno del desfiladero donde cruza caminos con “... a monstrous slug-thing laid upward against the black side of the Gorge... very ugly and black and beslimed.

And I near sweat with a disgust and horror of the thing...” (159). Después de recorrer el mismo espacio que el ser desagradable, lo único que quiere hacer es despojarse de cualquier tipo de vínculo olfatorio y material con el monstruo, pues éste personifica la existencia del sinnúmero de seres fuera del reducto a quienes los hombres no pueden subyugar y, por ello, representan un riesgo continuo:

... I was utter soiled and did seem as that I stank with the slime and disgust of the dark part of the Gorge, where I had gone upon my hands, and upon my belly. And because of this, I was set that I should not eat or come to sleep, without I washed me... And I washed mine hands and face of mine armour and gear, in the hot spring... and so was sweetened and put to happiness of mind.’ (161)

La escena anterior congrega los temores de inoculación presentes en los textos góticos de finales del siglo XIX y lleva al máximo el miedo respecto a que los elementos animales corrompan al hombre y lo hagan caer hacia su pasado evolutivo. En este sentido, la experiencia del narrador es similar a la del explorador victoriano en los confines imperiales. Éste viajaba a las colonias, llevando siempre, como una de sus prioridades, el no traer consigo los peligros de degeneración que se encuentran en esos sitios recónditos; es decir, no regresar con patas de mono o con marcas de la bestia (revisar capítulo previo) que cuestionen el encumbramiento del hombre como el ser racional que excede por encima de otros habitantes del planeta. De hecho, durante su viaje entre los peligros al exterior de la pirámide, el uso de la razón hace que el protagonista en *The Night Land* sobresalga por encima de todos los seres con los que cruza camino. En su narrativa, él insiste en presentar los hechos bajo “the honesty of Truth” (92) en contraste con sus enemigos a los que agrupa bajo la categoría de “evil Brute” (93). Así mismo, en su andar por la oscuridad e incertidumbre sobre el futuro de su amada, decide, guiado por la razón, no usar telepatía debido al riesgo de ser escuchado por las fuerzas malignas aunque ello implique no saber nada de aquella a la que busca de manera desesperada. De manera similar, en sus combates contra el “Beast-Man” (88) y los “Humped Men” (145), el plan de ataque obedece a una planeación meticulosa contra el

uso mayoritario de la fuerza bruta por parte de sus adversarios. En los momentos de pelea en que la vida de Nanni está en riesgo,<sup>29</sup> el protagonista recurre de forma intermitente a acciones impulsivas; sin embargo, su razón nunca deja de ser lo que lo guía.

Es por lo anterior, que él prevalece frente a la amenaza del monstruo al contrario de los habitantes del reducto menor quienes abrieron sus puertas ante la llegada de fuerzas malignas cuando la razón no pudo protegerlos más:

And I learned that an Evil Force had made action upon the Peoples within the Lesser Redoubt; so that some, being utter weak by reason of the failing of the Earth-Current, had opened the Great Door, and gone forth into the night. And immediatley there had come into the Lesser Pyramid, great and horrid monsters, and had made a great and brutish chase... (176)

Al encontrarse desprotegidos por la tecnología y arquitectura de su refugio, se dedican a esconderse entre los arbustos y huir inmersos en un pánico incontrolable. Ya no existe para ellos ninguna luz como la que aún se mantiene alrededor del Gran Reducto, misma que se refleja en la razón que guía al protagonista. De manera opuesta a como sucede con el héroe, la caída de los habitantes del refugio menor los lleva a convertirse en la base de la cadena alimenticia en los alrededores del mar seco en el que se alza la pirámide pequeña. El mar, origen de la vida sobre la Tierra, se presenta como un lugar muerto en el que la cadena de depredadores se ha invertido completamente con la caída irreparable del ser que ahora es presa y alimento de los “dreadful brute-men” quienes los cazan sin descanso. De hecho, estos sobrevivientes del refugio menor casi

---

29. Es importante indicar en este punto que Nanni, la amada del protagonista toma un rol similar al de la hermana del Recluso en *The House on the Borderland* en cuanto a su pasividad y falta de poder de acción frente a los monstruos que enfrenta el protagonista para mantenerla a salvo. Desde que la encuentra en los alrededores infestados de criaturas infrahumanas, su única respuesta ante tal escenario parece ser el llorar sin consuelo. Aun después de que él la rescata, le toma tiempo recuperar el control de sus movimientos y articular palabra. Al entrar en contacto con el narrador, retoma su papel como ser civilizado y se preocupa por no vestir harapos. Sin embargo, a lo largo del camnio hacia el Great Redoubt, es presa de los horrores que producen los encuentros con los habitantes de la oscuridad, mismos que no causan el mismo efecto en el narrador quien, no sólo la protege sino que además le indica todo el tiempo como debe actuar para sobrevivir ya que él mismo se autonombra en repetidas ocasiones como su amo (“master”) al que debe obedecer sin contradicción alguna. Este personaje confirma nuevamente la permanencia del ideal victoriano en Hodgson acerca del hombre, no la mujer, como el exclusivo ser supremo sobre la Tierra que puede mantener la amenaza de degeneración a raya mediante su superioridad en intelecto.

han perdido tanto los vestigios de sofisticación civilizada como el control que alguna vez tuvieron sobre la naturaleza, pues además de carecer de armas para defenderse una vez fuera de su hogar, sus ropas van desgarradas: “as that they had been wild things that did go by so swift and lost” (197). Hacia el final de su experiencia, el giro presentado por la evolución sobre la tierra nocturna lleva al narrador a cuestionar si es que “the Humpt Men should ever to develop, in some far eternity, unto the full sweetness of the spirit of Humanity which I did think to be inward of them. And this to be both an odd and a natural thought to have then, as I do see” (322).

Lo anterior marca un eco definitivo de la percepción decimonónica acerca de la evolución como un proceso en flujo y cambio constante, pues el ser caído del ideal humano parece, sin embargo, tener la posibilidad de tomar un camino ascendente hacia algo elevado en cuanto a los animales, pero distinto de la humanidad. No obstante, el viaje del protagonista es una experiencia únicamente en ascenso, la cual lo lleva hacia un crecimiento como ser racional, pues el joven asistente y aprendiz del Master Monstruwacan, máxima autoridad en lo alto del reducto, regresa de su aventura convertido en el mayor héroe de su tiempo gracias al uso de la razón que le permite culminar su recorrido entre las tinieblas, la sinrazón, de manera triunfante. Su propia historia es un recorrido que lo lleva a conocer los límites de su actuar racional. En este punto, *The Night Land* coincide con la experiencia del Recluso en *The House on the Borderland* dentro de los sótanos bajo la casa, mismos que reflejan un viaje hacia los secretos que desconoce acerca de sí mismo.

En conclusión, respecto a *The Night Land*, puedo confirmar que para presentar su interpretación literaria del futuro sugerido por Haeckel, Hodgson se basa en la irrupción, casi subyugante, de lo animal en el contexto de la humanidad y lo congrega con la falta de luz, vista como símbolo de la razón, que existe fuera del Gran Reducto. Como Nordau y Spengler, Haeckel temió la existencia de un inevitable declive del ser humano que podría llevar a la existencia de un

futuro donde la falta de una situación favorable para su sobrevivencia lo convertiría en una especie no ideal para proclamarse como amo de la Tierra. Las condiciones para dicho escenario se aluden en los textos marinos de Hodgson y la invasión final de la casa en el confín del orbe. En estos espacios, el conocimiento amasado por generaciones parece no ser tan esencial para sobrevivir como lo es la fuerza bruta. En cuanto a lo acontecido en la tierra nocturna, la adaptación de diversos organismos les permite prevalecer fuera del área reducida donde los pocos humanos aún permanecen. Estos últimos viven rodeados por un ambiente que preludia una inseguridad total si es que se abandona el limitado entorno que aún son capaces de controlar. En última instancia, el valle, visto como la casa, el hogar final de los pocos que sobreviven a la muerte del sol, es el escenario donde arremete violentamente el recuerdo de que no somos más que otro animal, el cual no tiene asegurada una posición permanente e inamovible dentro de la escala evolutiva sobre el planeta.

## Capítulo IV: La humanidad como el otro no evolucionado en “The Call of Cthulhu” y “The Shadow over Innsmouth” de H. P. Lovecraft

The Old Ones are the universe.  
The Old Ones are the cosmos...  
They are the universe that is vaster  
than we can ever comprehend  
**Caitlín R. Kiernan**

La visión de Haeckel acerca de la humanidad citada en el capítulo anterior, es retomada en el trabajo de Hugh Elliot (*Modern Science and Materialism*, 1919) quien vio al mundo desde una perspectiva que enfatiza la pequeñez de la especie humana frente a la vastedad del universo en tiempo y espacio:

... the farther we travel [in the universe], the more obscure and insignificant does man appear... We are accustomed to regard ourselves as lords and masters of creation. We forget that we live upon a minor planet revolving around a minor star. We forget the miserable smallness of the Earth, which passes through all its transformations from luminous gas to dead, dark, solid in a period that would scarcely be more than a day in the life of the larger stars. (26)

De acuerdo con Elliot, el principal problema es la incapacidad para adoptar una visión cósmica que permita comprender nuestra verdadera posición en el universo: “Mankind, as a rule, are so much bound down by the narrow conceptions and interests of their own lives, that they constantly fail to realize anything that transcends the boundaries of their personal experience” (21). Nuestro futuro y legado son más que inciertos, pues el universo donde radicamos se encuentra compuesto de materia; a ésta, Elliot la describe como víctima de una sucesión de pasos que la llevan a un proceso de descomposición que él llama: “gradual entropy-like devolution” (66). Tras observar esta degradación constante en ciertos elementos químicos y su resultante disminución sobre la Tierra, él concluye que “As heat radiates away into space, matter becomes more and more

degraded, until, when all the energy of the Universe is reduced to an equal and inert level of heat, matter itself would also have assumed a form very different from that in which we know it” (66). La resolución final indica que el cosmos se encuentra en una ruta hacia un “final stage of degradation” (67). Y el último paso en dicho proceso será el colapso final de los electrones dentro del núcleo; en ese momento, todo lo conocido en el cosmos caerá en un estado de no existencia absoluta: “All electrical phenomena would instantly vanish; matter and energy would be extinct; the void which remained would be just as though no energy and no matter had ever previously existed” (68). Dentro de tal marco, resulta irrelevante cualquier acto y legado de la humanidad; por ello, la propuesta de Elliot no sólo remite a una caída hacia el pasado animal de la especie como ocurre con las cosas cerdo y los seres infrahumanos que habitan el reino de la noche de Hodgson, sino que va más allá al plantear un escenario sobre el cual el ser humano es un actor insignificante y temporal que está destinado a desaparecer, al tiempo que carece de cualquier papel como figura central. La apropiación final de la casa del Recluso por parte de los Swine-things y la inminente caída del Gran Reducto acontecerán en futuros distantes; ello permite brindar algo de tranquilidad debido a tal distancia en el horizonte del tiempo. Igualmente reconfortante resulta el hecho de que, cuando el Recluso y algunos personajes en los relatos marinos de Hodgson son infectados por fuerzas incontrolables de manera casi inmediata, el efecto se cierra en ellos mismos pues sus experiencias concluyen en estados de aislamiento que los alejan de cualquier acción que propague el contagio.

De manera contraria a estas propuestas, H. P. Lovecraft confronta a su lector con escenarios dentro de los cuales la humanidad es la menos apta para prevalecer de entre diversas especies que han dominado nuestro mundo y lo seguirán haciendo en el futuro. Se trata de razas que alcanzan estándares de avance tecnológico más allá de lo logrado por la humanidad y su aparente progreso

hacia el primer cuarto del siglo XX. El objetivo del presente capítulo será revisar primero el pensamiento filosófico del escritor acerca del lugar que ocupa la humanidad en el universo, además de su teoría sobre la ficción y el empalme de ésta con lo gótico que desemboca en su estilo particular como autor de lo sobrenatural. Partiendo de esto se analizará la forma en que se vale de la figura gótica del monstruo como eje central en algunas de sus historias que tratan sobre la degeneración hacia lo animal, así como otras que proponen la existencia de especies más avanzadas. Por último, se trabajarán los dos relatos contemplados en el título de este capítulo; en ellos exploraré la manera en que utiliza la perspectiva propia del monstruo para consolidar su visión acerca de la humanidad como una especie insignificante en la amplitud del universo.

### ***Una filosofía antihumana***

Lovecraft se consideró a sí mismo como un adepto al “mechanistic materialism”, el cual corresponde al pensamiento citado de Elliot. De acuerdo con esta corriente, el universo no funciona conforme a un plan o propósito creador central, sino que se trata de un complejo sistema de interacción entre fuerza y energía; en sus propias palabras, Lovecraft lo describe de la siguiente manera:

Mechanical energy becomes electricity under the appropriate conditions, and, under other conditions, that electricity becomes light and heat. Nothing is *lost*, but all is *changed*... a complete metamorphosis occurs [under this process], and the identity of mind and life becomes effaced as the units of energy pass away in other forms... This process of formation and destruction is the fundamental attribute of all entity –it is infinite Nature, and it has always been and always will be. The world, life, and universe we know, are only a passing cloud –yesterday in eternity it did not exist, and tomorrow its existence will be forgotten. Nothing matters –all that happens happens through an automatic and inflexible interacting of the electrons, atoms, and molecules of infinity according to patterns which are co-existent with basic entity itself. (Lovecraft, *Miscellaneous Writings* 177-78)

La consecuencia de lo anterior es que el individuo se convierte en un accidente, un espectador con visión y permanencia limitada dentro de un marco que él mismo no es siquiera capaz de entender

en su totalidad. Incluso si se mantuviera sobre la Tierra hasta el final de los tiempos, tarde o temprano llegará el colapso del sol, mismo que marcará el final de un episodio mínimo en la amplitud del tiempo en el cosmos. Tanto en ensayos como en cartas, el autor aseveró más de una vez, y con una seguridad categórica, su visión de su propia especie como algo efímero y carente de relevancia alguna cuando se le contempla desde una óptica que reconozca la inmensidad del cosmos por encima de lo terrestre:

What right has man arbitrarily to assume his own importance in creation? Science can trace our world to its source; to the moment of its birth from the great solar nebula in our remote past. More –Science can demonstrate that all the planets of our solar system had a similar origin. Extending the principle to the sidereal heavens, from whose contemplation, indeed, the nebular hypothesis was originally derived, we find the nebular form is the present condition of all creation –a condition which precludes the existence of life. Therefore we are able to comprehend that the human race is but a thing of the moment; that its existence on this planet is extremely recent, as infinity is reckoned; and that its possible existence in all the expanse of illimitable space is but a matter of yesterday. Space and time have always existed and always will exist... Our human race is only a trivial incident in the history of creation... And more: may not all mankind be a mistake –an abnormal growth- a disease in the system of Nature –an excrescence on the body of infinite progression like a wart on the human hand? Might not the total destruction of humanity, as well as of all animal creation, be a positive *boon* to Nature as a whole? How arrogant of us, creatures of the moment, whose very species is but an experiment of the *Deus Naturae*, to arrogate to ourselves an immortal future and considerable status! How do we know that we have a right to live! (Lovecraft, *Lord of a Visible World* 53-54)

Su punto de vista rechaza cualquier posibilidad antropocentrista y critica la existencia de este tipo de perspectiva. En sus reflexiones, las ideas emanadas del trabajo de Darwin llegan al extremo de pensar a nuestra especie como una singularidad que, frente a la vastedad de las estrellas y el espacio entre las mismas, pierde cualquier posibilidad de siquiera pensarse trascendente en el esquema del universo. El optimismo presentado por Lankester pierde aquí toda relevancia; aquel ser que parece tan superior frente a los animales es por completo algo ínfimo al apreciarlo dentro del marco cósmico en toda su extensión. Para Lovecraft, el error de pensarnos como amos de la creación se origina desde una perspectiva tan limitada de nosotros mismos que no puede más que llevarnos a acceder a una apreciación incompleta de la inmensidad a nuestro alrededor:

Reason as we may, we cannot destroy a normal perception of the highly limited & fragmentary nature of our visible world of perception & experience as scaled against the outside abyss of unthinkable galaxies & unplumbed dimensions –an abyss wherein our solar system is the merest dot (by the same *local* principle that makes a sand-grain a dot as compared with the whole planet earth) *no matter what relativistic system we may use in conceiving the cosmos as a whole...* (Lovecraft, *The Annotated H. P. Lovecraft* 340)

Nuestros cinco limitados sentidos nos condenan a solamente apreciar un ápice de la grandeza del orbe. Lo poco que apreciamos de este nos llega a nuestro reducido pensamiento mediante una percepción incompleta: “... the ultimate reality of space is clearly a complex churning of energy of which the human mind can never form any even approximate picture, and which can touch us only through the veil of local apparent manifestations which we call the visible universe” (*Lord of a Visible World* 214-15). Esta limitante de visión corresponde en sí con el hecho de que una criatura tan insignificante como lo es el ser humano posee, de igual forma, un intelecto con grandes carencias que lo alejan de cualquier oportunidad que pudiera tener para trascender más allá de su condición ínfima (*Miscellaneous Writings* 133). En suma, la concepción de la humanidad postulada por el escritor es la de una especie que no sólo es microscópica frente al mundo en su totalidad, sino que la mayoría de sus miembros carecen de la perspectiva intelectual y de percepción que les permita observar y comprender tal situación. El temor de Lankester acerca de que estados simples de vida produzcan seres más simples, menos desarrollados, se amalgama en el pensamiento de Lovecraft con la saturación de trabajo mental señalada por Nordau. El resultado es una sociedad decadente que ha visto minimizada su posibilidad de soñar e imaginar en favor de la apreciación de lo tangiblemente material:

Progress and sophistication, arch-enemies of all illusion, have destroyed traditions of behavior as well as of thought; and acting upon a sensitive and heterogeneous world have culminated in an inevitable bewilderment and realisation of futility. One cause may underlie decadence and materialism, but these two are sisters –not child and parent. (*Miscellaneous Writings*, 30)

Como resultado, el cansancio característico del final de una época sugerido por Nordau y Spengler aparece en el pensamiento de Lovecraft como verdadera marca de degeneración; desde su punto de vista, la especie ya no puede jactarse de poseer la supremacía que el pensamiento decimonónico le había hecho creer que conservaba pese a haberla acercado a los animales.

### ***Lovecraft y la ficción de lo sobrenatural***

Las ideas de Lovecraft sobre el cosmos son bastante concisas y claras en sus cartas y escritos ensayísticos. Su adjetivación e incluso el uso de adverbios tienden a ser exagerados (*unthinkable galaxies & unplumbed dimensions / vague, elusive, fragmentary impressions / unplumbed & unplumbable cosmic space which press down tantalisingly on all sides of our pitifully tiny sphere of the known*);<sup>30</sup> los apoya principalmente en una elección de términos, que, por momentos, raya en lo arcaico (*the sidereal heavens / betwixt*).<sup>31</sup> Sin embargo, su prosa es, en general, fácil de seguir y bien organizada. La imaginación creativa que se aprecia en su escritura de no ficción se desborda en su narrativa donde se combina con este desmedido de adjetivos poco comunes para crear historias cuyo estilo se basa en descripciones detalladas que, paradójicamente, se combinan con una dosificación muy gradual de revelaciones parciales, las cuales dejan al lector frente a meras sugerencias sensoriales. Sus relatos responden al llamado que él mismo hace en la siguiente cita:

My reason for writing stories is to give myself the satisfaction of visualizing more clearly and detailedly and stably the vague, elusive, fragmentary impressions of wonder, beauty, and adventurous expectancy which are conveyed to me by certain sights (scenic, architectural, atmospheric, etc.), ideas, occurrences, and images encountered in art and literature. I choose weird stories because they suit my inclination best—one of my strongest and most persistent wishes being to achieve, momentarily, the illusion of some strange suspension or violation of the galling limitations of time, space, and natural law which forever imprison us and frustrate our curiosity about the infinite cosmic spaces beyond the radius of our sight and analysis... Horror and the unknown or the strange are always closely connected, so that it is hard to create a convincing picture

---

30. Revisar, de manera respectiva, la presencia de estos vocablos en la prosa del autor en las páginas 137 y 145 del presente capítulo.

31. Ver páginas 136 y 144 respectivamente.

of shattered natural law or cosmic alienage or “outsiderness” without laying stress on the emotion of fear. (*Miscellaneous Writings* 113)

Se trata de portavoces de su visión del mundo planteado en sus reflexiones las cuales son un eco de las aprensiones del *fin de siècle*. De forma paralela, su ficción hereda la escuela gótica sentada por las plumas de diversos autores británicos y estadounidenses del siglo previo. Basta con recordar en este punto el amplio estudio respecto a dicho acervo que realiza en su ensayo *Supernatural Horror in Literature*. Para crear su propia versión de lo que debe ser una historia de lo que él llama terror cósmico, sigue los pasos de Hodgson y basa su horror en la intromisión gótica de criaturas limítrofes, híbridos que transgreden las fronteras de lo humano. Son criaturas que no respetan lo establecido para acciones ni formas y con ello hacen evidente la inmensidad cósmica. La insistencia del autor sobre la vastedad del universo se torna en un sello característico de su ficción; la intención del mismo es impactar profundamente a sus espectadores con un ataque frontal ante sus pretensiones de supremacía terrestre: “... Lovecraft no trataba de descubrir sensaciones, sino de crearlas en lo más profundo de nuestro corazón, para que no olvidemos nunca que no somos nada frente a la grandeza del universo” (Gómez 7). El choque final para su lector es el hecho de que el conocimiento de tal condición se torna en algo demasiado difícil de soportar. De hecho, la inseguridad final expresada por varios de sus narradores indica que es mejor no acceder a tal saber: “... most of the knowledge that is deemed “forbidden” in Lovecraft’s tales is the knowledge of our insignificant position in the cosmos” (Joshi, *A Subtler Magick* 202). Sus cuentos atrapan al público desde el inicio y lo dejan atado a la historia, incluso después de haber terminado de leerla. Se contagia de esa sensación de inestabilidad que surge ante la manifestación de lo inexplicablemente incontrolable, lo cual se revela de manera paulatina como un insoportable horror; éste proviene de seres y eventos que no deberían de haber cruzado la barrera entre las

posibilidades de la imaginación y lo observable, pero que se manifiestan de forma inegable frente a los protagonistas.

