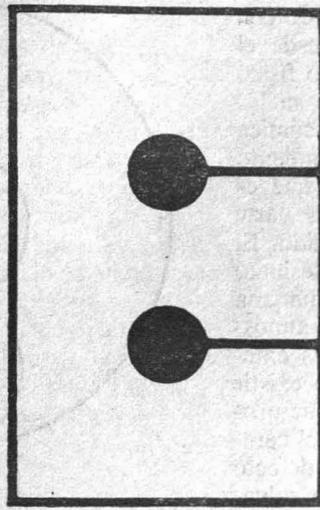


H. P.
LOVECRAFT*



L MIEDO A LO SOBRENATURAL EN LA LITERATURA

I. INTRODUCCIÓN

La emoción más vieja y más fuerte de la humanidad es el miedo y la más antigua y más fuerte clase de miedo es el temor a lo desconocido. Muy pocos psicólogos querrán disputar estos hechos y el admitirlos debe establecer para siempre la pureza y dignidad del cuento de terror sobrenatural como una forma literaria.

Sobre él se descargan todos los palos de una sofisticación materialista que se aferra a las emociones frecuentemente sentidas y los acontecimientos externos, así como a un idealismo ingenuamente insípido que desprecia las motivaciones estéticas y pide una literatura didáctica para "elevar" al lector a un grado aceptable de sonriente optimismo. Pero a pesar de toda esta oposición, el cuento macabro ha sobrevivido, se ha desarrollado y ha alcanzado notables alturas de perfección; fundado, como lo está, en un profundo y elemental principio cuya atracción, si no es siempre universal, debe necesariamente ser punzante y permanente en las mentes de quienes tienen la sensibilidad requerida.

El atractivo de lo espectralmente macabro es generalmente estrecho porque requiere del lector un cierto grado de imaginación y una capacidad para despegarse de la vida diaria. Relativamente pocos están lo suficientemente liberados de la fascinación de la diaria rutina para responder a las llamadas del exterior, y los cuentos acerca de sentimientos y acontecimientos ordinarios, o de sentimentales distorsiones de dichos acontecimientos y sentimientos, ocuparán siempre el primer lugar en el gusto de la mayoría; correctamente, tal vez, puesto que el curso de estos asuntos ordinarios configura la mayor parte de la experiencia humana. Pero los sensitivos están siempre entre nosotros y algunas veces un curioso rayo fantástico invade algún rincón oscuro de la más dura cabeza, de modo que ninguna cantidad de racionalización, reforma o análisis freudiano puede anular por completo la emoción del susurro del rincón de la chimenea o del bosque solitario. En todo esto está implicado un molde psicológico o una tradición tan real y tan profundamente arraigada en la experiencia mental como cualquier otro molde o tradición de humanidad, coexistente con el sentimiento religioso e íntimamente relacionado con muchos aspectos del mismo, además de ser evidentemente una parte de nuestra más íntima herencia biológica para liberar una aguda potencia sobre una muy importante, a pesar de no ser numéricamente grande, minoría de nuestra especie.

Los primeros instintos y emociones del hombre formaron su respuesta al medio en el que se hallaba. Sentimientos definidos, basados en placer y dolor, se desarrollaron alrededor de los fenómenos cuyas causas y efectos él entendía, mientras que alrededor de los que no podía comprender —y con éstos el universo lo abruma en aquellos primitivos días— fueron tejidas, naturalmente, las personificaciones, interpretaciones maravillosas y sensaciones de temor y miedo conforme era golpeada una raza que tenía pocas y simples ideas y una experiencia limitada. Lo desconocido, siendo a la vez lo impredecible, se convirtió en una terrible y omnipotente fuente de bendiciones y calamidades para nuestros antepasados, que se imponía sobre la humanidad por razones completamente crípticas y extraterrestres; que, por lo tanto, pertenece muy claramente a las

esferas de existencia de las que no sabemos nada y en las que no tenemos intervención alguna. Asimismo, el fenómeno del sueño contribuyó a construir la noción de un mundo irreal y espiritual y, en general, todas las condiciones del salvaje amanecer de la vida conducían tan fuertemente hacia un sentimiento de lo sobrenatural, que no necesitamos maravillarnos por la forma tan completa en que la esencia hereditaria del hombre se ha saturado con religión y superstición. Esta saturación debe observarse desde el punto de vista de un llano hecho científico, como virtualmente permanente en lo que respecta al subconsciente y a los instintos profundos, puesto que a pesar de que el área de lo desconocido se ha venido contrayendo constantemente durante miles de años, una infinita reserva de misterio envuelve todavía a la abrumadora mayoría del cosmos exterior, mientras que un vasto residuo de poderosas asociaciones inherentes persiste en todos los objetos y procesos que alguna vez fueron misteriosos, sin importar cuán bien explicados estén en la actualidad. Aun más, existe una fijación fisiológica real de los viejos instintos en nuestro tejido nervioso, que los puede hacer obscuramente operativos aún para la mente consciente que ha sido purgada de todas las fuentes de prodigios.