Respecto a la elección por parte del autor para usar sus relatos como canal para expresar su filosofía, S.T. Joshi comenta que: “It is careless and inaccurate to say that the Lovecraft Mythos is Lovecraft’s philosophy: his philosophy is mechanistic materialism and all its ramifications, and if the Lovecraft Mythos is anything, it is a series of plot devices meant to facilitate the expression of this philosophy” (*A Subtler Magick* 129). Para lograr lo anterior, escribió desde el mismo foco alejado de una perspectiva humana que propone en sus otros escritos; fue desde éste que encontró la inspiración necesaria para sus relatos: “The humanocentric pose is impossible to me, for I cannot acquire the primitive myopia which magnifies the earth and ignores the background. Pleasure to me is wonder –the unexplored, the unexpected, the thing that is hidden and the changeless thing that lurks behind superficial mutability” (*Miscellaneous Writings* 21). Conforme avanzó su carrera como escritor, el “mechanistic materialism” de su filosofía se inserta por completo en su ficción creando historias donde, de acuerdo con Roger Luckhurst, las irrupciones de lo desconocido por el hombre no son de carácter sobrenatural, sino sobrenormal; pues se trata simplemente de verdades acerca de lo que rodea a la humanidad que no habían sido percibidas pero, de manera innegable, forman parte de su mundo (Luckhurst xiv).

A las características formales de la narrativa de Lovecraft citadas previamente cabe agregar su propia teoría acerca de lo que él mismo llamó “wierd fiction”, misma que se inscribe dentro del abanico de posibilidades que emanan de la literatura gótica a partir del inicio del siglo XX. En sí, se trata de historias al interior de las cuales la aparición de lo extraño e inclasificable es el elemento pivotal de horror. Para él, los relatos de este tipo, además de sustentarse en la irrupción del monstruo desestabilizante, característica por completo del gótico, deben también de

abordar lo humano desde la misma óptica externa que Lovecraft propone en su visión del mundo: “Popular authors do not and apparently cannot appreciate the fact that true art is obtainable only by rejecting normality and conventionality in toto, and approaching a theme purged utterly of any usual or preconceived point of view” (*The Annotated H. P. Lovecraft* 335). Bajo esta premisa, Lovecraft presenta un estilo que se caracteriza dentro del gótico porque en su ficción, el elemento anormal es una singularidad que finalmente se confirma como parte del mundo y que el protagonista debe aceptar renuente como una extensión irrefutable de lo normalmente observable. Este factor aparentemente sobrenatural debe ser la única pieza en la diégesis de la historia que no corresponda con la realidad compartida por el autor y su receptor:

The more I consider weird fiction, the more I am convinced that a solidly realistic framework is needed in order to build up a preparation for the unreal element. The one supreme defect of cheap weird fiction is an absurd taking-for-granted of fantastic prodigies, and a sketchy delineation of such things before any background of convincingness is laid down. When a story fails to emphasize, by contrast with reality, the utter strangeness and abnormality of the wonders it depicts, it likewise fails to make those wonders seem like anything more than aimless puerility. Only normal things can be convincingly related in a casual way. Whatever an abnormal thing may be, its foremost quality must always be that of abnormality itself; so that in delineating it one must put prime stress on its departure from the natural order, and see that the characters of the narrative react to it with adequate emotions. (*Lord of a Visible World* 210)

Para que la irrupción de aquello que sale de los parámetros de lo observado trabaje efectivamente, ésta debe actuar como una transgresión que sacuda las convicciones de los observadores acerca de la condición humana en el cosmos. Al ocurrir esto, la confortable realidad habitual de los personajes lovecraftianos es sacudida por el arribo de ese único hecho inexplicable que no encuentra cabida dentro de la experiencia humana en la superficie del planeta. La atmósfera que se crea como resultado de lo anterior es el elemento más característico en la teoría del autor y en su propia puesta en práctica de la misma:

Atmosphere, not action, is the great desideratum of weird fiction. Indeed, all that a wonder story can ever be is a *vivid picture of a certain type of human mood*. The moment it tries to be anything else it becomes cheap, puerile, and unconvincing. Prime emphasis should be given to *subtle suggestion* –imperceptible hints and touches of selective associative detail which express shadings of moods and build up a vague illusion of the strange reality of the unreal. Avoid bald catalogues

of incredible happenings which can have no substance or meaning apart from a sustaining cloud of colour and symbolism. (*Miscellaneous Writings* 116)

Al centro del ambiente resultante, se sitúa la creación de un escenario donde se plasma la misma vinculación trabajada por Hodgson entre el espacio extrañamente familiar y el monstruo. La primera característica prepara la llegada intempestuosa de la segunda, misma que porta un recuerdo ominoso acerca de la verdadera condición humana. Al interior de este espacio de transgresión, irrumpen la inestabilidad y duda que acechan paso a paso mediante revelaciones dosificadas de un horror velado que trae consigo secretos que van más allá de lo comprensible. Lovecraft sigue los pasos de sus compatriotas, Hawthorne y Poe, como pioneros en la mutabilidad de lo gótico hacia nuevos espacios. En este aspecto, la contribución de Lovecraft al género radica en proponer un plató dentro del que lo que en un inicio se piensa ajeno es revelado como parte inamovible de lo cotidiano. En sus relatos, la llegada de lo indescifrable se mueve en dos planos; ésta ocurre en el hogar, no del protagonista que representa lo aceptablemente explicable, sino dentro o en las cercanías de la morada del ser anormal, el monstruo, quien en su cuerpo y actuar delata la arbitrariedad del vano intento humano por sistematizar lo observable. A pesar de ser remoto, este espacio se encuentra sobre el planeta que el ser humano cree dominar; lo anterior produce un ir y venir entre la seguridad y el peligro que se relacionan con la llegada del ente limítrofe. Lovecraft recurre, de forma común, a dos tipos de escenario para que funcionen como estos portales entre lo conocido y lo incontrolable; por un lado se encuentra el mundo natural aún no explorado; se trate de motas de espacios naturales en los bosques y pantanos afuera del contexto poblado por la humanidad, o incluso regiones recónditas en la Antártida o el océano Pacífico; todos éstos son parámetros que se revelan de modo visual y se rebelan a manera de amenaza ante la insistencia humana por comprender su mundo. Esto ocurre porque en su interior esconden secretos que rechazan cualquier explicación. Por otra parte, cuando la irrupción se da al interior de lo

urbanizado, se trata en realidad de meras esquinas de lo civilizado, áreas fronterizas entre lo sistematizado por la razón y lo natural que escapa de ésta. Los protagonistas que confrontan ambos tipos de irrupciones son hombres blancos,<sup>32</sup> respetables en su comunidad y, en la mayoría de los casos con un nivel cultural de posgrado universitario o, al menos, un uso del lenguaje equivalente a ello. Lo anterior los ubica en la cúspide de la evolución darwiniana. Son ejemplos claros de la cima de la humanidad que los imperios coloniales creían ver en el modelo del hombre blanco europeo sugerido por Morel; en relación con lo anterior, se debe tomar en cuenta que, debido a su ascendencia, el autor se consideraba a sí mismo más británico que estadounidense (*Lord of a Visible World* 6-7) tal como lo confirma su uso de un inglés insular y más propio del siglo XIX en todos sus escritos. De este modo, sus protagonistas son equivalentes en nivel cultural y tipo racial a Lovecraft, el asiduo lector que consumió a una temprana edad los textos de la biblioteca de su abuelo (10-11). Durante sus historias, ellos van acumulando una serie de encuentros con evidencias y manifestaciones del elemento sobrenatural cuya existencia, como mencioné previamente, no pueden rechazar. Su único consuelo ante ello es que el resto de la humanidad permanezca ignorante acerca de la necesidad de aceptar tales aberraciones como parte del innegable entorno de la experiencia humana.

---

32. De manera similar a lo que ocurre en la obra de Hodgson, la ficción de Lovecraft presenta a los personajes masculinos caucásicos como aquellos que tienen el poder de acción para investigar en lo desconocido y resguardar al resto de la especie de la irrupción de éste en su contexto. Como lo mencionaré en notas posteriores, los pocos personajes femeninos en la obra del autor tienen un papel pasivo, casi siempre como portadoras del elemento degenerativo que contamina a la humanidad.

## ***Ficción de degeneración tradicional del fin de siècle***

El miedo de degeneración que produce la presencia del elemento sobrenatural en la ficción de Lovecraft es un *leitmotiv* identificable en extremo. En su propio ensayo sobre lo sobrenatural en la literatura, menciona que:

The unknown, being likewise the unpredictable, became for our primitive forefathers a terrible and omnipotent source of boons and calamities visited upon mankind for cryptic and wholly extra-terrestrial reasons, and thus clearly belonging to spheres of existence whereof we know nothing and wherein we have no part. (*The Annotated Supernatural Horror in Literature* 21)

La sorpresa generada por este encuentro con lo que se sale de lo admisible se convierte en un horror desestabilizante que lleva a sus protagonistas más allá de lo aceptablemente imaginable en la obra narrativa del escritor. Ese ser de percepción y entendimiento limitados que presume de dominar el mundo confronta dos manifestaciones distintas de los temores de degeneración en la obra de Lovecraft. Primero está la etapa de su creación en la que, siguiendo los pasos de sus antecesores literarios del *fin de siècle*, el miedo se dirige hacia el descubrir y tener que aceptar la amenaza irrefutable de que la especie humana degenere hacia su pasado animal. Esto se ejemplifica de forma clara en las historias “The Beast in the Cave”, de 1905, y “Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and his Family” de 1920. Él mismo reconoció que el intelecto es la única diferencia notable entre nosotros y los animales con los que compartimos varias similitudes anatómicas: “No line betwixt “human” and “non-human” organisms is possible, for all animate Nature is one –with differences only in degree, never in kind” (*Lord of a Visible World* 122). Después de este tipo de historias, sube un escalón que lleva su propuesta más lejos de los miedos de degeneración tradicionales; éste proviene del cuestionamiento que se hizo acerca de qué tipo de seres similares, distintos o completamente opuesto a lo humano podrían poblar “... those remote realms where form, dimension, matter and energy may all be subject to undreamt-of modifications and grotesque

manifestation?” (*Collected Essays. Volume 5* 31). Dicha especulación emanada de su visión cósmica encontró respuestas en su propia ficción. Producto de ello fue el tipo de cuento que, de manera específica, bautizó como *horror cósmico* y definió de la siguiente forma: “The basis of all true cosmic horror is violation of the order of nature, and the profoundest violations are always the least concrete and describable” (*Selected Letters III* 174). Con el paso del tiempo, principalmente a raíz de “Dagon” (1917), este estilo aparece con mayor frecuencia; consiste en la propuesta del ser humano como una criatura inferior a otras razas más avanzadas biológica y tecnológicamente. La etapa de su carrera en la que predomina la irrupción de estos seres se consolida a partir de 1926 con la publicación de “The Call of Cthulhu”. Desde ese momento, su obra narrativa se nutre de forma mayoritaria de una visión cósmica. En 1927 escribe al respecto:

Now all my tales are based on the fundamental premise that common human laws and interests and emotions have no validity or significance in the vast cosmos-at-large. To me there is nothing but puerility in a tale in which the human form—and the local human passions and conditions and standards—are depicted as native to other worlds or other universes. To achieve the essence of real externality, whether of time or space or dimension, one must forget that such things as organic life, good and evil, love and hate, and all such local attributes of a negligible and temporary race called mankind, have any existence at all. Only the human scenes and characters must have human qualities. *These* must be handled with unsparing realism... (*Lord of a Visible World* 209)

Los monstruos que corresponden a esta etapa de su creación responden a una necesidad por encontrar un ser que rebase la capacidad de asombro en el espectador, misma que, en la perspectiva del autor, ya no provocaban ni los seres espectrales ni los muertos vivientes:

... 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 –a sense which drives our imagination to devise all sorts of plausible hypothetic defeats of tyranny– & 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. (*The Annotated H. P. Lovecraft* 342)

La ciencia, en su dualidad señalada por Haeckel como benefactor y detractor de la humanidad, le permitió a Lovecraft percatarse de que el verdadero horror de la vida no proviene de lo inexplicable de carácter sobrenatural, sino de los misterios guardados detrás de aquellos velos que la curiosidad

va levantando en su avance científico. Como ya mencioné, incluso el atavismo victoriano perdió fuerza como motivo a la mitad del trayecto de Lovecraft en las letras; sin embargo esta fase fue un peldaño necesario en su reflexionar acerca del papel del hombre dentro de la propuesta darwiniana; por ello es que su revisión es parte esencial del presente capítulo antes de poder estudiar los textos objetivo del mismo.

La caída de la raza humana de su alguna vez incuestionable pináculo es vista por el escritor desde una perspectiva que engrandece la escala biológica y astronómica de la supremacía del más fuerte postulado por la selección natural. Las siguientes páginas de este capítulo consistirán en una revisión general de la aparición y cambio gradual del miedo de degeneración en sus relatos que comparten una propuesta muy cercana a la presente en los textos de degeneración victorianos. Después se analizará su movimiento hacia el horror cósmico citado como característico de su producción más madura.

Si el motivo central de la narrativa de Lovecraft es el horror que resulta de los miedos ocasionados por la presencia de lo incomprensible, entonces el eje alrededor del cual gira éste es el monstruo: criatura omnipresente en sus historias encaminadas a producir escalofríos que sacudan la seguridad del lector sobre su papel en el universo. Sus monstruos son la otredad que remite a todo aquello que no es humano; representan el riesgo inminente de contaminación acerca de que lo humano desaparezca para volverse algo distinto que no respete límites ni intento alguno de contención; sobre ellos, Maurice Lévy escribe:

More often, Lovecraft's monsters do not stray radically from the human form. They keep its general aspect, its silhouette, but are endowed at the same time with attributes that belong to a different animal species. They are characterized above all by their *hybridism* –a hybridism that is not the simple juxtaposition of disparate elements in some monsters of antiquity, but a result of a contamination or collective pollution. (Lévy 56)

Son seres en los que el riesgo de contagio personificado por los Swine-things de Hodgson se replica y se torna inescapable. De manera invariable, su tamaño, la deformidad y/o la violencia en su

actuar se salen de control y posibilidad alguna de escapar su temible cercanía. El elemento sublime del gótico se mueve fuera del contexto meramente arquitectónico o ambiental para situarse también sobre la figura del monstruo. El simplemente verlo o incluso olfatearlo nos recuerda la irrupción abyecta de aquello que, por su sola presencia, se debe aceptar como parte innegable del mundo, pero que, por su inherente repugnancia, resulta inaceptable: “The monster, before being the source of terror, is essentially the focus of distaste” (60). En 1905, apenas a los 8 años de haber comenzado su andar en las letras, Lovecraft crea “The Beast in the Cave”; en ésta, el protagonista y narrador, extraviado en Mammoth Cave, se ve acechado en la penumbra por una criatura que, aunque bípeda por momentos, la mayoría del tiempo se comporta como “a quadruped, walking with a singular *lack of unison* betwixt hind and fore feet” (Lovecraft, *Eldritch Tales* 22-23). El narrador mismo compadece a su perseguidor por su condición como un animal extraviado y condenado a deambular para siempre en esos oscuros laberintos. Sin embargo, el horror se cristaliza cuando la criatura es revelada como un ser humano degenerado hacia lo animal. Se trata de un antropoide de cabello blanco y adaptado a vivir en la oscuridad, con ojos completamente negros y extremidades semejantes a las de una rata,: “Then fear left, and wonder, awe, compassion, and reverence succeeded in its place, for the *sounds* uttered by the stricken figure that lay stretched out on the limestone had told us the awesome truth. The creature I had killed, the strange beast of the unfathomed cave was, or had at one time been, a MAN!!!” (26). Visualmente similar a este antropoide resulta la estirpe descrita en “The Lurking Fear” (1922). En este cuento, un cazador anónimo de monstruos narra su encuentro con los ojos de una bestia con garras temibles y cuya simple vista en la penumbra le provoca “maddeningly nebulous memories” (*Necronomicon* 77). Estos recuerdos parecen remitir al pasado bestial de todo ser humano. De hecho, este pasado hace

presa del protagonista al grado que, durante su recorrido por el túnel, él mismo se comporta como un animal en acción y funciones cerebrales:

... and though no sane person would have tried it at that time, I forgot danger, reason, and cleanliness in my single-minded fever to unearth the lurking fear... I scrambled recklessly into the narrow burrow; squirming ahead blindly and rapidly, and flashing but seldom the lamp I kept before me. What language can describe the spectacle of a man lost in infinitely abysmal earth; pawing, twisting, wheezing; scrambling madly through sunken convolutions of immemorial blackness without an idea of time, safety, direction, or definite object? There is something hideous in it, but that is what I did. I did it for so long that life faded to a far memory, and I became one with the moles and grubs of nighted depths. (77)

Esta experiencia parece anclar al narrador en una caída evolutiva momentánea y remite a la degeneración hereditaria que ocurrió al interior de la familia Martense quienes, aislados de la civilización, se comenzaron a caracterizar por su “unclean animal aspect” y casi animales “broken gutturals” (76). Al final de su historia, el protagonista confirma que los monstruosos humanoides quienes responden por instinto ante el trueno, son los miembros de la degenerada familia que ahora se ubica entre lo humano y lo bestial:

... a filthy whitish gorilla thing with sharp yellow fangs and matted fur. It was the ultimate product of mammalian degeneration; the frightful outcome of isolated spawning, multiplication, and cannibal nutrition above and below the ground; the embodiment of all the snarling chaos and grinning fear that lurk behind life. It had looked at me as it died, and its eyes had the same odd quality that marked those other eyes which had stared at me underground and excited cloudy recollections. One eye was blue, the other brown. (82)

La descripción previa funciona como una confirmación del miedo representado originalmente por la criatura subterránea y los recuerdos que evocó el confrontarla como algo vagamente humano, pues el ser degenerado no sólo es identificado como tal, sino que incluso se puede rastrear directamente como miembro de una familia que, hace no mucho, aún fue completamente humana.

Como herederos directos de los temores de degeneración del *fin de siècle*, las dos obras citadas previamente son todavía benevolentes hacia las posibilidades del hombre por salvarse de la caída antievolutiva. De forma similar lo es “The Rats in the Walls” (1923). Este relato es uno de los pocos en que Lovecraft hace uso de elementos más clásicos de la literatura gótica,

principalmente las ruinas europeas de una propiedad familiar cuyo origen se pierde en la leyenda: “Gothic towers resting on a Saxon or Romanesque substructure, whose foundation in turn was of a still earlier order or blend of orders—Roman, and even Druidic or native Cymric, if legends speak truly” (*The Annotated H. P. Lovecraft* 26). La familia que la ocupó desde mucho antes del siglo XVII, posee un secreto ominoso que se revela para traer el colapso total de todo intento por parte del narrador-protagonista por restaurar la antigua casa de sus ancestros y la reputación de los mismos. En un descenso hacia los secretos subterráneos de la mansión y los ancestros que la habitaron, encuentra un pasadizo tallado en la roca “*from beneath*” (48) el cual lo lleva a una gruta que se extiende más allá del alcance de la vista y contiene los restos de humanos en los que se aprecian varios niveles de degeneración:

... a subterranean world of limitless mystery and horrible suggestion. There were buildings and other architectural remains—in one terrified glance I saw a weird pattern of tumuli, a savage circle of monoliths, a low-domed Roman ruin, a sprawling Saxon pile, and an early English edifice of wood—but all these were dwarfed by the ghoulish spectacle presented by the general surface of the ground. For yards about the steps extended an insane tangle of human bones, or bones at least as human as those on the steps. Like a foamy sea they stretched, some fallen apart, but others wholly or partly articulated as skeletons; these latter invariably in postures of daemonic frenzy, either fighting off some menace or clutching other forms with cannibal intent. When Dr. Trask, the anthropologist, stooped to classify the skulls, he found a degraded mixture which utterly baffled him. They were mostly lower than the Piltdown man in the scale of evolution, but in every case definitely human. Many were of higher grade, and a very few were the skulls of supremely and sensitively developed types. (49)

Los remanentes encontrados son el producto de la crianza de los rebaños de seres infrahumanos, mayoritariamente cuadrúpedos, que se usaron para alimentar a la armada letal de ratas a las que alude el título. Es una aparente inversión en la sobrevivencia del más fuerte que a fin de cuentas confirma nuestra pertenencia al reino animal y la sobrevivencia de los mejor preparados para ello. Lo descubierto crea tales escalofríos en los espectadores que, de común acuerdo, se decide no revelar aquello que conviene mantener alejado del conocimiento humano (52). En lo referente al pasado arquitectónico, éste enmarca los restos de degradación vinculados con las prácticas secretas

de la “abhorred line” (26) y su igualmente “accursed house” (27). La relación del espacio ancestral con los ominosos secretos de la familia es tan cerrada que, una vez dentro de éste, el narrador sigue sus impulsos animales en una carrera frenética sobre el mismo camino recorrido por las ratas y su propio gato. Al final de su experiencia, es encontrado en un acto de canibalismo mismo que lo regresa al pasado inescapable de sangre y muerte de sus antepasados. No obstante, la contaminación, en este caso ocurrida en el mismo narrador, es sólo parcial, pues su comportamiento animal ocurre durante un delirio momentáneo y su cuerpo es, hasta el final el de un hombre. Pese a la cercanía del evento, el carácter hereditario del mismo parece poner a salvo a los observadores ajenos a la familia infectada. Las propuestas de Morel y Lombroso se combinan en la imposibilidad por eludir la herencia criminal de la familia de la Poer y las deformaciones congénitas en los Martenese. Todos ellos son ejemplos claros de condiciones degeneradas transmitidas en línea directa al interior de una familia. Cuando la imposibilidad por eludir esta herencia monstruosa se amalgama con la convicción de no revelar secretos, ambos motivos crean un núcleo sobre el que la figura del ser anormal, la criatura que señala hacia los límites que no deben cruzarse, se moviliza en la obra de Lovecraft.

Otro elemento medular en la ficción lovecraftiana es el uso del narrador. En la mayoría de los casos, como sucede con los tres relatos citados previamente, se trata de observadores en primera persona. Como lo dejan ver las descripciones tan visualmente detalladas que realizan, refieren sus narraciones como productos de una clara necesidad por compartir el miedo que resulta de las mismas y continúa emanando con el simple recuerdo de éstas. Sin embargo, hay algunas excepciones en las que el horror resultante es tan grande que parece mejor contarlo desde la seguridad que brinda una perspectiva omnisciente en tercera persona. A este estilo pertenecen “Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and his Family” (1920), “The Horror at Red Hook”

(1925) y *The Case of Charles Dexter Ward* (1927). Este último retoma la influencia victoriana acerca de los peligros degenerativos enmarcados por el exceso de la curiosidad por experimentar con fuerzas más allá del control humano. Tal como lo hace el Dr. Jekyll, Charles Dexter Ward (o más bien su ancestro Joseph Curwen usurpando la identidad de su descendiente) experimenta con la combinación de químicos. Sin embargo, al igual que sucede con su visión de las ideas evolutivas, Lovecraft magnifica la influencia de sus predecesores del *fin de siècle*, pues como ingrediente extra, Ward-Curwen agrega a la combinación química su conocimiento de magia oculta y produce seres incompletos y ajenos a cualquier referente observable en la naturaleza ya que sobrepasan la mera combinación híbrida entre lo humano y lo bestial:

Whatever the things were, they could not lie down in their cramped spaces; but must have crouched and whined and waited and feebly leaped all those hideous weeks since their master had abandoned them unheeded... What the thing was, he would never tell. It was like some of the carvings on the hellish altar, but it was alive. Nature had never made it in this form, for it was too palpably *unfinished*. The deficiencies were of the most surprising sort, and the abnormalities of proportion could not be described. (Lovecraft, *The New Annotated H. P. Lovecraft* 281-82)

Al igual que las criaturas de las historias discutidas con anterioridad, estos entes habitan un lugar subterráneo, en lo profundo del bungalow usado por Ward para sus experimentos, pues se trata de ejemplos de declives en los peldaños de la evolución. En cuanto a Red Hook, éste es un suburbio de Nueva York poblado, en su mayoría, por inmigrantes quienes formaban parte del mayor conglomerado de afluencias raciales y culturales de Estados Unidos en los 1920. En esta historia, el temor de degeneración toma un giro que se acerca lo xenofóbico y casi parece sustentar lo señalado por Michel Houellebecq respecto a la obra del autor: “In his [Lovecraft’s] writing, intellectual construct and analyses of decadence play but a very secondary role. As an author of horror fiction (and one of the finest) he brutally takes racism back to its essential and most profound fear” (Houellebecq 24). Sin embargo, como lo propongo a lo largo de este capítulo, por encima de cualquier elemento racista, lo que yace detrás de la caída del ser humano en la obra de

Lovecraft es un temor hacia la confirmación de la imposibilidad por mantener su posición como cúspide de la evolución. Como ocurrió en Londres a finales del siglo XIX, Lovecraft retrata en este cuento la sensación de una existencia cada vez más clara en las metrópolis del mundo occidental (Nueva York en este caso) de elementos degenerativos. Éstos acusan la permanencia de características vinculadas con un pasado humano muy previo a la consolidación del tipo blanco europeo (descendencia a la que pertenecía el autor). Contrariamente a esta categoría vista como pináculo de la civilización, las ceremonias clandestinas, relacionadas con desapariciones de personas y sacrificios en Red Hook, son perpetradas por seres que en su físico y actuar remiten a tradiciones atávicas:

They must be, he felt inwardly, the heirs of some shocking and primordial tradition; the sharers of debased and broken scraps from cults and ceremonies older than mankind. Their coherence and definiteness suggested it, and it shewed in the singular suspicion of order which lurked beneath their squalid disorder. He had not read in vain such treatises as Miss Murray's *Witch-Cult in Western Europe*; and knew that up to recent years there had certainly survived among peasants and furtive folk a frightful and clandestine system of assemblies and orgies descended from dark religions antedating the Aryan world, and appearing in popular legends as Black Masses and Witches' Sabbaths. (*More Annotated Lovecraft* 131)

El que sea un grupo distinto y ligado a tradiciones del pasado el que realice las acciones que degradarían la sociedad del siglo XX, permite que ésta se pueda considerar a salvo de tales posibilidades de regresión. Se trata de la anormalidad necesaria para que las autoridades al interior de la civilización puedan autonombrarse normales frente a estas otredades. Son individuos cuya apariencia, distinguida por “squat figures and characteristic squinting physiognomies, grotesquely combined with flashy American clothing” (138), se alinea con su participación en ritos emanados de prácticas ancestrales. No obstante, al final el riesgo de infección llega hasta la población general de la ciudad. Además de que el líder de los prisioneros de dicho grupo es Robert Suydam, de ascendencia holandesa, los prisioneros de raza blanca secuestrados por su grupo de seguidores son encontrados en una cripta en las siguientes condiciones: “in a state of complete idiocy... including

four mothers with infants of disturbingly strange appearance” (154). Lo anterior ocurre igualmente en el caso de Arthur Jermyn, en el cual la degradación va todavía más lejos y alcanza el centro de una familia noble británica. También en este caso se trata de una narración en tercera persona. Los eventos relatados son tan estremecedores, que eso parece hacer necesario el recurrir a tal perspectiva. En este relato, la inefabilidad detrás de una herencia contaminante se combina con la inserción en lo inaceptable de la figura propia del caballero victoriano. De hecho, el horror que causan los eventos narrados es tal para los testigos del mismo, que el párrafo inicial del texto advierte acerca de la necesidad de borrar cualquier evidencia de que Jermyn y su descubrimiento final hubieran siquiera existido:

Life is a hideous thing, and from the background behind what we know of it peer daemonic hints of truth which make it sometimes a thousandfold more hideous. Science, already oppressive with its shocking revelations, will perhaps be the ultimate exterminator of our human species—if separate species we be—for its reserve of unguessed horrors could never be borne by mortal brains if loosed upon the world. If we knew what we are, we should do as Sir Arthur Jermyn did; and Arthur Jermyn soaked himself in oil and set fire to his clothing one night. No one placed the charred fragments in an urn or set a memorial to him who had been; for certain papers and a certain boxed *object* were found, which made men wish to forget. Some who knew him do not admit that he ever existed. (*The Call of Cthulhu and Other Weird Stories* 14)

Dentro de su obsesión desenfrenada por una ciudad olvidada de murallas, columnas y criptas gigantes al interior del Congo, el trastatarabuelo del protagonista, Sir Wade, llega a un grado de degeneración extremo cuando escoge por esposa a una de las habitantes de dicha urbe. Se trata de seres descritos como “half of the jungle and half of the impiously aged city... things that might have sprung after the great apes had overrun the dying city” (15). Son simios blancos, “hybrid creatures” (19). En la princesa-diosa momificada que es enviada a Arthur, se confirma de forma visual la pertenencia de estos seres a un peldaño intermedio entre los primates y el hombre: “The stuffed goddess was a nauseous sight, withered and eaten away, but it was clearly a mummified white ape of some unknown species, less hairy than any recorded variety, and infinitely nearer mankind –quite shockingly so” (22-23). Sin embargo, las líneas siguientes a esta cita son las que

confirman la razón por la cual no sólo Arthur acaba con su vida, sino que los miembros del “Royal Anthropological Institute” destruyen a la momia y llegan al grado de negar la existencia del mismo

Arthur:

Detailed description would be rather unpleasant, but two salient particulars must be told, for they fit in revoltingly with certain notes of Sir Wade Jermyn’s African expeditions and with the Congolese legends of the white god and the ape-princess. The two particulars in question are these: the arms on the golden locket about the creature’s neck were the Jermyn arms, and the jocose suggestion of M. Verhaeren about a certain resemblance as connected with the shrivelled face applied with vivid, ghastly, and unnatural horror to none other than the sensitive Arthur Jermyn, great-great-great-grandson of Sir Wade Jermyn and an unknown wife. (23)

Al igual que su bisabuelo, Robert, el protagonista, decide acabar con lo que queda de su familia cuando recibe fragmentos del rompecabezas que confirma la historia de degeneración en una descendencia que proviene de la unión entre un humano loco y su cónyuge simiesca. Tales piezas de conocimiento llegan, de manera respectiva, mediante la intervención de un explorador y un comerciante quienes las traen desde el Congo. En este detalle se percibe la influencia de la pata de mono traída por el viejo militar en el relato de W. W. Jacobs y la marca de la bestia en el explorador europeo en la India de Kipling. En ambos casos, el elemento contaminante proviene de los rincones de los imperios coloniales europeos. Sin embargo, en el caso de Lovecraft, este elemento infectante se amalgama con la locura de Sir Wade. Ello resulta en una combinación que presenta las muestras de comportamiento y semblante marcadas por Maudsley y Lombroso como evidencias de degeneración que se transmite mediante la herencia. Si bien Arthur no posee la demencia de varios de sus ancestros, su semblante es muestra innegable de una herencia largamente transmitida: “... but Arthur’s case was very striking. It is hard to say just what he resembled, but his expression, his facial angle, and the length of his arms gave a thrill of repulsion to those who met him for the first time” (18-19). El relato reúne la improbabilidad de poder evadir aquello que es transmitido de forma hereditaria postulada por Maudsley y la posibilidad de reconocer dicha presencia mediante el físico como lo prescribió Lombroso. Este cuento confirma la propuesta de Thomas

Huxley acerca de una línea entre nosotros y los primates tan amplia como la que existe entre las distintas especies de dichos mamíferos. S. T. Joshi describió esta creación de Lovecraft como: "... a sort of horrific *Origin of Species*: it seeks to make very real and very horrible the Darwinian notion that most of us have come to accept with a certain equanimity: that we are descended from apes" (*A Subtler Magick* 61). El horror al que alude el crítico es precisamente el hecho de que las especies son tan cercanas que la obstinación casi irracional de un noble europeo, la ya citada cresta de la evolución según el contexto decimonónico, lo conduce a generar una descendencia de seres que en su semblante y actuar, más el simple hecho de haber podido ser procreados, se convierten en evidencias vivientes de la cercanía entre el ser humano y las bestias.

Conforme avanzó la carrera del autor en la ficción, sus ideas sobre la inferioridad humana cobraron una perspectiva más distante que se empezó a focalizar fuera de la Tierra misma. Así llegó la etapa en que sus historias se tornaron en el marco que le permite especular acerca de las posibilidades físicas, intelectuales y tecnológicas de seres más avanzados. Como ya indiqué, este periodo se abre a partir del relato "Dagon" de 1917, el cual guarda similitud con "The Nameless City" (1921); ambas creaciones proponen la existencia de reinos ocultos; se trate del templo en el subsuelo de la ciudad sin nombre o la profundidad marina que emerge en "Dagon", los dos ejemplos comparten otro recurso común en Lovecraft, el cual también aparece en relación con la ciudad explorada por el ancestro de los Jermyn; se trata de la entrada del hombre a lugares ancestrales y recónditos, en su mayoría nunca antes visitados por la humanidad. En ellos se encuentran evidencias irrefutables de secretos que, como lo acontecido a las familias Jermyn y de la Poer, es mejor no divulgar si se pretende que la humanidad continúe en el lugar que cree ocupar sobre el planeta. En concreto, ambos textos presentan la existencia de seres híbridos que mezclan la movilidad e intelecto creativo, propios del ser humano, con cuerpos animales. Se trata de razas

que han acumulado una cultura rica en expresión artística. En el caso de los hombres pez de “Dagon”, el encuentro del protagonista con el monolito donde se encuentran grabadas las formas híbridas ocurre tras haber subido y descendido una colina. Este par de acciones remiten a la coronación sobre los animales previa a la divulgación de las ideas de Darwin y la caída resultante de estas últimas. Los seres acuáticos se describen como “damnably human in general outline despite webbed hands and feet, shockingly wide and flabby lips, glassy, bulging eyes, and other features less pleasant to recall” (*The New Annotated H. P. Lovecraft* 7). Por su parte, los reptiles de la ciudad sin nombre son referidos como combinaciones grotescas entre cocodrilos y humanos, con cuerpos que parecen recordar elementos vistos en focas, gatos, bulldogs e incluso un sátiro, “violating all known biological principle... outside all established categories... To crown their grotesqueness, most of them were gorgeously enrobed in the costliest of fabrics, and lavishly laden with ornaments of gold, jewels, and unknown shining metals” (87). El que se les refiera vestidos con tanta riqueza, más el hecho de que se les ilustre despedazando a un “primitive-looking man” (89) son hechos que hacen pensar al narrador de que se trata de representaciones alegóricas. De forma similar, el protagonista de “Dagon” decide que los grabados en la piedra “were merely the imaginary gods of some primitive fishing or seafaring tribe” (7). Sin embargo, al final, ambas experiencias resultan en la confirmación visual de dichos entes y su permanencia en rincones terrestres más allá de lo conocido. Las dos narrativas se alejan de la expresión tradicional característica de las preocupaciones degeneracionistas del *fin de siècle*, abordando una nueva óptica para éstas. En este par de casos se alude a una superioridad sobre lo humano por parte de los seres híbridos. No consisten en caídas sobre la escalera de la evolución, sino en confirmaciones tangibles de la falta de un puesto de jerarquía para el hombre dentro de la lucha por la sobrevivencia del más fuerte sobre el planeta. Por un lado, el narrador del encuentro con el monstruo marino no

puede olvidar la experiencia ilustrada en la imagen 7, misma que contradice lo conocido por el hombre sobre su planeta. Como resultado, él tiembla ante el hecho de soñar con “... a day when they may rise above the billows to drag down in their reeking talons the remnants of puny, war-exhausted mankind—of a day when the land shall sink, and the dark ocean floor shall ascend amidst universal pandemonium” (9). En lo que se refiere al explorador de la ciudad en el desierto, las pinturas subterráneas le muestran un arte encumbrado que ilustra una civilización “...seemingly risen to a higher order than those immeasurably later civilisations of Egypt and Chaldaea...” cuyos creadores parecen ser inmunes al deterioro temporal del cual es víctima el hombre: “... find no pictures to represent deaths or funeral customs, save such as were related to wars, violence, and plagues; and I wondered at the reticence shewn concerning natural death” (88). La continuidad de esta especie es tan amplia que, como lo observaron Nordau y Spengler en civilizaciones de larga permanencia, su arte delata un periodo de declive alineado con la hostilidad del ambiente que los empuja a habitar en el subsuelo: “The paintings were less skilful, and much more bizarre than even the wildest of the earlier scenes. They seemed to record a slow decadence of the ancient stock, coupled with a growing ferocity toward the outside world from which it was driven by the desert” (88). Es entonces una raza, igual que la humana, con un camino marcado por subidas y bajadas y frente a la necesidad de resolver problemas que presenta su alrededor. El que la ciudad habitada por los simios en el caso de Arthur Jermyn tenga una estructura “crumbling and vine-grown” (*The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*, 15) marca el hecho de que su civilización también llegó a un periodo de decadencia. Esto señala un recurso recurrente en la obra de Lovecraft, ya que otras culturas de seres imaginados por él tienen también periodos de esplendor y declive. Sin embargo, contrariamente a las posibilidades conocidas para el hombre de principios del siglo XX, los reptiles, superiores e inmortales, encuentran en el mundo subterráneo un lugar espléndido para que

su cultura entre en una etapa de esplendor: “Still nearer the end of the passage were painted scenes of the utmost picturesqueness and extravagance; contrasted views of the nameless city in its desertion and growing ruin, and of the strange new realm or paradise to which the race had hewed its way through the stone” (*The New Annotated H. P. Lovecraft* 88). Estas son sólo dos respuestas tempranas de Lovecraft hacia su propio cuestionamiento sobre que otros seres podrían existir en regiones donde el conocimiento humano aún no ha podido entrar o tal vez nunca lo logrará.



Imagen 7<sup>33</sup>

### ***La degeneración desde el punto de vista del horror cósmico***

El elemento representado por las criaturas que despojan al ser humano de toda preponderancia terrestre se engrandece con la llegada de seres provenientes de dimensiones más allá de lo conocido y comprensible. Lo anterior ocurre en historias que pertenecen a la etapa en la que el autor recurre

---

33. <<http://plym.blogspot.mx/2014/10/bloglitween-14-2-dagon.html>> Mayo 2015. Cromo anónimo el cual recoge el momento climático de “Dagon” en que el protagonista es atestigua la aparición del ser híbrido: “Then suddenly I saw it. With only a slight churning to mark its rise to the surface, the thing slid into view above the dark waters. Vast, Polyphemus-like, and loathsome, it darted like a stupendous monster of nightmares to the monolith, about which it flung its gigantic scaly arms, the while it bowed its hideous head and gave vent to certain measured sounds. I think I went mad then.” (*The New Annotated H. P. Lovecraft* 8)

con frecuencia a tomar prestado de la ciencia ficción el mismo elemento compartido con Hodgson; me refiero al impacto causado por la tecnología existente o posible sobre el ser humano. Como ya señalé en el capítulo anterior, sólo trabajo los elementos de tal género como una prestación que la literatura gótica incorpora para darle voz a ansiedades como la compartida por Hodgson y Lovecraft con respecto al miedo de degeneración humana. Cinco textos importantes que pertenecen a este grupo son: “The Dunwich Horror” (1928), “The Colour out of Space” (1927), “The Whisperer in Darkness” (1930), *At the Mountains of Madness* (1931) y “The Shadow out of Time” (1935). Pese a lo extenso que resulta, decidí mencionar a todos para enfatizar la insistencia del autor por llevar más lejos las ideas de degeneración que heredó del *fin de siècle*, además de poder explorar las distintas formas que toma esta ansiedad al interior de su ficción. En estos textos, Lovecraft se aprovecha del avance acelerado de la ciencia y sus aplicación para despertar en su lector un horror que amalgama la intervención de lo incomprensible con el origen cósmico del mismo. Este horror cósmico provoca una sensación de impotencia frente a civilizaciones que dominan conocimientos en extremo mucho más profundos que los que se habían alcanzado en su época.

Para iniciar, el horror vivido en las cercanías de Dunwich conforma el eslabón entre los textos de horror cósmico y aquellos que se apoyan en un temor de degeneración de índole terrestre. Narrado en tercera persona, presenta una similitud con lo que existe detrás de la descendencia de Sir Wade Jermyn. En los dos relatos, la polución arriba por el lado femenino de la procreación. En este caso en concreto, la madre de los gemelos Whateley, Lavinia, es descrita como: “... a somewhat deformed, unattractive albino woman... Lavinia was fond of wild and grandiose day-dreams and singular occupations; nor was her leisure much taken up by household cares in a home from which all standards of order and cleanliness had long disappeared” (348). En ella se aprecia

la antítesis femenina del modelo prescrito para acompañar al hombre blanco de la metrópoli victoriana. De la unión entre ella y un ser perteneciente a otra dimensión, donde la materia se comporta bajo otras leyes, surgen dos ejemplos de degeneración. Uno se encuentra entre lo humano y animal, mientras que el otro carece casi de rasgos identificables siquiera con algún animal terrestre y su objetivo es erradicar a la humanidad para “... drag the earth off to some nameless place for some nameless purpose” (387). El primero de estos hijos, Wilbur, emite un sonido fuera de este mundo cuando es herido de muerte por un perro. Lo que queda yaciendo de él en el suelo es una muestra fehaciente de la exageración de hibridismo entre especies a la que llevó Lovecraft los temores del periodo victoriano:

It was partly human, beyond a doubt, with very man-like hands and head, and the goatish, chinless face had the stamp of the Whateleys upon it. But the torso and lower parts of the body were teratologically fabulous... Above the waist it was semi-anthropomorphic... Below the waist, though, it was the worst; for here all human resemblance left off and sheer phantasy began. The skin was thickly covered with coarse black fur, and from the abdomen a score of long greenish-grey tentacles with red sucking mouths protruded limply. Their arrangement was odd, and seemed to follow the symmetries of some cosmic geometry unknown to earth or the solar system. On each of the hips, deep set in a kind of pinkish, ciliated orbit, was what seemed to be a rudimentary eye; whilst in lieu of a tail there depended a kind of trunk or feeler with purple annular markings, and with many evidences of being an undeveloped mouth or throat. The limbs, save for their black fur, roughly resembled the hind legs of prehistoric earth's giant saurians; and terminated in ridgy-veined pads that were neither hooves nor claws. When the thing breathed, its tail and tentacles rhythmically changed colour, as if from some circulatory cause normal to the non-human side of its ancestry. In the tentacles this was observable as a deepening of the greenish tinge, whilst in the tail it was manifest as a yellowish appearance which alternated with a sickly greyish-white in the spaces between the purple rings. 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. (362)

Este inventario de características es exageradamente extenso; se trata de una combinación en extremo abyecta pues conjunta la irrupción de elementos que rebasan lo aceptable dentro de un cuerpo humano. La implicación de la misma es marcar lo vano que resultan las posturas respecto a querer ver a la humanidad como separada e independiente de los animales. Las palabras escogidas por el narrador responden al simple hecho de poder encontrar en referentes conocidos lo necesario para nombrar tal aberración. Esta descripción es una dosis reducida en implicaciones,

misma que prepara la revelación final: el otro hermano es una mole más grande que una casa cuyo cuerpo corresponde por completo a las características que Wilbur podía esconder bajo su ropa: *“Oh, oh, my Gawd, that haff face—that haff face on top of it . . . that face with the red eyes an’ crinkly albino hair, an’ no chin, like the Whateleys . . . It was a octopus, centipede, spider kind o’ thing, but they was a haff-shaped man’s face on top of it, an’ it looked like Wizard Whateley’s, only it was yards an’ yards acrost...”* (386). Al final, la masa de ambos cuerpos prueba ser una sustancia que se desintegra y no parece pertenecer a este mundo.

Las propiedades físicas presentes en los hermanos Whateley resultan similares a las de los glóbulos de un color fuera de este mundo que aparecen en “The Colour out of Space” (1927). También se trata de cuerpos maleables que no siguen los parámetros conocidos por la ciencia. Estos seres irrumpen en las faldas de un valle de Nueva Inglaterra que, como las profundidades emergidas en “Dagon” y la ciudad sin nombre en Arabia, casi no ha sido tocado por el hombre. En este caso, el narrador es una tercera persona, mas no omnisciente como los observadores de lo acontecido a Arthur Jermyn y los hechos en Red Hook y Dunwich. Se trata de un personaje diegético y un caso muy particular entre los narradores de Lovecraft. En sí, su relato se basa en parafrasear lo que le fue contado por Ammi Pierce. Al final, al pertenecer al mundo de la historia, pero no ser parte central de ella, su situación se debate entre la seguridad y la falta de ésta. Por un lado, la perspectiva distante en relación al tiempo de los eventos le brinda una distancia reconfortante ante la mayoría de los hechos estremecedores; por otro lado existe la aterradora experiencia de haber vislumbrado el efecto de éstos directamente en el mismo Ammi.<sup>34</sup> Los eventos sobrenaturales ocurren a partir de la llegada del meteorito y los glóbulos que viajan en su

---

34. Estos razgos convierten a dicho narrador en un caso similar al de los narradores náuticos de Hodgson que presentan narraciones anidadas las cuales brindan al lector la tranquilidad de recibir los acontecimientos a través de un segundo filtro por encima de la voz de aquél que los vivió en primera persona.

interior. A causa de que ninguno de ellos obedece a lo documentado por el saber humano, al final sólo queda confirmarlos como: "... vestige of the fathomless gulfs outside; that lone, weird message from other universes and other realms of matter, force, and entity" (318). Dichas palabras del escritor de ficción suenan muy parecidas en esta etapa de su carrera a las que presenta en sus reflexiones personales sobre la humanidad y el universo. En la práctica, su ficción se confirma en estos relatos como el espacio para especular acerca de las posibilidades de existencia en otras dimensiones que plantea en sus reflexiones. Los entes, cuyo color no posee referente en la Tierra, demuestran su superioridad al alimentarse de todo elemento viviente alrededor de la granja de Nahum Gardner y dejar solamente un paraje yermo que los locales conocen como "blasted heat" (311 & 340). Después de ello, simplemente abandonan el lugar, disparándose como fuego monstruoso en una columna vertical que parte las nubes. A este papel de los seres vivos terrestres como inferiores, se agrega el proceso de contaminación que éstos sufren antes de perecer; previamente a tornarse en remanentes grises sin vida, los seres de los cuales se alimenta el color amorfo pasan por un proceso degenerativo que Nahum trata de silenciar bajo llave en su ático debido a sus nefastas implicaciones:

When he did enter he saw something dark in the corner, and upon seeing it more clearly he screamed outright... Strange colours danced before his eyes; and had not a present horror numbed him he would have thought of the globule in the meteor that the geologist's hammer had shattered... As it was he thought only of the blasphemous monstrosity which confronted him, and which all too clearly had shared the nameless fate of young Thaddeus and the livestock. But the terrible thing about this horror was that it very slowly and perceptibly moved as it continued to crumble. (327-28)

Bajo el efecto contaminante del color y su supremacía, los contornos conocidos del cuerpo dejan de serlo para convertirse en una sustancia gris y sin brillo que implica una caída al origen amorfo de la vida por debajo de los animales inferiores a nosotros en la evolución. La revelación final es que nunca nos hemos separado lo suficiente de las criaturas con las que convivimos sobre la Tierra, al grado de que podemos regresar junto con todas ellas al mismo caldo primigenio que nos gestó.

En ambos relatos, el efecto ponzoñoso del monstruo crea frente al lector un proceso degenerativo que desemboca en la presencia de seres híbridos. Los hermanos Wheatley, junto con las formas inclasificables en el ático de los Gardner, son formas ambivalentes entre el cuerpo humano y lo que se sale de control ante las limitaciones de saber y acción por parte de los protagonistas.

Esta clase de infección en las zonas rurales del noreste de Estados Unidos que proviene de más allá de las estrellas se repite en “The Whisperer in Darkness” (1930). La historia cuenta con un protagonista, el profesor Albert N. Wilmar que narra su propia historia en primera persona. Se trata del tipo de perspectiva más recurrida por Lovecraft, misma que, como ya comenté, responde a la necesidad del testigo de los sucesos desgarradores por compartir los hechos que contradicen cualquier sentido de preponderancia humana. Lo que las inundaciones sacan a la luz son seres que no guardan un hibridismo entre lo humano y los animales. Sus cuerpos combinan rasgos cuyos referentes más cercanos en la experiencia humana ni siquiera corresponden a lo antropoide: “... pinkish things about five feet long; with crustaceous bodies bearing vast pairs of dorsal fins or membranous wings and several sets of articulated limbs, and with a sort of convoluted ellipsoid, covered with multitudes of very short antennae, where a head would ordinarily be” (390). Estos seres resultan tan ajenos a lo visto en la Tierra que deben usar máscaras para no estremecer a sus interlocutores durante sus escasas interacciones con seres humanos. La desgarradora separación física del hombre con estos visitantes del espacio es paralela a su distancia en conocimiento y tecnología:

The Outer Beings are perhaps the most marvellous organic things in or beyond all space and time—members of a cosmos-wide race of which all other life-forms are merely degenerate variants. They are more vegetable than animal, if these terms can be applied to the sort of matter composing them, and have a somewhat fungoid structure; though the presence of a chlorophyll-like substance and a very singular nutritive system differentiate them altogether from true cormophytic fungi. Indeed, the type is composed of a form of matter totally alien to our part of space—with electrons having a wholly different vibration-rate... The genus is unique in its ability to traverse the heatless and airless interstellar void in full corporeal form... Their external resemblance to animal life, and to the sort of structure we understand as material, is a matter of parallel evolution rather than of close kinship.

Their brain-capacity exceeds that of any other surviving life-form, although the winged types of our hill country are by no means the most highly developed. Telepathy is their usual means of discourse, though they have rudimentary vocal organs which, after a slight operation (for surgery is an incredibly expert and every-day thing among them), can roughly duplicate the speech of such types of organism as still use speech. Their main *immediate* abode is a still undiscovered and almost lightless planet at the very edge of our solar system—beyond Neptune, and the ninth in distance from the sun. (423-24)

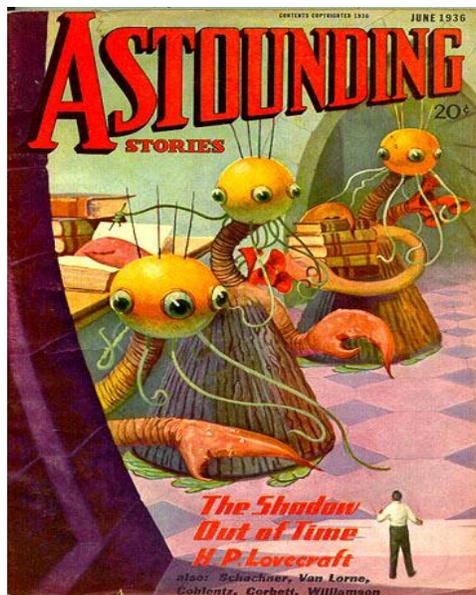
Estos cuerpos sólo parecen híbridos al contemplarlos desde un foco humano; no obstante, al reconocer su superioridad, se convierten en la base de una perspectiva antihumana que resulta devastadora para mantener cualquier intento por considerarnos como el centro de la creación, sobre todo si se toma en cuenta la mención sobre el hecho de que cualquier similitud orgánica resulta un mero accidente. Además de sus posibilidades de comunicación y movilidad en el espacio, el avance tecnológico termina por demostrar la imposibilidad por siquiera considerarnos cercanos a ellos. Incluso el narrador se entera de que si estos seres no han intentado conquistar la Tierra, ello se debe a una simple falta de interés. Su tecnología es tan avanzada que han encontrado la forma de mantener el cerebro de cualquier especie en una condición inmortal dentro de un cilindro que se puede conectar con aparatos que permiten la comunicación y percepción sensorial. Es decir, como muestra de su supremacía, esta civilización presenta la posibilidad de evolucionar hacia un ser inmortal que va más allá de los límites de tiempo y espacio dictados por un cuerpo orgánico.

Igualmente aniquilador para un lector rodeado por las promesas de avance tecnológico de principios del siglo XX es “The Shadow Out of Time” (1935). En ésta, el narrador, Wingate Peasley, advierte que “...If the thing did happen, then man must be prepared to accept notions of the cosmos, and of his own place in the seething vortex of time, whose merest mention is paralysing” (711). El primer momento de horror extremo en el protagonista y narrador llega cuando observa a los miembros de la Gran Raza de Yith realizar acciones que no pensaríamos para ninguna criatura más que para el hombre. Estos seres se mueven entre cuartos y edificios de estructura compleja, al interior de los cuales escriben y leen los libros de su impresionante

biblioteca. Sin embargo, sus cuerpos se encuentran alejados de cualquier referencia evolutiva con nosotros. De forma parecida a como ocurre en los casos previos, el narrador debe recurrir a meras comparaciones con objetos conocidos para describirlos:

They seemed to be enormous iridescent cones, about ten feet high and ten feet wide at the base, and made up of some ridgy, scaly, semi-elastic matter. From their apexes projected four flexible, cylindrical members, each a foot thick, and of a ridgy substance like that of the cones themselves. These members were sometimes contracted almost to nothing, and sometimes extended to any distance up to about ten feet. Terminating two of them were enormous claws or nippers. At the end of a third were four red, trumpet-like appendages. The fourth terminated in an irregular yellowish globe some two feet in diameter and having three great dark eyes ranged along its central circumference. Surmounting this head were four slender grey stalks bearing flower-like appendages, whilst from its nether side dangled eight greenish antennae or tentacles. The great base of the central cone was fringed with a rubbery, grey substance which moved the whole entity through expansion and contraction. (736)

Estos cuerpos gigantes que sólo pueden describirse aludiendo a formas geométricas están representados en la imagen 8; el ser humano que aparece en la misma brinda una idea de la diferencia en tamaño, al tiempo que la forma en que las criaturas lo contemplan parece aludir a la sorpresa que un ser tan minúsculo representaría para ellas desde su propia perspectiva. Cualquier intento por considerarlos inferiores al hombre a causa de sus cuerpos colapsa frente a sus posibilidades técnicas. Han conquistado la inmortalidad mediante la proyección de sus cerebros hacia especies que vivirán en otras épocas; tal como los crustáceos en “The Whisperer in Darkness”, se trata de seres que han alineado el avance tecnológico a los postulados de Darwin: “Technology was enormously stimulated through the constant struggle to survive” (744). La existencia de otras razas inferiores a ellos dentro de esta lucha por sobrevivir que minimiza el lugar del ser humano queda manifiesta con la mención de “the arachnid denizens of earth’s last age” y los “hardy coleopterous species immediately following mankind” (739). Estos dos relatos representan entonces la estocada final en un camino literario que nos propone como un peldaño intermedio frente a diversos seres que podrían habitar la Tierra o llegar a ella desde otros mundos.

Imagen 8<sup>35</sup>

La visión que Lovecraft conjunta en sus relatos es clara: si bien la raza humana tiene los medios de evitar una degeneración hacia casos como el de la familia Jermyn, los habitantes de Red Hook y la familia Martense, su máximo alcance evolutivo se ubica muy por debajo de lo que evoluciones paralelas han llegado a producir en otros puntos del universo y la historia del planeta a lo largo de los siglos. Para el lector, el miedo hacia una caída propio del fin de siglo anterior es reemplazado por un sentimiento de horror ante la posibilidad de poder ensamblar las evidencias que confirmen una nula supremacía humana en el mundo. Las piezas que podrían funcionar como evidencia de los recuerdos del Profesor Wingate Peasley se pierden en suelos nunca antes explorados. Pero el temor permanece: ¿qué sucedería si tales pruebas se volvieran de conocimiento público? El mismo desasosiego abrumba al también narrador y protagonista de *At the Mountains of Madness* (1931), Professor William Dyer, quien representa la exageración de la obsesión humana

---

35. <<http://vidasdesantos.blogspot.mx/>> Noviembre 2015. Diseño de portada por Howard V. Brown para el volumen de junio de 1936 de la revista *Astounding Stories* en donde apareció, por primera vez *The Shadow out of Time*. El ilustrador muestra su interpretación de los cuerpos de la Gran Raza de Yith en contraste con el tamaño del protagonista.

por el conocimiento independientemente de lo devastador que este resulte. De hecho, él mismo es quien también organiza la exploración que lleva a Peasley en su propio relato a confrontar los vestigios tangibles de sus recuerdos. En su historia particular, Dyer dirige una expedición hacia rincones de la Antártida que nunca han sido visitados. Lo que ahí encuentra es muy parecido a lo que debe confrontar el lector que ya ha presenciado los susurros en las tinieblas y ha seguido a la sombra fuera del tiempo. Son criaturas cuyos cuerpos carecen de cualquier similitud con algo contemplado alguna vez en nuestro planeta tal como lo ilustra la imagen 9. Se trata de miembros de una civilización, llamada los Antiguos, a la que el narrador atina a ver como homóloga intelectual de la humana dado que estuvo encumbrada alguna vez sobre el mundo y sus demás habitantes:

They were the men of another age and another order of being. Nature had played a hellish jest on them—as it will on any others that human madness, callousness, or cruelty may hereafter drag up in that hideously dead or sleeping polar waste—and this was their tragic homecoming. They had not been even savages—for what indeed had they done? That awful awakening in the cold of an unknown epoch—perhaps an attack by the furry, frantically barking quadrupeds, and a dazed defence against them and the equally frantic white simians with the queer wrappings and paraphernalia... (561)

Sin embargo, sus logros fueron mayores, pues se elevaron artística, científica y evolutivamente por encima de lo alcanzado por la humanidad. Su arte encumbrado no tiene rival entre lo conocido por el narrador: “Their method of design hinged on a singular juxtaposition of the cross-section with the two-dimensional silhouette, and embodied an analytical psychology beyond that of any known race of antiquity. It is useless to try to compare this art with any represented in our museums” (519). De manera paralela, su conocimiento les permitió edificar “this monstrous dead city millions of years ago, when man’s ancestors were primitive archaic mammals, and vast dinosaurs roamed the tropical steppes...” (522). Además, en lo científico son responsables por la creación de la línea evolutiva que lleva a la especie humana. Ésta se confirma con ello como un animal más en una evolución manipulada por otros quienes incluso lo llegaron a tener como

mascota: “It interested us to see in some of the very last and most decadent sculptures a shambling primitive mammal, used sometimes for food and sometimes as an amusing buffoon by the land dwellers, whose vaguely simian and human foreshadowings were unmistakable” (529). Su capacidad para crear vida se magnifica en la producción de los shoggots, seres capaces de imitar a sus creadores en su uso de lenguaje, siendo la complejidad de éste una muestra del avance de una especie. Incluso, estos entes llegaron a rivalizar con sus creadores y, posiblemente, a destronarlos:

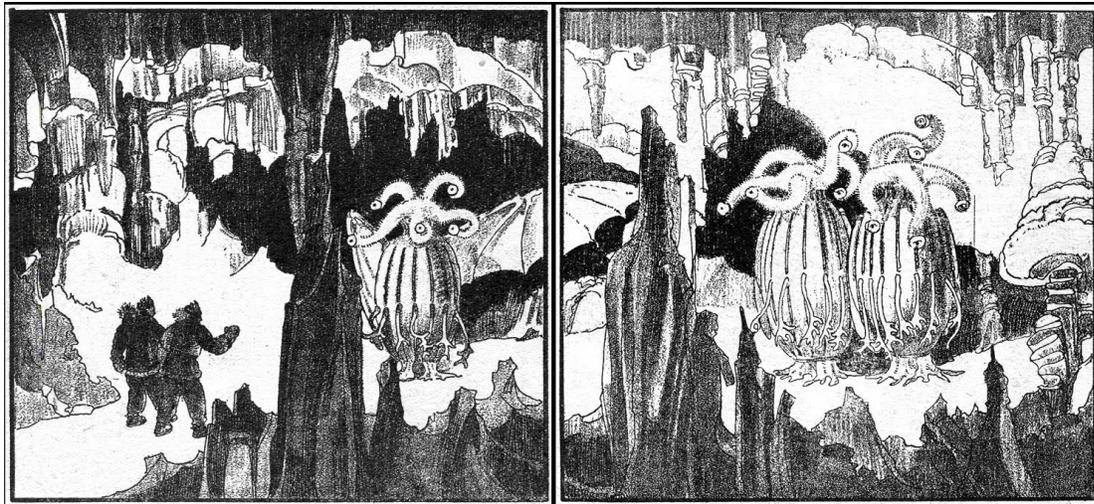
But now, in this deeper section beyond the cavern, there was a sudden difference wholly transcending explanation—a difference in basic nature as well as in mere quality, and involving so profound and calamitous a degradation of skill that nothing in the hitherto observed rate of decline could have led one to expect it. This new and degenerate work was coarse, bold, and wholly lacking in delicacy of detail. It was counter-sunk with exaggerated depth in bands following the same general line as the sparse cartouches of the earlier sections, but the height of the reliefs did not reach the level of the general surface. Danforth had the idea that it was a second carving—a sort of palimpsest formed after the obliteration of a previous design. In nature it was wholly decorative and conventional; and consisted of crude spirals and angles roughly following the quintile mathematical tradition of the Old Ones, yet seeming more like a parody than a perpetuation of that tradition. We could not get it out of our minds that some subtly but profoundly alien element had been added to the aesthetic feeling behind the technique—an alien element, Danforth guessed, that was responsible for the manifestly laborious substitution. (557-58)

El elemento ajeno en la cita anterior, aunado al ataque del que son víctima los especímenes descubiertos por la expedición, alude a una especie de usurpación del lugar de los Antiguos por parte de los shoggots. Todo termina entonces por caer en una magnificación de la lucha por la sobrevivencia y la hegemonía del más fuerte. De hecho, los Antiguos tampoco son la cúspide entre las especies en el universo, pues sus enemigos poseen cuerpos con características más ventajosas:

It was curious to note from the pictured battles that both the Cthulhu spawn and the Mi-Go seem to have been composed of matter more widely different from that which we know than was the substance of the Old Ones. They were able to undergo transformations and reintegrations impossible for their adversaries, and seem therefore to have originally come from even remoter gulfs of cosmic space. The Old Ones, but for their abnormal toughness and peculiar vital properties, were strictly material, and must have had their absolute origin within the known space-time continuum; whereas the first sources of the other beings can only be guessed at with bated breath. (532)

Como mencioné antes, el declive de las civilizaciones propuesto por Nordau y Spengler también se manifiesta en lo acontecido a los reptiles habitantes de la ciudad sin nombre y a los simios en

el pasado de los Jermyn; de forma similar, los Antiguos experimentaron una caída cultural vinculada con un recrudescimiento de las condiciones naturales a su alrededor. Como en el caso de los seres reptil, la respuesta es mudarse a un reino subterráneo de mayor esplendor. Ya se revisó que, en la ficción de Lovecraft, las cuevas y el subsuelo representan los nichos de degradación humana. Esto se ilustra de forma múltiple. Por un lado, están el espécimen encontrado en Mammoth Cave, lo acontecido a la familia Martense y la gruta bajo la mansión de la Poer, además de las celdas en Red Hook y las criaturas incompletas en el bungalow de Charles Dexter Ward quien falló en su intento por crear vida con sus manos. Sin embargo, para las razas que se encuentran por encima de nosotros, lo subterráneo es repetidamente un lugar de reencuentro con una etapa de apogeo y esplendor. Al final de su narración, el protagonista está convencido de que, si la humanidad va a permanecer sobre las convicciones placenteras acerca de su ilusoria posición sobre la Tierra, es mejor que no se den a conocer los hechos que ha descubierto: “It is absolutely necessary, for the peace and safety of mankind, that some of earth’s dark, dead corners and unplumbed depths be let alone; lest sleeping abnormalities wake to resurgent life, and blasphemously surviving nightmares squirm and splash out of their black lairs to newer and wider conquests” (571). En los tres casos, los seres crustáceo, junto con la raza de Yith y los Antiguos, poseen cuerpos que resultan monstruosos para la perspectiva humana; por ello sólo pueden ser delineados por los narradores mediante el uso de referentes conocidos, pero que deben armarse de forma caprichosa y sin un correspondiente dentro de lo observable. Su función consiste en magnificar el mensaje del autor acerca de los límites del entendimiento humano.

Imagen 9<sup>36</sup>

La aprensión respecto a que se conozcan los hechos que ponen en claro nuestro nicho insignificante en el cosmos es común para los cinco narradores de las historias citadas. El narrador y protagonista de “The Call of Cthulhu” la comparte por igual con todos ellos. Por el contrario, su contraparte en “The Shadow over Innsmouth” presenta un caso único en la ficción de Lovecraft. Este personaje narrador llega a un nivel que va más allá de meramente reconocer la existencia de otras especies. Lo que él experimenta lo lleva a desdeñar a la humanidad después de que el malestar inicial que le provoca el conocimiento adquirido es reemplazado por la ansiedad de unirse a aquellos que se encuentran por encima del ser humano. Las dos historias se nutren de los recursos presentes en la obra del autor mismos que revisé en las páginas previas. Ambos giran en torno a la citada existencia de secretos que es mejor seguir ocultando y los cuales fueron hallados en lugares

---

36. <<http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/miskatonic-mondays-the>> Noviembre 2015. Ilustración de Howard V. Brown para la publicación de *At the Mountains of Madness* en *Astounding Stories* donde la novella se serializó durante los meses de febrero, marzo y abril. La imagen representa concretamente a los “Old Ones”:

... monstrous barrel-shaped fossil of wholly unknown nature; probably vegetable unless overgrown specimen of unknown marine radiata. Tissue evidently preserved by mineral salts. Tough as leather, but astonishing flexibility retained in places. Marks of broken-off parts at ends and around sides. Six feet end to end, 3.5 feet central diameter, tapering to 1 foot at each end. Like a barrel with five bulging ridges in place of staves. Lateral breakages, as of thinnish stalks, are at equator in middle of these ridges. In furrows between ridges are curious growths. Combs or wings that fold up and spread out like fans. (477)

aislados o recónditos, no visitados por el ojo humano. Las interrogantes que los apremian son el resultado de reunir varias piezas que llegan a ellos por distintas fuentes relacionadas con monstruosidades híbridas de carácter siniestro. El ensamble paulatino de las mismas los lleva hacia la confirmación escalonada de un conocimiento que resulta tan irrefutable como insoportable para la humanidad. De modo paradójico, aunque los narradores insisten en la necesidad de que no se divulgue su historia, la necesidad de expresarse, de dejar salir los miedos, los lleva a crear la historia que nos llega como público. En última instancia, la existencia de dicho relato, así como del seguimiento que le da el lector, responden a la obsesión inevitable por conocer más allá de lo que resulta familiarmente reconfortante. A continuación, analizaré cómo los elementos mencionados se combinan al interior de los dos relatos mencionados para dar voz a los miedos de degeneración expresados por el autor en su escritura epistolar y ensayística, así como en sus creaciones de ficción. La elección detrás de ambos cuentos responde al hecho de que, como demostraré a continuación, ellos forman sus dos propuestas mejor logradas para estremecer a su público con la sensación escalofriante de descubrir su verdadero lugar dentro del tiempo y el espacio sobre la Tierra y el universo.

### ***Cthulhu y el horror respecto a la posición de la humanidad sobre la Tierra***

“The Call of Cthulhu” (1926) comienza con un epígrafe de Algernon Blackwood, el cual alude a la posible sobrevivencia en nuestros tiempos de remanentes de seres y fuerzas prehumanas que son vagamente referidas en leyendas y tradiciones:

Of such great powers or beings there may be conceivably a survival... a survival of a hugely remote period when... consciousness was manifested, perhaps, in shapes and forms long since withdrawn before the tide of advancing humanity... forms of which poetry and legend alone have caught a flying memory and called them gods, monsters, mythical beings of all sorts and kinds... (124)

Estas líneas remiten a la ansiedad de Lovecraft acerca de la clase de entidades que podrían existir más allá de la comprensión y rango de visión humanos. El autor presenta la historia como producto de un manuscrito encontrado entre los papeles del difunto Francis Wayland Thurston, miembro de la American Archaeological Society (125). La estructura narrativa del texto se conforma mediante tres niveles superpuestos de perspectiva. Los tres capítulos del relato corresponden a los recuentos del narrador sobre las notas y testimonios dejados por terceros. Primeramente, el narrador comenta sobre la experiencia delirante del escultor Wilcox registrada en las notas del fallecido profesor Angell, tío abuelo del narrador. A ésta le sigue lo referido por el mismo Angell respecto a la historia del inspector de policía Legrasse. La parte final es el diario de un marinero noruego resumido por el mismo narrador. El recurso de narración enmarcada usado por Hodgson en *The House on the Bordeland* es compartido por Lovecraft aunque, en este caso, la finalidad inmediata no es brindar tranquilidad al lector. El efecto detrás del rompecabezas de pruebas armado por el narrador es la imposibilidad para negar las implicaciones funestas de lo que resulta al revisar las coincidencias entre fechas y acontecimientos que conforman lo ocurrido a tres diferentes personajes. Al reunir las notas de su tío abuelo con los reportes de periódico sobre lo sucedido con la tripulación de la cual era parte Johansen, y finalmente sumarlas al diario de este último, se obtiene una historia donde el personaje principal no figura en el centro de la acción que se describe, sino que, junto con su lector, protagoniza el ensamblaje de los eslabones que hacen colapsar los ideales de encumbramiento humano alcanzados al final del siglo anterior y magnifican los temores de degeneración emanados del mismo. Mientras que los capítulos I y III se refieren a eventos ocurridos de manera simultánea durante 1925, el capítulo intermedio relata sucesos acontecidos entre 1907 y 1908. Al combinarse las piezas, se obtiene una sensación de verosimilitud detrás de los hechos narrados, además de que la diferencia entre los años agrega una sensación de

continuidad en el tiempo a los eventos macabros vinculados con Cthulhu. El resultado es la sensación compartida con los narradores de las historias citadas previamente:

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 deadly light into the peace and safety of a new dark age. (125)

El sentimiento expresado en estas líneas que abren este cuento resulta de la funesta labor realizada por el narrador al asociar lo que no debería de vincularse. El producto de ello es el abandono de la placentera ignorancia a la que él mismo alude. Su miedo final es que, aunque por el momento él es un testigo aislado de un conocimiento insoportable, tarde o temprano la curiosidad que lo llevó a obtenerlo guiará a otros a seguir sus pasos. De hecho, el público también se encuentra en riesgo, pues, como el lector del diario del Recluso narrado por Berreggnog en la casa en *The House on the Borderland*, ha compartido el conocimiento oscuro detrás de la historia, aunque de forma indirecta y, aparentemente, más segura. Sin embargo, cabe recordar que el protagonista llegó igualmente hacia tal conocimiento de forma también transversal. Como ocurre con la degeneración propuesta por Maudsley, la obsesión por el conocimiento que lleva hacia la pérdida de estabilidad emocional se presenta en el relato como algo hereditario. Este elemento se combina con la insaciable sed por develar secretos que comparten los protagonistas de Lovecraft. El primer eslabón de hechos que llega a sus manos es la enigmática caja dejada entre las posesiones de su difunto tío abuelo, profesor emérito de lenguas semíticas. El narrador es arrastrado por su impulso inherente por obtener conocimiento y, al abrir tal curiosidad, da el primer paso en su correlación de fragmentos al asociar el extraño anillo de su tío como la llave de la igualmente extraña caja. De aquí se desprende un viaje hacia el entendimiento sobre la existencia de Cthulhu y sus adoradores

entre la humanidad. Como se menciona respecto a éste en *At the Mountains of Madness*, su cuerpo obedece a características fuera de lo familiar:

The awful squid-head with writhing feelers came nearly up to the bowsprit of the sturdy yacht, but Johansen drove on relentlessly. There was a bursting as of an exploding bladder, a slushy nastiness as of a cloven sunfish, a stench as of a thousand opened graves, and a sound that the chronicler would not put on paper. For an instant the ship was befouled by an acrid and blinding green cloud, and then there was only a venomous seething astern; where—God in heaven!—the scattered plasticity of that nameless sky-spawn was nebulously *recombining* in its hateful original form... (156)

La contradicción para lo conocido y aceptable va más allá de su cuerpo, pues la ciudad de la que emerge también se sale de proporciones respecto a lo que el ser humano ha percibido y creado durante su experiencia sobre el planeta:

... the geometry of the place was all wrong. One could not be sure that the sea and the ground were horizontal, hence the relative position of everything else seemed phantasmally variable... Donovan slid or somehow propelled himself down or along the jamb and rejoined his fellows, and everyone watched the queer recession of the monstrosly carved portal. In this phantasy of prismatic distortion it moved anomalously in a diagonal way, so that all the rules of matter and perspective seemed upset... The Thing cannot be described -there is no language for such abysses of shrieking and immemorial lunacy, such eldritch contradictions of all matter, force, and cosmic order. A mountain walked or stumbled. God! What wonder that across the earth a great architect went mad, and poor Wilcox raved with fever in that telepathic instant? The Thing of the idols, the green, sticky spawn of the stars, had awaked to claim his own. The stars were right again, and what an age-old cult had failed to do by design, a band of innocent sailors had done by accident. After vigintillions of years great Cthulhu was loose again, and ravening for delight. (154-55)

El cuerpo gigantesco que puede recombinarse cuando se le cree destruido habita una ciudad donde la perspectiva y proporciones retan a la mente humana y lo que cree conocer; los dos ingredientes que son las propiedades de su masa y la arquitectura que habita, hacen evidente el hecho de que existen cosas que la humanidad no ha alcanzado a percibir debido a las limitaciones de su alcance.

El ser humano es tan insignificante al lado de Cthulhu, que éste parece considerarlo como un mero juguete tal como lo hicieron los Antiguos que habitaron las montañas de la locura. De hecho, Cthulhu se encuentra en espera de resurgir para regresar a la humanidad a un estado salvaje y primigenio: “mankind would have become as the Great Old Ones; free and wild and beyond

good and evil, with laws and morals thrown aside and all men shouting and killing and revelling in joy” (142). Desde la perspectiva del ser más avanzado biológicamente, parece como si nuestros logros culturales fueran una degeneración de lo que le corresponde de acuerdo con su lugar en el cosmos. Aquellos seguidores con los que cuenta pertenecen a lo que la humanidad resulta desde su óptica. Son descritos como inferiores al hombre blanco letrado que representa el protagonista. Los canacos mestizos del Pacífico que se dirigen a liberar a Cthulhu tienen un “... abhorrent and desperate though rather clumsy mode of fighting” (149). Su evidente degeneración resulta obvia para Johansen y sus compañeros al aniquilarlos: “There was some peculiarly abominable quality about them which made their destruction seem almost a duty...” (152). El marinero es descrito como superior a ellos dada su “some intelligence” (148) aunque es un individuo “unlettered” (153). Se trata de atributos que confirma el narrador mediante el uso del lenguaje que el noruego presenta en su propio diario. Igualmente, la formación académica del narrador y su tío, así como el lenguaje y actuar de Legrasse los remiten a todos ellos a la pertenencia dentro del grupo blanco occidental; es decir, la cúspide cultural de la humanidad, misma que, como ya apunté, parece haber ido en contra de lo que le corresponde al hombre desde la visión de Cthulhu. Por el contrario, Wilcox, el escultor de la estatuilla que conforma la primera pieza en la búsqueda del narrador, es descrito como “... of a type, at once slightly affected and slightly ill-mannered...” (145). Finalmente, los adoradores de Cthulhu arrestados por Legrasse en lo recóndito de los pantanos de Louisiana tienen un comportamiento no esperado en seres humanos; en la imagen 10 aparece una recreación gráfica del ritual infrahumano que llevan a cabo; durante éste, realizan acciones y emiten sonidos que se esperaría percibir provenientes de una bestia: “... leaped and twisted a more indescribable horde of human abnormality... Void of clothing, this hybrid spawn were braying, bellowing, and writhing about a monstrous ring-shaped bonfireson” (139). Estos ejemplos de degeneración humana

proviene de razas consideradas como inferiores frente al ideal de supremacía blanca emanada del imperialismo victoriano (recordar aquí que Lovecraft se veía más como británico que estadounidense): “the prisoners all proved to be men of a very low, mixed-blooded, and mentally aberrant type. Most were seamen, and a sprinkling of negroes and mulattoes, largely West Indians or Brava Portuguese from the Cape Verde Islands...” (140). Estos personajes, al igual que seguidores del culto en “The Horror at Red Hook” son unos de entre varios que han servido para impulsar teorías acerca de una fuerte xenofobia como motor creador tras la producción literaria de Lovecraft. No obstante, y como ya indiqué con anterioridad, mi tesis va más allá de encontrar meras marcas de racismo en la ficción de este escritor. De acuerdo con lo que demostré en los capítulos I y II, durante el *fin de siècle* este tipo de representantes humanos funcionaron como expresión de los miedos de polución provenientes de seres inferiores a lo alcanzado por el caballero blanco de occidente; sin embargo, en la obra de Lovecraft yo los propongo como ejemplos que el autor brinda para hacer más evidente el supuesto encumbramiento humano como un ideal que se verifica como una concepción arbitraria, pues al ser visto bajo la perspectiva de Cthulhu, el ser humano es, en todos sus representantes, una especie inferior y sin posibilidades de trascendencia.

Imagen 10<sup>37</sup>

No obstante, para el ojo humano, el ser que puede manipular la mente de Wilcox y al cual siguen los mestizos dementes del pantano así como los tripulantes del *Alert* con su “evil reputation” (149) es en sí mismo un híbrido; como sucede con las criaturas de los relatos descritos previamente, la masa que lo conforma resulta en la unión mal proporcionada de características pertenecientes a distintos animales.

En cuanto a los espacios relacionados con este monstruo, cada una de las historias que conforman la narrativa de Thurston ocurre en rincones de lo civilizado y cada una consolida su conexión al tener como evidencia física una estatuilla de Cthulhu. En lo referente a la ubicación de las acciones, la oscuridad del pantano explorado por Legrasse y su fuerza policiaca representan un ingreso por parte de lo civilizado hacia los rincones alejados de la intervención humana. Esto es aún más obvio con el arribo del grupo de Johansen a la isla que emerge de las profundidades del océano inexploradas en la época de Lovecraft. A su vez, el delirio de Wilcox tiene lugar en los

---

37. *The Starry Wisdom: A Tribute to H. P. Lovecraft*. 1994. P.p. 82-83. Dibujo de John Coulthard para una edición gráfica de “The Call of Cthulhu”. La imagen corresponde a la ceremonia que llevan a cabo los seguidores de Cthulhu arrestados por Legrasse.

rincones aislados de la mente negados para la razón. Por lo que se refiere a la existencia de las esculturas, éstas funcionan como una extensión del discurso que se crea a partir del monstruo, pues permiten que, incluso cuando el tiempo se lleve las palabras y la memoria de los testigos de tales eventos, permanezca una evidencia física palpable e innegable ante la vista. La imagen 11 es un bosquejo realizado por el mismo Lovecraft que recoge de manera visual su propia descripción de la misma. Lo indecifrable que rodea las tres obras en piedra remite directamente a su origen desde espacios impenetrables para la sapiencia humana. En primer lugar, la pieza producida por el joven artista es un monstruo, el ser impensable que en su físico previene contra la violencia que implica la transgresión de barreras entre lo conocido y lo desconocido, entre lo permitido y lo prohibido. Se trata de una advertencia sobre el peligro de conocer más allá de lo soportable como le ocurrió al profesor Angell, a Johansen y al narrador. Tal grado de conciencia acerca de la imposibilidad por otorgarle supremacía al hombre es en sí una monstruosidad, una combinación de fragmentos que, como advierte el narrador y lo demuestra el mismo cuerpo monstruoso de Cthulhu, no debería existir desde una perspectiva humana. La estatuilla en cuestión cuenta con otras dos versiones que resultan poseer una creación insondable en el tiempo. La última de ellas fue encontrada en la isla que emergió y volvió a desaparecer en un punto donde los mapas no muestran nada. Su composición material presenta todo un enigma para cualquier experto: "... the subject and material, belonged to something horribly remote and distinct from mankind as we know it; something frightfully suggestive of old and unhallowed cycles of life in which our world and our conceptions have no part" (136). La mezcla híbrida representada en ella reúne un cuerpo antropeide con peculiaridades de dos animales y un ser imaginario: "The crouching image with its cuttlefish head, dragon body, scaly wings, and hieroglyphed pedestal... I studied it long and well, finding it a thing of balefully exquisite workmanship, and with the same utter mystery, terrible antiquity, and

unearthly strangeness of material which I had noted in Legrasse's smaller specimen" (151). Para Johansen, el confrontar al modelo original de la estatuilla en su tamaño sublime, fuera de cualquier proporción, trae consigo el borde de la locura y una muerte antes de lo esperado. Sin embargo, para el narrador, el verdadero terror proviene de saber que la presencia de dicho ser funciona como un espejo que le confirma a la humanidad lo arbitrario detrás del hecho de pensar el mundo como un lugar seguro.

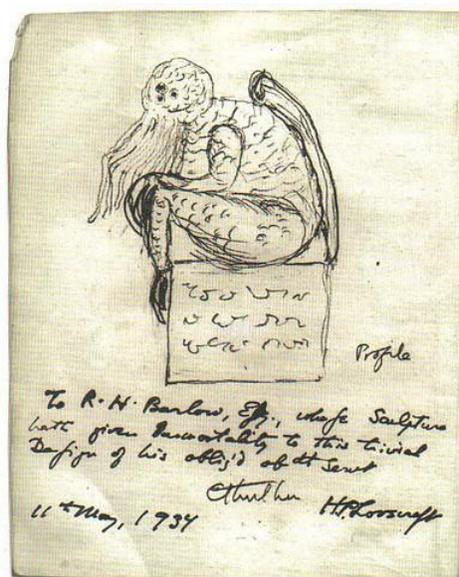


Imagen 11<sup>38</sup>

Las palabras presentes en este relato y que aparecieron de forma previa en “The Nameless City” sintetizan tal sentir por parte del autor: “That is not dead which can eternal lie. And with strange aeons even death may die” (92, 143). La perspectiva necesaria para emitir tal enunciación sólo puede alcanzarse desde una focalización no humana; es decir, la que corresponde a Cthulhu y misma que el protagonista es capaz de comprender tras su experiencia iniciada con la apertura de los secretos heredados de su antepasado. La caja de Pandora implícita en el legado del tío del

38. Dibujo a mano que representa a Cthulhu, dibujado por Lovecraft y fechado en 1934. <<http://lovecraftzine.com/2012/03/23/cthulhu-drawn-by-h-p-lovecraft-himself/>> junio 2105.

protagonista encamina al último en el recorrido sobre una superposición de narrativas y evidencias físicas que hacen incuestionable el panorama desalentador desde el cual el paisaje ahora vislumbra a la humanidad como una degeneración frente a la preminencia de otros: "... have looked upon all that the universe has to hold of horror, and even the skies of spring and the flowers of summer must ever afterward be poison to me" (157). Cuando es contemplado desde fuera de la Tierra, el ser humano resulta ser un grano de sal sobre la vastedad en el espacio y tiempo. La experiencia del narrador confirma que nuestra posición es tan ínfima como lo son nuestra comprensión y entendimiento al interior de un contexto donde la materia y los siglos pueden trascender más allá de lo que hemos llegado a vislumbrar. Su único consuelo es que, de acuerdo con las palabras de los adoradores arrestados por Legrassé, el arribo definitivo de Cthulhu sólo volverá a verificarse "till the stars came right again" (142). Lo anterior permite al menos pensar en una distancia extraordinaria en el tiempo como le sucede al protagonista en "The Shadow out of Time". Si bien el acercamiento con lo monstruoso afecta a la mayoría de los personajes en la historia sobre Cthulhu, al menos el retorno de este ser se mantiene en una longitud temporal exorbitante aunque menor a la que se presenta en *The House on the Borderland* donde el fin de los tiempos se vislumbra como algo incluso más distante que la desaparición de nuestra especie.

### ***La ensombrecida caída final del hombre en Innsmouth***

En contraste con la magnitud de las eras cósmicas a la que aluden los eventos alrededor de un posible regreso de Cthulhu en el caso de Lovecraft y lo visto por el Recluso sobre el fin del mundo en la obra de Hodgson, los acontecimientos en "The Shadow over Innsmouth" (1931) remiten al riesgo de que la humanidad se confirme como ese peldaño intermedio entre razas que han pasado sobre el planeta como algo mucho más cercano. La sensación de proximidad es similar a la

experimentada por los narradores en “The Whisperer in Darkness” y *At the Mountains of Madness*. En cuanto a la relación con otros relatos del autor, S. T. Joshi juzgó esta historia con las siguientes palabras: “... Lovecraft’s greatest tale of degeneration... clearly a cautionary tale on the ill effects of *miscegenation*, or the sexual union of different races, and as such may well be considered a vast expansion and subtilization of the plot of ‘Facts Concerning Late Arthur Jermyn and his Family’” (*A Subtler Magick* 162). En mi opinión, la relación entre ambos textos se basa en la influencia y maduración de una idea, lo cual va más lejos del simple hecho propuesto por Joshi de retrabajar una trama. El descubrimiento por parte del protagonista acerca de una unión híbrida en su pasado familiar es la anécdota común en ambos textos; partiendo de ella, y once años más tarde, Lovecraft propone una exploración de los límites de una contaminación degenerativa hereditaria que va más allá de lo meramente biológico y cerrado a una sola familia como lo es el caso de Arthur Jermyn. En el caso del narrador de Innsmouth, Robert Olmstead<sup>39</sup>, la degeneración alcanza a un número potencialmente infinito dentro de la raza humana, además de que no se trata de un regreso sino un avance hacia una especie más desarrollada. En cuanto al origen de contaminación, ésta también le llega por medio de la herencia de la unión híbrida entre un antepasado humano y una representante de otra raza, tatarabuela en este caso. Además de que la distancia con el elemento contaminante es una generación más cercana, la presencia de éste no sólo implica una separación del cuerpo humano, sino el descubrimiento, por parte de Robert, de su pertenencia a una cultura distinta:

It’s definitely some sort of biological horror story where you have the breakdown of not just human society, but the human body. But I think the overriding concern is actually about culture. You have the culture of the Deep Ones coming up and over of a decade eating away the whole culture of Innsmouth, so that finally Innsmouth would vanish. (Caitlín R. Kernan, en *Lovecraft: Fear of the Unknown*)

---

39. Aunque las ediciones sin notas no lo mencionan, los apuntes y el borrador del autor para este relato incluyen un árbol familiar del protagonista en el que, contrario a lo que ocurre en la historia publicada, sí se brinda su nombre: Robert Olmstead (*The New Annotated Lovecraft* 573, 641).

El camino que establece Lovecraft para que el protagonista y narrador comprenda las implicaciones de lo anterior se construye sobre la combinación de los recursos narrativos que también resultan presentes en el rompecabezas sobre los eventos interconectados alrededor de Cthulhu. Su narración es producto de la amalgama formada por las piezas de información que resultan de una obsesión por saber más acerca de Innsmouth. Éstas se suman a la necesidad de compartir su resultante inestabilidad emocional asociada con la revelación de un futuro nada promisorio para la humanidad. Además, la presencia de una nefasta convicción acerca de la presencia de elementos degenerativos en su herencia forma un sello agregado al rompecabezas narrativo.

Los fragmentos que se unen para tornar los miedos de degeneración de Robert Olmstead en algo irrefutable son seis. Los primeros cuatro son narraciones de terceros que se van encaramando gradualmente para preparar las dos revelaciones finales que llevan al protagonista al borde de la locura. De éstos, los dos que arrojan mayor detalle, el vendedor de boletos de camión y Zadock Allen, consisten en citas textuales. Lo anterior permite que el narrador aporte un mayor grado de verosimilitud, pues se trata de las palabras originales de aquellos quienes, en su papel como segundos narradores, han visto parte o la totalidad de aquello que él mismo corrobora con sus propios ojos al final de su experiencia en el pueblo. La existencia de estas características en el punto de vista brindado por el narrador le permite a Lovecraft llegar más allá que en “The Call of Cthulhu”, pues en este caso el trayecto existente entre los acontecimientos narrados y el público lector es más estrecho. Esto otorga una sensación más tenue de seguridad. A lo anterior se debe sumar el hecho de que los eventos no ocurren en un pantano aislado de Luisiana o en un confín remoto del océano Pacífico como lo relacionado con Cthulhu; en esta ocasión se trata de un pueblo que, aunque rodeado de parajes desolados que le permiten mantener el menor grado posible de

comunicación con sus vecinos, se encuentra dentro de márgenes muy similares a la Nueva Inglaterra del mundo compartido por el creador y sus lectores.

Los dos primeros recuentos ocurren en Newburyport donde el agente de la línea de autobuses le da la información necesaria para considerar como “shadowed Innsmouth” (*The New Annotated Lovecraft* 575) al pueblo que ha decidido visitar por mera curiosidad hacia lo misterioso. Ahí es donde por primera vez se detalla lo que forma la fachada física típica de sus habitantes:

Some of 'em have queer narrow heads with flat noses and bulgy, stary eyes that never seem to shut, and their skin ain't quite right. Rough and scabby, and the sides of their necks are all shrivelled or creased up. Get bald, too, very young. The older fellows look the worst—fact is, I don't believe I've ever seen a very old chap of that kind. Guess they must die of looking in the glass! Animals hate'em... (578)

Dicho aspecto resulta ser el motivo principal para que los pueblos vecinos eviten el lugar y sus no más de 400 habitantes. Todos ellos llevan más de 50 años sumidos en un estado de decadencia y aislamiento mutuo con el resto de la costa de Nueva Inglaterra. El agente sugiere que la xenofobia alrededor de Innsmouth va más allá de un miedo racial. El mismo Robert intenta sostener tal argumento durante la primera parte de su relato. Sin embargo, la sugerencia brindada por las piezas de joyería que le muestra su segundo informante, la curadora del Newburyport Historical Society, le da una perspectiva que gradualmente se va ampliando y lo mueve a asimilarla poco a poco. En estas obras de carácter ominoso aparecen representaciones de seres que en su cuerpo denuncian la mera posibilidad de que un ser humano pudiera transformarse en algo híbrido que reuniera elementos de más de dos especies que no se supone que deban observarse juntas:

Among these reliefs were fabulous monsters of abhorrent grotesqueness and malignity—half ichthyic and half batrachian in suggestion—which one could not dissociate from a certain haunting and uncomfortable sense of pseudo-memory, as if they called up some image from deep cells and tissues whose retentive functions are wholly primal and awesomely ancestral... (582)

La descripción hace referencia a una asociación evolutiva entre pez y batracio con las formas antropoides que desembocan en el hombre. Por otro lado, como detallaré posteriormente, el vago

recuerdo ancestral mencionado por el narrador se vincula al final del relato con la revelación de su herencia innsmoutiana. Tras presentar estas evocaciones graduales de la apariencia física de los habitantes del pueblo, Lovecraft considera a su protagonista listo para confrontar cara a cara a uno de ellos. Para el lector, esta descripción mantiene aún cierta distancia mediante el filtro del narrador. No obstante, el trecho se acorta, pues a partir de aquí el texto presenta descripciones directas. Se trata de impresiones de los habitantes del nefasto pueblo, hechas por el protagonista y sin intermediarios. La primera imagen y que más cuestiona los límites entre razas y especies es la de Joe Sargent, el chofer del autobús que cubre la ruta entre Innsmouth y sus pueblos vecinos:

He was a thin, stoop-shouldered man not much under six feet tall, dressed in shabby blue civilian clothes and wearing a frayed grey golf cap. His age was perhaps thirty-five, but the odd, deep creases in the sides of his neck made him seem older when one did not study his dull, expressionless face. He had a narrow head, bulging, watery blue eyes that seemed never to wink, a flat nose, a receding forehead and chin, and singularly undeveloped ears. His long, thick lip and coarse-pored, greyish cheeks seemed almost beardless except for some sparse yellow hairs that straggled and curled in irregular patches; and in places the surface seemed queerly irregular, as if peeling from some cutaneous disease. His hands were large and heavily veined, and had a very unusual greyish-blue tinge. The fingers were strikingly short in proportion to the rest of the structure, and seemed to have a tendency to curl closely into the huge palm. As he walked toward the bus I observed his peculiarly shambling gait and saw that his feet were inordinately immense. The more I studied them the more I wondered how he could buy any shoes to fit them. (584)

A primera vista, el semblante de dicho personaje presenta la imposibilidad de categorizarlo dentro de un grupo racial conocido: “His oddities certainly did not look Asiatic, Polynesian, Levantine, or negroid, yet I could see why the people found him alien. I myself would have thought of biological degeneration rather than alienage” (585). Es precisamente su deformación biológica lo que produce un disgusto extremo, que va más allá del producido al observar a Cthulhu, pues al contemplarlo es imposible no aceptar su pertenencia a una irrupción de elementos que no resulta agradable en el semblante de un ser humano. Esta descripción entre la normalidad y el hibridismo es considerada por Graham Harman como “... perhaps the most loathsome of Lovecraft’s basically humanoid characters” (182). El conductor no es un ser anfibio con remanentes humanos; se trata

de una conjunción entre el hombre y demasiadas características propias de peces o batracios presentes en su propio cuerpo como para sacudir a cualquier lector. A partir de su aparición, aumenta gradualmente lo exagerado de la combinación entre atributos marinos, anfibios y humanos atestiguados por el narrador.

Los dos componentes que siguen en el rompecabezas de evidencias orales por parte de terceros son los últimos en orden cronológico. Corresponden a lo referido por el dependiente de la tienda de abarrotes del centro de Innsmouth. Como los dos casos anteriores, el chico en cuestión es externo al pueblo y por ello lo describe con una óptica externa al mismo. Su aparición brinda dos detalles importantes para la imagen que el narrador y su lector van generando de los locales del pueblo. Primeramente, enfatiza el hecho de que pasan amplios periodos de tiempo en el agua. Además, refuerza lo mencionado por el agente de Newburyport respecto al hecho de que la degeneración tiene lugar durante el periodo que corresponde a la vida de un solo individuo. Dicho evento acelera en demasía lo postulado por Maudsley respecto a la degeneración como un proceso paulatino que se va haciendo visible a lo largo de varias generaciones. Hay que recordar que se trata de un recurso compartido con Hodgson cuyo Recluso se contamina de forma por demás rápida tras el contacto con su mascota. Pese a que desde jóvenes los innsmouthianos ya presentan peculiaridades como sus cabezas estrechas, narices aplastadas y ojos que parecen nunca parpadear, es hacia la edad avanzada cuando los cambios hacia lo animal, lo híbridamente inaceptable, tienen lugar. De hecho, los viejos no se dejan ver en público ni siquiera en el pueblo mismo. Sin embargo, la función principal de este tercer informante radica en su mención de Zadock Allen como la fuente de información del pueblo. Motivado por el alcohol, el viejo es conocido por hablar acerca de los sucesos extraños detrás de la degeneración social, arquitectónica y física que ha atacado el lugar por más de 50 años.

Mientras que en “The Call of Cthulhu” las aportaciones que brindan los casos de Wilcox, Legrasse y Johansen son equitativas en extensión y peso para resolver el enigma que devela la caída del hombre, en “The Shadow over Innsmouth”, las palabras de Zadock Allen, citadas por el narrador, ocupan prácticamente un capítulo completo de los cinco que dividen la historia. De forma paralela, el peso de los hechos que brinda tal narrativa enmarcada es crucial para conformar la penúltima llave que acerca al narrador hacia un conocimiento insoportable. El viejo revela que la existencia de los Profundos, los seres híbridos entre pez, batracio y humano, llegó a oídos de Innsmouth por los canacos del Pacífico Sur. Esto implica el contacto con un grupo menos civilizado, también mencionado entre los adoradores de Cthulhu, como foco de degeneración. Los seres de las sublimes profundidades oceánicas, explica Allen, comparten la línea evolutiva del ser humano. Aquí cabe retomar el recuerdo ancestral evocado en el narrador por la joyería guardada en Newburyport. Ellos pueden engendrar descendencia con los humanos y garantizar la supremacía de sus propias características físicas en su linaje a partir la edad adulta:

Seems that human folks has got a kind o' relation to sech water-beasts—that everything alive come aout o' the water onct, an' only needs a little change to go back agin. Them things told the Kanakys that ef they mixed bloods there'd be children as ud look human at fust, but later turn more'n more like the things, till finally they'd take to the water an' jine the main lot o' things daown thar. An' this is the important part, young feller—they as turned into fish things an' went into the water *wouldn't never die*. Them things never died excep' they was kilt violent. (603)

Aunque están biológicamente relacionados con nosotros, la inmortalidad de estos seres marinos basta para colocarlos en un peldaño de superioridad evolutiva por encima de sus contrapartes terrestres. Además, ellos poseen una preeminencia tecnológica que les da la posibilidad de erradicar a la humanidad si así lo desearan:

Yew want to know what the reel horror is, hey? Wal, it's this—it ain't what them fish devils *hez done, but what they're a-goin' to do!* They're a-bringin' things up aout o' whar they come from into the taown—ben doin' it fer years, an' slackenin' up lately. Them haouses north o' the river betwixt Water an' Main Streets is full of 'em—they devils *an' what they brung*—an' when they git ready.... I say, *when they git ready...* ever hear tell of a *shoggoth*?... “Hey, d'ye hear me? I tell

ye *I know what them things be—I seen 'em one night when.... EH—AHHHH—AH! E'YAAHHHH...*” (612)

Las palabras del viejo entregan, hacia la parte final del texto, la revelación acerca de la verdadera implicación de lo ocurrido en Innsmouth. Al haberse visto frente al espejo que representan los Profundos para la humanidad, Allen comprende que los eventos alrededor de ellos no se tratan de una epidemia o un simple caso de xenofobia, sino de la herencia de características que resultan híbridas desde una perspectiva humana, pero que para sus propios portadores demuestran pertenencia a una especie superior. Lo aportado por Allen prepara al narrador y su insaciable curiosidad para los dos eventos que presencia en primera persona. Se trata de sus pruebas finales que tornan en irrefutable la categorización de Innsmouth como un “blight-shadowed town” (615).

Las dos piezas culminantes en la búsqueda del narrador acerca de su genealogía hacen que lo que comenzó como un viaje que incluía rastrear su propio pasado, se confirme como una inmersión en secretos insoportables acerca de la humanidad, pero en particular de su propia herencia familiar. El penúltimo capítulo consiste en un encuentro en primera persona con evidencias que, una vez más, se van revelando de forma dosificada para confirmar ante sus ojos la existencia de humanoides anfibios en Innsmouth. Sus primeros acercamientos se dan mediante los sonidos de estas criaturas y el obvio distanciamiento de su lenguaje con lo humano: “... the apparent hoarse barkings and loose-syllabled croakings bore so little resemblance to recognised human speech” (618). Después, el contacto se torna visual, pero distante: “... a teeming horde of shapes swimming inward toward the town; and even at my vast distance and in my single moment of perception I could tell that the bobbing heads and flailing arms were alien and aberrant in a way scarcely to be expressed or consciously formulated” (626). Esta escena recuerda de forma muy cercana a los seres pez que Hodgson describe en *The Boats of the Glen Carrig* cuando se acercan de forma gradual, nadando hacia la isla donde atacan al protagonista y sus compañeros. Más tarde,

en su recorrido por las calles oscuras de la ciudad, el protagonista en Innsmouth enfrenta encuentros aún distantes, pero más frecuentes, con abominaciones de particularidades mixtas entre lo humano y animal:

As they reached the broad open space where I had had my first disquieting glimpse of the moonlit water I could see them plainly only a block away—and was horrified by the bestial abnormality of their faces and the dog-like sub-humanness of their crouching gait. One man moved in a positively simian way, with long arms frequently touching the ground; while another figure—robed and tiaraed—seemed to progress in an almost hopping fashion. (629)

Este escape del pueblo comienza con un recorrido laberíntico entre los cuartos del hotel y los rincones oscuros del pueblo. Como sucede con el viaje de autoconocimiento al interior de la oscuridad por parte del héroe en *The Night Land*, así como el recorrido entre los misterios ocultos de su propia mente para el protagonista en *The House on the Borderland*, la experiencia del narrador en Innsmouth funciona como si se tratara de una búsqueda entre los recovecos de la mente. Su recorrido lo encamina hacia el encuentro con el significado de aquel pseudorecuerdo ominoso que parecieron evocar la joyería observada al inicio de su viaje junto con el vistazo rápido que tuvo del pastor de la Orden de Dagon en su llegada al pueblo. Su recorrido de fuga resulta exitoso gracias a su imitación del caminar bamboleante de las “degenerate creatures” (632) que le persiguen. Lo anterior remite a un acercamiento paulatino con su propia pertenencia a ellos. La huida concluye con su emerger del oscuro túnel que lo coloca en una ruta de escape del pueblo hacia la naturaleza que rodea al mismo (630). Tal evento se refiere a un proceso de revelación y asimilación gradual en el protagonista quien logra tener acceso a las pseudomemorias recónditas aludidas desde un comienzo. Tras la salida del túnel oscuro, como si se tratara de un nuevo nacer, se aleja de la civilización que edificó originalmente a Innsmouth para ingresar a la naturaleza a la que pertenecen los seres marinos que se han apropiado del lugar. El capítulo concluye con un desmayo tras confrontar la existencia de lo que la humanidad no se puede permitir:

I saw them in a limitless stream -flopping, hopping, croaking, bleating- surging inhumanly through the spectral moonlight in a grotesque, malignant saraband of fantastic nightmare. And some of them had tall tiaras of that nameless whitish-gold metal... and some were strangely robed... and one, who led the way, was clad in a ghoulishly humped black coat and striped trousers, and had a man's felt hat perched on the shapeless thing that answered for a head... I think their predominant colour was a greyish-green, though they had white bellies. They were mostly shiny and slippery, but the ridges of their backs were scaly. Their forms vaguely suggested the anthropoid, while their heads were the heads of fish, with prodigious bulging eyes that never closed. At the sides of their necks were palpitating gills, and their long paws were webbed. They hopped irregularly, sometimes on two legs and sometimes on four. I was somehow glad that they had no more than four limbs. Their croaking, baying voices, clearly used for articulate speech, held all the dark shades of expression which their staring faces lacked. (634)

Tras una serie de revelaciones graduales que se van acumulando por más de 24,000 palabras, Lovecraft arremete directamente contra su lector con una entrega detallada de lo que visualmente son estas criaturas. Por un lado, la perspectiva humana del narrador las aprecia como algo degenerado y aberrante, sobre todo si se toma en cuenta la vestimenta humana sobre cuerpo degenerado que portan algunos. No obstante, como ya indiqué, las palabras de Allen, quien los ha observado de cerca por décadas, confirman que, desde una óptica no humana, se trata de seres con mayores ventajas para sobrevivir sobre la Tierra que los humanos.

El capítulo final concede la última clave del misterio que se encuentra detrás de la herencia del propio narrador. Después de haber observado la grotesca combinación de lo humano y lo bestial frente a él, decide llamar a las autoridades para que intervengan en el pueblo que ahora es percibido como “evil-shadowed Innsmouth” (635). El rápido recuento de hechos que se había otorgado al inicio del relato confirma que hasta el más escéptico defensor de los derechos humanos claudicó en cualquier intento por defender a los aprehendidos por las autoridades, los cuales fueron puestos en campos de concentración. Estos hechos confirman que lo que existe en el pueblo, tal como lo observó Robert en su encuentro final, es algo que debe permanecer completamente alejado del saber humano para salvaguardar la continuidad de su civilización.

Sin embargo, la herencia rompe cualquier barrera. La llegada ominosa de un pasado ancestral que lo acechó desde el comienzo de su viaje se transforma en el orgullo de descubrir su ascendencia y ocasiona una transformación completa de óptica. Cuando investiga el pasado de su familia, descubre que su tatarabuela es una hija de Obed Marsh, el líder del pueblo que estableció el contacto entre Innsmouth y los Profundos.<sup>40</sup> Al conocimiento adquirido sobre sus antepasados, el narrador debe agregar el hecho de descubrirse en el espejo como portador del “*Innsmouth look*” (641). Él y el Profundo que alguna vez juzgó como monstruo son ahora uno mismos. De forma contraria a lo hecho en la obra de Lovecraft por Arthur Jermyn, otra víctima del proceso degenerativo comenzado por un antepasado, Robert Olmstead toma la resolución de unirse con sus antepasados bajo el ahora visto como “*marvel-shadowed Innsmouth*” (642). Mientras que al mostrar los primeros signos de cambio híbrido, su tío se suicidó y su primo fue encerrado en un manicomio, él opta por no aceptar ninguna de esas opciones de confinamiento. Frente al nuevo giro de perspectiva que acontece tras estos eventos en su vida, los rasgos físicos de los estos seres ya no le representan algo desagradable que funcione como evidencia del papel intermedio del hombre sobre la cadena evolutiva. En su caso, la herencia hace un llamado al que lo llevaron los diversos fragmentos que coleccionó durante su aventura antes, dentro y después de su estadía en

---

40. Como en los dos casos citados de manera previa (Arthur Jermyn y los Whateley), la intromisión de lo que resulta degenerativo desde la perspectiva humana llega por el lado de un ancestro femenino. Este rasgo es de particular importancia en su relación con el papel de la autoridad del padre en la cultura occidental frente a la madre como primera figura en la comprensión de su alrededor por parte del niño. Aunque ahondar en este aspecto implicaría salirse del marco temático del presente estudio, considero importante mencionarlo como una opción a estudiar en otro proyecto alrededor de la obra del autor. Dicho análisis también debería considerar el caso particular de la madre de Arthur Jermyn quien le hereda al personaje la sensibilidad que permite pasar por alto el semblante simiesco heredado de su cuarta abuela, además de que contrasta con la locura de sus ancestros masculinos misma que él no heredó. De igual forma, y si tal estudio incluyera también la obra de Hodgson, cabría considerar en esta perspectiva el papel de la mujer en el pasado del Recluso dado que ella funciona como el agente que lo mantiene arraigado en la casa rodeada de fuentes de degeneración en *The House on the Borderland*.

Innsmouth. En las últimas páginas, Robert asume la perspectiva de estos seres que observan el planeta desde sus dominios en la sublimidad del fondo marino. Para ellos, la raza humana es algo por lo que ni siquiera deben preocuparse dada su inferioridad en cuanto a capacidades para sobrevivir sobre el planeta.

La entrega dosificada de imágenes y revelaciones incomprensibles y aterradoras para el protagonista es el punto esencial que comparten los dos relatos de Lovecraft trabajados en la parte medular de este capítulo. En ellos, el escritor lleva a un grado de perfeccionamiento ésta y las demás características mencionadas de su estilo inscrito al interior de la literatura gótica. Todas ellas confluyen para presentar al hombre desde el punto de vista de otras razas, el cual empata con lo sugerido por Elliot. Para estos seres, la humanidad resulta ser un peldaño intermedio en la cadena de especies dominantes (nativas y visitantes) que han habitado y habitarán sobre el planeta. Aunque la reacción por parte de los protagonistas es diferente, en cierto punto de sus historias, ambos experimentan el horror que surge al colapsar la posición encumbrada de la humanidad. Los dos se ven en la necesidad de aceptar al final el hecho de que, además de ser un animal más como lo propuso Darwin, el ser humano no es el más apto para sobrevivir de entre las especies que pueden llegar a surgir sobre nuestro mundo.

## Conclusiones

En las primeras páginas de esta tesis elaboré una descripción detallada de la gestación de los miedos de degeneración que emanaron del progreso científico decimonónico y se cristalizaron durante el *fin de siècle*. Después de la obra de Darwin, diversas ciencias y éxitos tecnológicos se combinaron de manera estrecha para presentar a la sociedad de 1880 y 90 frente a un marco dentro del que la cima alcanzada por la civilización parecía sólo ofrecer una caída como respuesta ante el máximo encumbramiento logrado en la historia. Declives similares habían sido atestiguados en etapas previas de la civilización; sin embargo, por primera vez los avances en las ciencias médicas permitieron articular un aparente respaldo científico detrás de este temor y así presentarlo como algo verificable más que sólo imaginable. Por un lado, el cada vez mayor contacto con regiones remotas e inexploradas del orbe amenazaba con traer elementos que, desde la óptica imperial parecía que catapultarían dicho desplome mediante un proceso de contaminación; por otro lado, la presencia de elementos identificados como degenerantes en la pobreza, hacinamiento y criminalidad al interior de las metrópolis occidentales hacían temer que tal retroceso ya hubiera comenzado a materializarse de manera frontal pues la existencia de estos factores contradecía los supuestos ideales de progreso de la época. Ambas circunstancias llevaron a las cúpulas sociales, la burguesía y la aristocracia, a recurrir al discurso de degeneración para poder interpretar al miembro de otra raza o al individuo de la clase trabajadora como el portador del riesgo contaminante. Así como el ideal de un progreso sin precedentes abrigó al imperio en un inicio, la falta de una confirmación del mismo encontró en el temor infundado hacia la degeneración la respuesta para adjudicar a *otros* las causas de la aparente caída de lo que no fue más que un ideal de encumbramiento que cada vez se alejaba más conforme se aproximaba el fin del siglo.

Después, revisé la forma en que escritores británicos de los últimos 20 años del siglo XIX encontraron en la literatura gótica el medio de expresión para externar sus ansiedades respecto a la caída de la humanidad propuesta por el discurso de degeneración. Su trabajo produjo una rama dentro del periodo gótico victoriano la cual ha sido identificada por varios críticos como gótico del *fin de siècle*. Para expresar sus ansiedades recurrieron a uno de los motivos centrales del género: el monstruo; un ser que se mueve alrededor de lo sublime pues la desproporción en su actuar y cuerpo se salen de lo aceptable. Deambula entre fronteras que no deberían franquearse y, con ello, permite cimentar el discurso de otredad que se volvió tan necesario cuando la civilización europea occidental vivió emociones encontradas entre la sensación de ser la cúspide de la humanidad y el temor a caer frente a la contaminación proveniente de los confines del mundo así como de los propios males que se gestaban en su interior. El miedo final retratado en la literatura gótica fue una caída hacia un estado animal; es decir, una vuelta al pasado de la especie. Por medio de la irrupción de elementos abyectos que resultan de atravesar las barreras que mantienen segura a la civilización, los escritores góticos tomaron al personaje del monstruo para expresar sus preocupaciones. Este ente materializa en su cuerpo híbrido el pavor que resulta de siquiera pensar que alguien cruce la delgada línea que nos separa de los animales ubicados a sus espaldas en la evolución; con ello retornaría a su ominoso pasado que ha sido silenciado por el bien de su encumbramiento evolutivo. Al final, el monstruo termina por convertirse en el espejo que le recuerda al ser humano el pasado animal aún presente en su doble interno; éste debe permanecer aislado, pero de manera permanente amenaza con irrumpir y transgredir cualquier límite.

En la segunda mitad, y parte fundamental de este trabajo, analicé la manera en que este personaje gótico funciona como la base sobre la que Hodgson y Lovecraft edifican su postura frente a los miedos de degeneración que llegan a ellos como herencia del *fin de siècle*,

principalmente por medio de la influencia de los pensadores Ernst Haeckel y Hugh Elliot, quienes ahondaron en las propuestas científicas del siglo XIX acerca de la materia y el universo. Lo que ambos escritores proponen en su ficción es una ampliación del panorama que muestra a la humanidad como un miembro más del reino animal. Sus trabajos se combinan para presentar el universo como un marco infinito e insondable, mismo que algún día colapsará debido a la degradación que forma parte del cambio continuo que sufre la materia. Frente a este panorama que magnifica las aprensiones de degeneración heredadas de finales del siglo anterior, Hodgson y Lovecraft van más lejos que sus predecesores literarios del gótico del *fin de siècle*. Sin haber pertenecido a este periodo, los dos mantienen vivo el recurso gótico del monstruo, y otros elementos que se mueven a su alrededor y lo catapultan hacia propuestas de mayor alcance que emanan de sus estilos particulares manteniendo, sin embargo, ciertas similitudes entre ellos dos. Como primer característica compartida, existe el hecho de que los dos escritores vinculan sus narrativas con lo antiguo; es decir, el pasado gótico cuyos secretos ominosos acechan continuamente el presente y su aparente estabilidad. Por un lado, el narrador de *The Night Land* presenta un estilo arcaico, elaborado artificialmente; por otra parte, el Recluso en *The House on the Borderland*, así como los narradores de Lovecraft, atestiguan acontecimientos que se enmarcan dentro de lugares recónditos para el hombre, pero habitados desde tiempos ancestrales por seres monstruosos que los reclaman como su espacio legítimo. Esta característica se relaciona íntimamente con el hecho de que ambos autores también comparten el uso de personajes principales que encajan dentro del estereotipo del hombre blanco postulado por Morel como cúspide de la evolución, el zenit de la propuesta evolutiva emanada del siglo XIX. Este discurso permite, en primera instancia, mostrar al monstruo observado por estos protagonistas como el doble que representa la antítesis de todo lo que el último no debe ser si piensa mantener su papel

sobre el planeta. Apoyándose en descripciones detalladas y revelaciones graduales, los dos autores recurren al nivel de perspectiva de estos narradores en primera persona para ajustar el nivel de seguridad compartido con el lector frente a los terrores vividos. En el caso de Hodgson, la óptica resulta en un distanciamiento que permite ver los eventos de degeneración como hechos aislados en el espacio o distantes en el tiempo. Por el contrario, el plano visual usado por Lovecraft comparte con su público la insoportable proximidad del monstruo limítrofe y las aniquilantes revelaciones que trae consigo. Su irrupción dentro de los márgenes de lo conocido obliga a aceptar que aquello que se creía inaceptable, se inscribe de manera irrefutable al interior del marco que rodea a la humanidad.

En los capítulos III y IV revisé con detalle las ventajas de aproximación que permite cada variante del narrador en primera persona utilizado por los dos escritores. Por un lado, en las novelas de Hodgson, la historia es distanciada del lector en espacio o tiempo y con ello el peligro de contaminación aparece como algo posible pero localizado en la lejanía. Mientras que la aventura del Recluso en el confín del mundo nos llega por medio del filtro de una narración anidada, el protagonista en la tierra de la noche refiere hechos abismalmente distantes en el tiempo. Por el contrario, Lovecraft utiliza narradores que ensamblan en primera persona las piezas que conforman las narrativas dejadas por otros. Las coincidencias entre éstas hacen que la existencia del ser monstruoso resulte irrefutable. Dada la corta distancia en tiempo y espacio con el ámbito del lector occidental, el grado de seguridad frente a los acontecimientos de transgresión resulta demasiado corto para engendrar seguridad. El último punto en común para ambos estilos es el uso de un lenguaje complejo y tendiendo a lo arcaico y artificial por parte de los dos autores. A pesar de las carencias en cuanto a forma, el léxico que emplean coincide en su riqueza descriptiva que posibilita

la fidelidad visual necesaria para brindar a sus lectores aquellos monstruos sobre los que se articulan sus historias.

Aquí concluyen las afinidades, pues los contenidos toman caminos distintos en la impresión buscada en su público. En las novelas *The House on the Borderland* y *The Night Land*, Hodgson aterriza los temores de degeneración en monstruos híbridos que representan la amenaza de que en un futuro distante la combinación de lo animal con lo humano irrumpa sobre el planeta. Tal unión acabará por reinar tras la inminente desaparición de la humanidad, no sin que antes ésta terminará por encontrar un día cuando ni siquiera su conocimiento y tecnología le permitirán ser la especie más apta para sobrevivir. Mientras que Hodgson es benévolo hacia su propia especie mediante este larguísimo proceso que proyecta para su caída, Lovecraft va aún más lejos y nos expone como un simple peldaño en la cadena de entes que se han impuesto y dominarán sobre la Tierra. El autor arremete de frente y exhibe un presente donde, aunque sus restricciones perceptivas no le permitan apreciarlo, el ser humano es una criatura degenerada frente a las posibilidades físicas y tecnológicas de otras especies que, como su hibridez lo hace evidente, van más allá de lo que la humanidad alguna vez alcanzará. Para cristalizar esta propuesta, recurre a monstruos que exceden la dicotomía entre bestia y hombre presente en la ficción de Hodgson. “The Call of Cthulhu” y “The Shadow over Innsmouth” confrontan al lector con la acometida trasgresora de entes que combinan más de una especie alrededor de un aparente semblante antropomorfo. Su arribo e inminente predominio trabaja como el vocero literario del pensamiento filosófico de Lovecraft. Para él, frente a la vastedad espacial y temporal del cosmos, el ser humano, y su esquema de razas al interior de la especie, es una presencia insignificante; una efímera figura frente a una amplitud que la ciencia le devela poco a poco tal como lo hace la curiosidad de sus protagonistas.

Al final, el trecho de media generación, 13 años, entre la vida y producción literaria de ambos es responsable, en parte, por la evolución en el grado de perspectiva; especialmente si se toma en cuenta que Lovecraft utilizó a Hodgson, en particular *The Night Land*, como una de sus inspiraciones literarias. A lo anterior se suma el hecho de una apreciable producción ensayística por parte del escritor estadounidense. Ésta le permitió ahondar en sus reflexiones sobre la visión de degeneración de la especie que se desprende de los temores victorianos: aterriza esta noción en su escritura mediante una desbordada creatividad que sobrepasa a su predecesor. Sus descripciones crean un impacto para el público de su época que resultó más terrorífico y devastador debido al resultante grado de proximidad espacial y visual de sus monstruos híbridos y la proclamación antihumana que traen con ellos.

En cuanto al legado de estos autores hasta llegar a nuestros días, la fascinación que se ha mantenido alrededor de su ficción, combinada con el interés académico en su obra desarrollado de forma gradual en los últimos 20 años, hace necesario pensar en la publicación de esta tesis, además de la creación de un segundo proyecto que sirva de extensión a lo estudiado en las páginas previas. El objetivo central de este último sería revisar la continuidad de las aprensiones del *fin de siècle* en la forma de una creciente incertidumbre respecto al aparente avance científico y social de la humanidad mismo que cada vez parece prometer menos un encumbramiento y bienestar que nos separe de momentos anteriores en la historia. Dicho análisis podría partir del estudio de la obra de autores que, en los últimos 35 años, han dado continuidad a la visión de Hodgson y Lovecraft acerca de la incapacidad del ser humano por imponerse frente a un universo infinitamente vasto e incomprensible. Los autores cuya obra se estudiaría en esta propuesta son Ramsay Campbell y Thomas Ligotti. Por otro lado, aunque ello implicaría centrarse en Lovecraft mas no en los temores de degeneración, cabe señalar el hecho de que la presente tesis demuestra que los mismos forman

parte del legado que nutre la obra del autor quien, a su vez recibe estos después de que los mismos fueron trabajados de manera previa por Hodgson.

Para cerrar, quiero remarcar que mi propuesta confirma lo prometido en las páginas introductorias en cuanto a que, así como la teoría de Darwin propone la adopción de las características que permiten un mejor desempeño en el ambiente habitado por el ser, Lovecraft y Hodgson tomaron del gótico del *fin de siècle* aquello que les resultó más conveniente para expresar, desde su propio contexto, sus ansiedades acerca del papel del hombre en la inmensidad temporal y espacial alrededor de la Tierra. Hodgson encontró en su ficción literaria el canal para presentar su perspectiva de la inminente inferioridad humana frente a la vastedad del mar que confrontó en su juventud; por su parte, Lovecraft se valió de sus cuentos para compartir sus ideas acerca del minúsculo papel del hombre en el cosmos. En el caso de ambos, las criaturas monstruosas como portavoz de los miedos de degeneración resultan ser el elemento gótico que sobrevive en su obra y aparece como piedra angular de la misma; la naturaleza híbrida de estos seres marca la esencia transgresora que los torna en el sello característico de la producción literaria de sus creadores quienes, a su vez, dejaron las bases para que escritores posteriores a ellos se valieran de este recurso para manifestar sus preocupaciones sobre la humanidad desde sus propias perspectivas y contextos.

## Obras consultadas

### Bibliografía Primaria

- Hodgson, William Hope. *Adrift on the Haunted Seas: The Best Short Stories of William Hope Hodgson*. Ed. Douglas A. Anderson. EE.UU: Cold Spring Press. 2005.
- . *All Gothic 1: The Boats of the Glen Carrig & The House on the Borderland*. EE.UU: The Essential Library Edition. 2000.
- . *All Gothic 2: The Ghost Pirates & Carnacki the Ghost Finder*. EE.UU: The Essential Library Edition. 2000.
- . *Collected Short Stories of William Hope Hodgson: The Baumoff Explosive and Other Weird Stories*. CreateSpace: plataforma de publicación independiente. 2013.
- . *Out of the Storm*. Ilustraciones de Stephen Fabian. Nueva York: Century Books. 1980.
- . *The Dream of X*. Introd. Sam Moskowitz. Ilustraciones de Stephen E. Fabian. Rhode Island: Donald M. Grant. 1977.
- . *The Night Land*. Westport, Connecticut: Hyperion. 1976.
- . *The Wandering Soul: Glimpses of a Life: A Compendium of Rare and Unpublished Works*. Ed. Jane Frank. Prol. Mike Ashley. Leyburn, EE.UU: Tartarus Press. 2005.
- . *William Hope Hodgson A Centennial Tribute 1877-1977*. Essex: The British Fantasy Society. 1977.
- Lovecraft, H. P. *Collected Essays. Volume 2: Literary Criticism*. Ed. S.T. Joshi. Nueva York: Hippocampus Press. 2004.
- . *Collected Essays. Volume 3: Science*. Ed. S.T. Joshi. Nueva York: Hippocampus Press. 2005.
- . *Collected Essays. Volume 5: Philosophy, Autobiography and Miscellany*. Ed. S.T. Joshi. Nueva York: Hippocampus Press. 2006.
- . *Eldritch Tales: A Miscellany of the Macabre by H. P. Lovecraft*. Ed. Stephen Jones. Londres: Gollancz. 2011.
- . *In Defence of Dagon*. Ed. S.T. Joshi. West Warwick, Rhode Island: Necronomicon Press. 1985.

- . *Lord of a Visible World: An Autobiography in Letters*. Ed. S.T. Joshi y David E. Schultz. Athens Ohio: Ohio University Press. 2000.
- . *Miscellaneous Writings*. Ed. S.T. Joshi. Sauk City, Wisconsin: Arkham House Publishers, Inc. 1995.
- . *More Annotated Lovecraft*. Notas S.T. Joshi y Peter Cannon. Nueva York: Dell Trade Paperback. 1999.
- . *Necronomicon; The Best Weird Tales of H. P. Lovecraft (Commemorative Edition)*. Ed. Stephen Jones. Londres: Gollancz. 2008.
- . *Selected Letters III: 1929-1931*. Ed. August Derleth & Donald Wandrei. Sauk City, Wisconsin: Arkham House Publishers, Inc. 1998.
- . *The Annotated H. P. Lovecraft*. Notas S.T. Joshi. Nueva York: Dell Trade Paperback. 1997.
- . *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. Ed. S.T. Joshi. Nueva York: Hippocampus Press. 2000.
- . *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*. Ed e introd. S.T. Joshi. Nueva York: Penguin Books. 1999.
- . *The New Annotated H. P. Lovecraft*. Ed y notas, Leslie S. Klinger. Introd. Alan Moore. Nueva York: W.W. Norton & Company. 2014.
- . "The Weird Work of William Hope Hodgson." *Collected Short Stories of William Hope Hodgson*. CreateSpace: plataforma de publicación independiente. 2013. 236-237.

### **Bibliografía Secundaria**

- Anderson, Douglas A. "Introduction." *Adrift on the Haunted Seas: The Best Short Stories of William Hope Hodgson*. Nueva York: Old Spring Press, 2005. 7-11.
- Alder, Emily Ruth. *William Hope Hodgson's Borderlands Monstrosity, Other Worlds, and the Future at the Fin De Siecle*. Edinburgh Napier U, 2009.
- Alkon, Paul K. *Science Fiction before 1900: Imagination Discovers Technology*. New York: Twayne, 1994.
- Allen, Grant. "Pallinghurst Barrow." *Late Victorian Gothic Tales*. Introd. ed. y notas, Roger Luckhurst. Nueva York: Oxford University Press. 2009. 151-170.
- Arnheim, Rudolf. *Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order*. Berkeley:

- University of California Press. 1871. Agosto 2009.  
<<http://acnet.pratt.edu/~arch543p/readings/Arnheim.html>>.
- Arata, Stephen. *Fictions of loss in the Victorian fin de siècle; Identity and Empire*. Nueva York: Cambridge University Press. 1996.
- . "Realism." *The Cambridge Companion to the fin de siècle*. Ed. Gail Marshal. Nueva York: Cambridge University Press. 2007. 169-187.
- Asma, Stephen T. *Monsters: An Unnatural History of our Worst Fears*. Nueva York: Oxford University Press. 2009.
- Baldick, Chris. "Introduction." *The Oxford Book of Gothic Tales*. Nueva York: Oxford University Press. 2001. ix-xxiii
- Baudrillard, Jean. *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*. Trad. James Benedict. Bath, Reino Unido: Verso. 1993.
- Bayer-Brenebaum, Linda. *The Gothic Imagination: Expansion in Gothic Literature and Art*. Cranbury, Nueva Jersey: Fairleigh Dickinson University. 1982.
- Beer, Gillian. *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Elliot and Nineteenth-Century Fiction*. 3a ed. Cambridge: Cambridge University Press. 2009.
- Bernheimer, Charles. *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*. Baltimore: The John Hopkins University Press. 2002.
- Bersany, Leo. *A Future for Astyanax; Character and Desire in Literature*. Londres: Marion Boyars. 1978.
- Bloom, Clive. *Cult Fiction; Popular Reading & Pulp Theory*. Nueva York: St. Martin's Press. 1996.
- Blumenbach, Johan Friedrich. *The Anthropological Treatises of Blumenbach and Hunter*. Londres: The Anthropological Society of London. 1775.
- Botting, Fred. "Aftergothic: Consumption, Machines, and Black Holes." *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold E. Hoge. Cambridge: Cambridge University Press. 2002. 277-300.
- . *Gothic*. Londres: Routledge. 1999.
- . "Gothic Culture." *The Routledge Companion to Gothic*. Ed. Catherine Spooner y Emma McEvoy. Nueva York: Routledge. 2007. 199-213.

- . *Gothic Romanced: Consumption, Gender and Technology in Contemporary Fictions*. Londres: Routledge. 2008.
- . *Limits of Horror: Technology, Bodies, Gothic*. Manchester: Manchester University Press. 2008.
- Brantlinger, Patrick. *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*. Nueva York: Cornell University Press.
- Buckley, Jerome Hamilton. *The Triumph of Time; A Study of the Victorian Concepts of Time, History, Progress and Decadence*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press. 1966.
- Burke, Edmund. *De lo sublime y lo bello*. Trad. y est. preeliminar Meneen Grass Balaguer. Madrid: Tecnos. 1977.
- Byron, Glennis. "Gothic in the 1890's." *A Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Oxford: Blackwell Publishers. 2001. 132-142.
- Carroll, Noel. *The Philosophy of Horror*. Nueva York: Routledge. 1990.
- Cavalaro, Dani. *The Gothic Vision; Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. London: Continuum. 2002.
- Chaplin, Sue. *Gothic Literature*. Lancaster: York Notes. 2011.
- Chiesa, Lorenzo. *Subjectivity and Otherness: A Philosophical Reading of Lacan*. Cambridge, MA: The MIT Press. 2007.
- Childs, Peter. *Modernism*. Londres: Routledge. 2000.
- Chopin, Kate. "Désirée's Baby." *American Gothic: An Anthology 1787 – 1916*. Ed. Charles L. Crow. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd. 1999. 339-340.
- Cobb, Irvin S. "Fishhead." 1911. Mayo 2013. <<http://gaslight.mtroyal.ca/fishhead.htm>>.
- Conrad, Joseph. *The Heart of Darkness*. *The Oxford Anthology of English Literature*. Vol II. Ed. generales, Frank Kermode y John Hollander. 1973. 1616-1678.
- Creed, Barbara. "Horror and the Monstrous-Feminine." *Fantasy and the Cinema*. Ed. James Donald. Londres: British Film Institute. 1989. 63-89.
- Crow, Charles L. "Introduction." *American Gothic. An Anthology 1787-1916*. Oxford: Blackwell Publishers. 1999. 1-3.
- Daly, Nicholas. *Literature, Technology, and Modernity, 1860 – 2000*. Cambridge: Cambridge University Press. 2004.

- Darwin, Charles. *Darwin, A Norton Critical Edition*. Ed. y sel. Philip Appleman. 3a edición. Nueva York: W.W. Norton & Company. 2000.
- . *The Origin of Species*. Ed. e introd. Gillian Beer. Oxford: Oxford World's Classics. 1998.
- David, Deirdre. "Introduction." *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Ed. Deirdre David. Cambridge, Cambridge University Press: 2001. 1-16.
- Davison, Carol Margaret. *History of the Gothic: Gothic Literature 1764-1824 (University of Wales Press - Gothic Literary Studies) (v. 1)*. Cardif: University of Wales Press. 2010.
- Denisoff, Dennis. "Decadence and Aestheticism." *The Cambridge Companion to the fin de siècle*. Ed. Gail Marshal. Nueva York: Cambridge University Press. 2007. 31-52.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger; An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*. Londres: Routledge. 2002.
- Doyle, Arthur Conan. "Lot No. 249." *Late Victorian Gothic Tales*. Introd. ed. y notas, Roger Luckhurst. Nueva York: Oxford University Press. 2009. 109-140.
- . "The Creeping Man", *The Case-Book of Sherlock Holmes*. Ed. e introd. W.W. Robson. Londres: Oxford World's Classics. 1993. Julio 2009.  
<[http://spellbreaker.org/~chrender/Sherlock\\_Holmes/pdf-latex-a4-1/cree.pdf](http://spellbreaker.org/~chrender/Sherlock_Holmes/pdf-latex-a4-1/cree.pdf)>.
- Dryden, Linda. *The Modern Gothic and Literary Doubles*. Nueva York: Palgrave. 2003.
- Dykstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin de Siècle Culture*. Nueva York: Oxford University Press. 1986.
- Eagleton, Terry. "The Nature of Gothic." *Figures of Dissent*. Londres: Verso. 2005. 17-23.
- Elliot, Hugh. *Modern Science and Materialism*. Londres: Longmans, Green and Co. 1919.
- Ellis, Henry Havelock. *The Criminal*. Nueva York: Scribner & Welford. 1890.
- Evans, Arthur B. "Nineteenth-Century SF." *The Routledge Companion to Science Fiction*. Ed. Mark Bould et.al. Reino Unido: Routledge. 2009. 13-22.
- Flammarion, Camille. "The Last Days of the Earth." *Contemporary Review* 59 (1891). 1891. 558-569. Enero 2010.  
<[http://www.geocities.co.jp/Milkyway-Vega/1828/txt/omega\\_e.html](http://www.geocities.co.jp/Milkyway-Vega/1828/txt/omega_e.html)>.
- Fleming, Rebecca B. "Scanty Goatees and Palmar Tatoos: Cesare Lombroso's Influence on Science and Popular Opinion." *The Concord Review*. 2000. 195-217.

- Florini, Stefania. *Decadent Things: Literature and Science at the Fin de siècle*. Simon Fraser University. 2007. Mayo 2012.  
<<http://0search.proquest.com.millennium.itesm.mx/pqdtft/docview/304720508/136E645CBE711E994D0/7?accountid=11643>>.
- Foucault, Michel. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. Trad. Richard Howard. Nueva York: Vintage Books. 1988.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press. 1987.
- Freud, Sigmund. *Civilization and its Discontents*. Trad. y ed. James Strachey. Nueva York: W.W. Norton & Company. 2010.
- . *The Interpretation of Dreams; The Penguin Freud Library Vol. IV*, Trad. y ed. James Strachey. Harmondsworth, Inglaterra: Penguin. 1991.
- . "The Uncanny", *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud Vol. XVII*. Editor general de trad: James Strachey. Londres: Vintage. 2001. 217-52.
- . *Totem and Taboo*. Trad. James Strachey. Londres: Routledge. 1950.
- Gaford, Sam. *William Hope Hodgson*. Julio 2013. <<http://williamhopehodgson.wordpress.com>>.
- Galton, Francis. *Inquiries into Human Faculty and its Development*. Londres: Everyman. 1907.
- Gentile, Kathy Justice. "Anxious Supernaturalism; An Analytic of the Uncanny." *Gothic Studies*. Vol. 2, num. 1, abril 2000. Ed. invitado Steven Bruhm. Glasgow: Manchester University Press. 2000. 23-38.
- Gilmore, David D. *Monsters: Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terrors*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 2003.
- Gomez Cordero, Teodoro. *Lovecraft: La Antología*. Barcelona: Océano. 2002.
- Gounelas-Parkin, Ruth. *Literature and Pschoanalysis: Intertextual Readings*. China: Palgrave. 2000.
- Graphic Classics: H. P. Lovecraft*. Introd. Gahan Wilson. Wisconsin, EE.UU: Eureka Productions. 2002.
- Greenslade, William. *Degeneration, Culture and the Novel*. Cambridge: Cambridge University Press. 2010.
- Grixti, Joseph. *Terrors of Uncertainty; The Cultural Contexts of Horror Fiction*. London: Routledge. 1989.

- Haeckel, Ernst. *The Riddle of the Universe*. Trad. Josep McCabe. Londres: Watts. 1913.
- Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke: Duke University Press. 1995.
- Harman, Graham. *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. Reino Unido: Zero Books. 2011.
- Hawthorne, Nathaniel. *The House of the Seven Gables*. Nueva York: Dover. 1991.
- . *The Scarlet Letter and Other Writings*. Nueva York: W.W. Norton & Company Inc. 2004.
- Hélelne-Huet, Marie. "Introduction to Monstrous Imagination." *The Horror Reader*. Ed. Ken Gelder. Londres: Routledge. 2000. 84-89.
- Herman, Arthur. *The Idea of Decline in Western History*. Nueva York: The Free Press. 1997.
- Hogg, James. *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*. Oxford: Oxford University Press. 1999.
- Hogle, Jerrold E. "Introduction: The Gothic in Western Culture." *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press. 2002. 1-20.
- Houellebecq, Michel. *H. P. Lovecraft: Against the World, Against Life*. San Francisco: McSweeney's, Believer Books. 2005.
- Houghton, Walter E. *The Victorian Frame of Mind*. Yale: Yale University Press. 1957.
- Hurley, Kelly. "Abject and the Grotesque." *The Routledge Companion to Gothic*. Ed. Catherine Spooner y Emma McEvoy. Nueva York: Routledge. 2007. 137-146.
- . "Doorways in the Night: William Hope Hodgson". 2011. Julio 2013.  
<<http://www.gothic.stir.ac.uk/guestblog/doorways-in-the-night-william-hope-hodgson>>.
- . *The Gothic Body; Sexuality, Materialism and Degeneration at the fin de siècle*. Cambridge: Cambridge University Press. 1996.
- . "The Modernis Abominations of William Hope Hodgson." *The Routledge Gothic Modernisms*. Ed. Andrew Smith y Jeff Wallace. Wiltshire, Reino Unido: Palgrave. 2001. 129-149.
- Huxley, Thomas H. *Man's Place in Nature and Other Anthropological Essays*. Nueva York: D. Appleton and Company. 1896.
- . "Science and Culture." *Prose of the Victorian Period*. Ed. William E. Buckler. Boston: Houghton and Mifflin. 1958. 526-536.

- . "The Struggle for Existence in Human Society." 1888. Julio 2009.  
<<http://aleph0.clarku.edu/huxley/CE9/Str.html>>.
- Ingebersten, Edward J. *Maps of Heaven, Maps of Hell*. Nueva York: M.E. Sharpe. 1984.
- Jackson, Holbrook. *The Eighteen Nineties: A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century*. EE.UU: Tantallon Press. 2002.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Nueva York: Routledge. 1981.
- Jacobs, W. W. "The Monkey's Paw." *The Oxford Book of Ghost Stories*. Sel. Michael Cox y R. A. Gilbert. Oxford: Oxford University Press. 1986. 180-189.
- James, Henry. *The Turn of the Screw*. 1a edición. Ed. Robert Kimbrough, Nueva York: WW. Norton & Company. 1966.
- James, M.R. "Canon Alberic's Scrapbook." *Collected Ghost Stories*. Hertfordshire, Inglaterra: Wordsworth Classics. 1992. 3-13.
- Jasper, Michael Burris. *A Double Monster Born Dead': The Degenerate and the Criminal in the Victorian Britain*. Kent State University. 1994. Noviembre 2009.  
<<http://0proquest.umi.com/millennium.itesm.mx/pqdweb?index=1&did=741036181&SrcHMode=2&sid=3&Fmt=2&VInst=PROD&VType=PQD&RQT=309&VNme=PQD&TS=1265724781&clientId=23693>>.
- Jay, Mike & Neve, Michael. "Introduction." *1900*. Harmondsworth, Inglaterra; Penguin. 1999. xi-xvii.
- Jeffries, Richard. *After London or Wild England*. Kentucky, E.E.U.U: Hard Press. 2010.
- Jenkyns, Richard. *Dignity and Decadence; Victorian Art and the Classical Inheritance*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1992.
- Jones, Darryl. *Horror; A Thematic History in Fiction and Film*. Londres:Arnold, Hodder Headline Group. 2002.
- Joshi, S.T. *A Subtler Magick: The Writings and Philosophy of H. P. Lovecraft*. Nueva York: Wildside Press. 1996.
- . "Introduction." *American Supernatural Tales*. Nueva York: Penguin Books. 2007. ix-xxii.
- . "Introduction." *An Epicure in the Terrible; A Centennial Anthology of Essays in Honour of H. P. Lovecraft*. Ed. David E. Schultz y S.T. Joshi. Cranbury, Nueva Jersey: Associated University Presses. 1991. 15-14.
- . "Introduction." *The Annotated H. P. Lovecraft*. Ed. S.T. Joshi. Nueva York: Dell Trade.

1997. 1-21.
- . *Lovecraft: The Decline of the West*. Berkely Heights, Nueva Jersey: Wildside Press. 1990.
- . *Primal Sources; Essays on H. P. Lovecraft*. Nueva York: Hippocampus Press. 2003.
- . *The Weird Tale*. Austin: University of Texas Press. 1990.
- Kahane, Claire. *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Ed. Shirley Nelson Garner, Kahane, y Madelon Sprengnether. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press. 1985. 334-51.
- Kileen, Jarlath. *History of the Gothic: Gothic Literature 1825-1914*. Cardif: University of Wales Press. 2010.
- Kipling, Ruyard. "The Mark of the Beast." *Late Victorian Gothic Tales*. Introd. ed. y notas, Roger Luckhurst. Nueva York: Oxford University Press. 2009. 84-95.
- Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*. Trad. Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia University Press. 1991.
- . *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México: Siglo XXI editores. 2004.
- Lacan, Jacques. *Écrits, A Selection*. Trad. Alan Sheridan. Londres: Tavistock Publications. 1966.
- . *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trad. Alan Sheridan. Londres: The Hogarth Press. 1977.
- . *The Seminar of Jacques Lacan Vol. I*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trad. y notas John Forrester. Cambridge: Cambridge University Press. 1988.
- Lankester, E. Ray. *Degeneration: A Chapter in Darwinism*. Londres: Macmillan and Co. 1880.
- Laplanche, Jean. *Essays on Otherness*. Ed. John Fletcher. Nueva York: Routledge. 1999.
- Le Fanu, Joseph Sheridan. "Green Tea." *In a Glass Darkly*. Hertfordshire, UK: Wordsworth Classics. 1995. 5-35.
- Ledger, Sally y Luckhurst, Roger. *The Fin De Siècle: A Reader in Cultural History, C. 1880-1900*. Oxford, England: Oxford UP, 2000.
- Leib, Frank. *The Aesthetics of Alienation: A Definition of the Decadent Movement in the Nineteenth-Century Literature*. Temple University. 1982. Mayo 2012.  
<<http://0search.proquest.com.millennium.itesm.mx/pqdtft/docview/303080637/136E64626A072E431B/1?accountid=11643>>.

- Levine, George. "The Realistic Imagination." *The Realist Novel*. Ed. Dennis Walder. Nueva York: Routledge. 1996. 257.
- Lévy, Maurice. *Lovecraft: A Study in the Fantastic*. Trad. S.T. Joshi, Detroit: Wayne State University Press. 1988.
- Lewis, Thomas. "On the Uncertainty of Science." *Darwin, A Norton Critical Edition*. Ed. y sel. Philip Appleman, 3a edición. Nueva York: W.W. Norton & Company. 1980. 304-308.
- Lombroso, Cesare. *Crime; its Causes and Remedies*. Trad. Henry P. Horton. Boston: Little, Brown & Company. 1918.
- . "Introduction." *Criminal Man According to the Classification by Cesare Lombroso; Briefly Summarized by his Daughter, Gina Lombroso Ferrero*. Nueva York: G.P. Putnam's Sons. 1911.
- . *The Man of Genius*. Ed. Havelock Ellis. London: Walter Scott. 1891.
- Longino. *De lo sublime*. Trad. pról. y notas Francisco de P. Samaranch. Buenos Aires: Aguilar. 1972.
- Lovecraft: Fear of the Unknown*. Dir. Frank H Woodward. 2008. Filme documental.
- Luckhurst, Roger. "Introduction". *Late Victorian Gothic Tales*. Nueva York: Oxford University Press. 2005. ix-xxxii.
- . "Introduction." *The Classic Horror Stories of H. P. Lovecraft*. Oxford: Oxford University Press. 2013.
- Lynch, Deidre Shauna. "Gothic Fiction", *The Cambridge Companion to Fiction in the Romantic Period*. Ed. Richard Maxwell y Katie Trumpener. Cambridge: Cambridge University Press. 2008. 47-64.
- Machen, Arthur. "Novel of the White Powder." *The Three Impostors and Other Stories*. Ed. e introd. S.T. Joshi. Oakland California: Chaosium. 2000. 196-213.
- . "The Great God Pan". *The Three Impostors and Other Stories*. Ed. e introd. S.T. Joshi. Oakland California: Chaosium. 2000. 1-50.
- Marsh, Richard. *The Beetle: A Mystery*. Introd. David Stuart Davies. Hertfordshire, Reino Unido: Wordsworth Editions Limited. 2007.
- Martin, Robert K & Savoy, Eric. *American Gothic; New Inventions in a National Narrative*. Iowa City: University of Iowa Press. 1998.

- Maudsley, Henry. *Body and Mind; An Inquiry into their Connection and Mutual Influence, Specially in Reference to Mental Disorders*. London: The Gulstonian Lectures. 1870.
- . *Body and Will; Being an Essay Concerning Will in its Metaphysical, Physiological, and Pathological Aspects*. Nueva York: D. Appleton and Company. 1884.
- Michaud, Marilyn. *Republicanism and the American Gothic* (University of Wales Press – Gothic Literary Studies). Cardif: University of Wales Press. 2010.
- Mighall, Robert. *A Geography of Victorian Gothic Fiction*. Nueva York: Oxford University Press. 2007.
- Miller, Karl. *Doubles: Studies in Literay History*. Oxford: Oxford University Press. 1985.
- Mommsen, Wolfgang J. *La época del imperialismo: Europa 1885-1918*. 18ª edición. México, D.F: Siglo XXI editores. 1992.
- Morgan, Jack. *The Biology of Horror. Gothic Literature and Film*. Carbondale Illinois: Southern Illinois University Press. 2002.
- Navarrete, Susan J. *The Shape of Fear; Horror and the Fin de Siècle Culture of Decadence*. Lexington, Kentucky: Kentucky University Press. 1988.
- Nordau, Max. *Degeneration*. Londres: William Heinneman. 1896.
- Norris, Frank. “Lauth.” *American Gothic: An Anthology 1787 – 1916*. Ed. Chrales L. Crow. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd. 1999. 418-433.
- Norris, Margot. *Beasts of the Modern Imagination; Darwin, Nietzsche, Kafka, Ernst, & Lawrence*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 1985.
- Oakes, David A. *Science and Destabilization in the Modern American Gothic*. Westport, Connecticut: Greenwood Press. 2000.
- Pick, Daniel. *Faces of Degeneration; A European Disorder, c. 1848 - c. 1918*. Nueva York: Cambridge University Press. 1993.
- Poe, Edgar Allan. *Narrative of A. Gordon Pym, The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Introd. Wilbur S. Scott. Nueva York: Castle Books. 2002.
- . “The Black Cat”. *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. G.R. Thompson. Nueva York: W.W. Norton & Company. 2004. 348-54.
- . “William Wilson”. *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. G.R. Thompson. Nueva York: W.W. Norton & Company. 2004. 216-23.
- Pollack, Frank L. “Finis”. Octubre 2011. <<http://Gutenberg.net.au/ebooks06/0605041.txt>>.

Punter, David. *Gothic Pathologies; the Text, the Body and the Law*. Londres: MacMillan Press Ltd. 1998.

---. "Narrative and Psychology in Gothic Fiction." *Gothic Fictions; Prohibition/Transgression*. Ed. Kenneth W. Graham. Nueva York: AMS Pres. 1989. 11-33.

---. *The Literature of Terror Vol. 2, The Modern Gothic*. Essex: Pearson Education. 1999.

---. "The Uncanny." *The Routledge Companion to Gothic*. Ed. Catherine Spooner y Emma McEvoy. Nueva York: Routledge. 2007. 129-136.

Punter, David, Byron, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing. 2004.

Pykett, Lyn. "Sensation and the Fantastic in the Victorian Novel." "Introduction." *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Ed. Deirdre David. Cambridge, Cambridge University Press: 2001. 192-211.

Radcliffe, Ann. "The Supernatural in Poetry." Abril 2016.  
< <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/gothic/radcliffe6.html>>.

Rank, Otto. *The Double: A Psychoanalytic Study*. Chapel Hill, Carolina del Norte: North Carolina Press. 1971

Riquelme, John Paul. *Gothic and Modernism*. Baltimore: the Johns Hopkins University Press. 2008.

Ruddick, Nicholas. "The Fantastic Fiction of the *Fin de Siècle*." *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press. 2007. 189-206.

Salmon, Roger B. *Mazes of the Serpent; An Anatomy of Horror Narrative*. Nueva York: Cornwell University Press. 2002.

Savoy, Erick. "The Rise of American Gothic." *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold E. HAGLE. Cambridge: Cambridge University Press. 2002. 168-187.

Schaffer, Talia. *Literature and Culture at the fin de siècle*. Ed. asoc. Susan J. Wolfson. Nueva York: Pearson Education Inc. 2007.

Schama, Simon. "The Empire of Good Intentions." *A History of Britain*. BBC One. 2002. Documental, TV.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Conventions*. Nueva York: Arno Press. 1990.

---. "Victoria and Her Sisters." *A History of Britain*. BBC One. 2001. Documental, TV.

- Shelley, Mary. *Frankenstein*. Nueva York: Norton Critical Editions. 1996.
- Shiers, Linda. "The Aesthetics of the Victorian novel: form, subjectivity, ideology." *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Ed. David Deirdre. Cambridge: Cambridge University Press. 2001. 61-76.
- Smith, Clark Ashton. "In Appreciation of William Hope Hodgson." Julio 2013. <<http://www.eldritchdark.com/writings/nonfiction/>>.
- Smithsonian Ocean Portal*. Enero 2014 <<http://ocean.si.edu/giant-squid>>.
- Spengler, Oswald. *The Decline of the West*. Londres: Unwin Ltd. 1932.
- Stevenson, Robert Louis.. "Olalla". *The Oxford Book of Gothic Tales*. Ed. Chris Baldick. Nueva York: Oxford University Press. 2001. 183-217.
- . *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde; An Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Performance Adaptations, Criticism*. Ed. Katherine Linehan. Nueva York: W. W. Norton & Company. 2003.
- Stoker, Bram. *Dracula; Authoritative Text Contexts, Reviews and Reactions, Dramatic and Film Variations, Criticism*. Ed. Nina Auerbach y David J. Skal. Nueva York: W. W. Norton & Company. 1997.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. Yale: Yale University. 1979.
- Symons, Arthur. "The Decadent Movement in Literature". Harper's Magazine. 1893. Mayo 2012. <<http://franciscovazbrasil.blogspot.mx/2011/01/decadent-movement-in-literature-by.html>>.
- Taylor, Jenny Bourne. "Psychology at the *fin de siècle*." *The Cambridge Companion to the fin de siècle*. Ed. Gail Marshal. Nueva York: Cambridge University Press. 2007. 13-30.
- The Night Land*. Enero 2015. <<http://www.thenightland.co.uk/nightmap.html>>.
- The H. P. Lovecraft Archive*. Enero 2015. <<http://www.hplovecraft.com/>>.
- The Starry Wisdom: A Tribute to H. P. Lovecraft*. Ed. D. M. Mitchell. Londres: Creation Oneiros. 1994.
- Thomson, William (Lord Kelvin). "On the Age of the Sun's Heat." *Macmillan's Magazine*. Vol. 5. 1862. Marzo 2009. 388-393. <[http://zapatopi.net/kelvin/papers/on\\_the\\_age\\_of\\_the\\_suns\\_heat.html#9](http://zapatopi.net/kelvin/papers/on_the_age_of_the_suns_heat.html#9)>.
- Thornton, R. K. R. "'Decadence': in Later Nineteenth-Century England." *Stratford Upon Avon*

- Studies 17: Decadence and the 1890's*. Nueva York: Holmes & Meier Publishers, Inc. 1970. 1-29.
- Thurshwell, Pamela. *Literature, Technology and Magical Thinking, 1880-1920*. Nueva York: Cambridge University Press. 2005.
- Tibbets, John C. *The Gothic Imagination: Conversations on Fantasy, Horror, and Scientific Fiction in the Media*. Nueva York: Palgrave Macmillan. 2011.
- Tremayne, Peter. "W. Hope Hodgson: His Life and Work." *William Hope Hodgson A Centennial Tribute 1877-1977*. Essex: The British Fantasy Society. 1977. 7-10.
- Van Elfren, Isabella. "Dances with Spectres: Theorizing the Cybergothic." *Gothic Studies*. Vol. 11, num. 1. Glasgow: Manchester University Press. 2009. 99-112.
- Vilder, Anthony. *The Architectural Uncanny*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 1992.
- Watt, Ian. "Realism and the Novel Form." *The Realist Novel*. Ed. Dennis Walder. Nueva York: Routledge. 1996. 214-223.
- Walker, Richard J. *Labyrinths of Deceit: Culture, Modernity and Identity in the Nineteenth Century*. Liverpool: Liverpool University Press. 2007.
- Walpole, Horace. *The Castle of Otranto. Three Gothic Novels*. Ed. E.F. Bleiler. Nueva York: Dover Publications. 1966. 1-106.
- Warwick, Alexandra. "Victorian Gothic." *The Routledge Companion to Gothic*. Ed. Catherine Spooner y Emma McEvoy. Oxon: Routledge. 2007. 29-37.
- Wells, H. G. *The Island of Dr. Moreau*. Ed. Brian Aldiss. Londres: Everyman, 1996.
- . *The Time Machine*. Nueva York: Pocket Books, 2004.
- . *The War of The Worlds; A Critical Text of the 1898 London First Edition, with an Introduction, illustrations and Appendixes*. Ed. Leon Stover. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2001.
- Wick, Ilya T. *Monstruous Fictions of the Human: From Frankenstein to Hedwig*. University of Wisconsin-Madison. 2006. Noviembre 2009.  
<<http://0proquest.umi.com.millennium.itesm.mx/pqdweb?index=0&did=1221659951&SrchMode=2&sid=4&Fmt=2&VInst=PROD&VType=PQD&RQT=309&VName=PQD&TS=1265724925&clientId=23693>>.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Londres: Messrs. Ward, Lock & Co. 1891.