A causa de que recordamos el dolor y la amenaza de la muerte más vivamente que el placer, y a causa de que nuestros sentimientos acerca de los aspectos benéficos de lo desconocido han sido capturados y formalizados desde el principio por rituales religiosos convencionales, ha caído lo sobrenatural en el hado del más oscuro y maléfico aspecto del misterio cósmico para vivir principalmente en nuestro propio folklore. Esta tendencia está naturalmente acrecentada por el hecho de que la incertidumbre y el peligro siempre están estrechamente aliados, haciendo de cualquier clase de mundo desconocido un mundo de peligro y posibilidades malignas. Cuando se añade a este sentimiento de miedo y mal la inevitable fascinación de lo maravilloso y la curiosidad, nace un cuerpo complejo de agudas emociones y provocación imaginativa, cuya vitalidad debe necesariamente ser tan permanente como la misma raza humana. Los niños tendrán siempre temor de la obscuridad, y los hombres con mentes sensibles al impulso hereditario temblarán siempre ante el pensamiento de los mundos escondidos e insondables de vida extraña que pueden pulsar en los golfos detrás de los estrellas o presionar espantosamente a nuestro propio mundo, en dimensiones desconocidas, que únicamente los muertos y los lunáticos pueden atisbar.

Con estos fundamentos, ninguno puede maravillarse de la existencia de una literatura del miedo cósmico. Siempre ha existido y siempre existirá, y no puede citarse mejor ejemplo de su tenaz vigor que el impulso que aquí y allá conduce a escritores de inclinaciones totalmente opuestas a probar sus fuerzas en este campo con cuentos aislados, como si así descargaran de sus mentes ciertas formas fantasmales que de otra manera los perseguirían. Así, Dickens escribió diversas narraciones extrañas; Browning, el terrible poema *Childe Roland*; Henry James, *El giro del tornillo*; el Dr. Holmes, la sutil novela *Elsie Venner*; F. Marion Crawford, *La litera superior* y un cierto número de otros ejemplos; la señora Charlotte Parkins Gilman, trabajadora social, *El papel tapiz amarillo*; mientras que el humorista W. W. Jacobs produjo ese pequeño y eficaz trozo melodramático llamado *La garra del mono*.

* Traducción de Jorge Velazco.

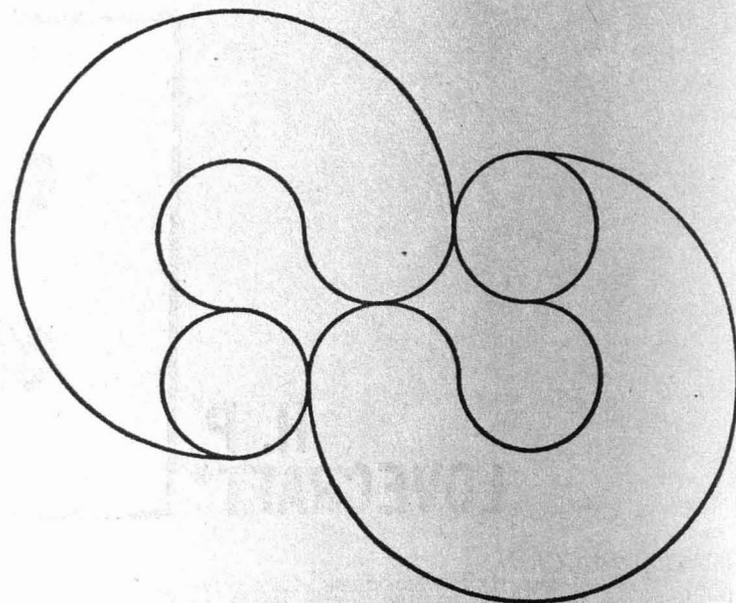
Este tipo de literatura de miedo no debe ser confundido con una clase externamente similar, pero muy diferente desde el punto de vista psicológico; la literatura del mero miedo físico y del horror mundano. Esa literatura tiene ciertamente su lugar, como lo tiene la convencional y aún caprichosa o cómica historia de fantasmas, donde el formalismo o el conocimiento jocoso del autor remueve el verdadero sentido de lo que es morbosamente sobrenatural, pero estos trabajos no son parte de la literatura del miedo cósmico en su más puro sentido. El verdadero cuento de horror tiene algo más que el asesinato secreto, los huesos sangrantes, o una sábana con forma humana arrastrando cadenas de acuerdo a una regla. Una cierta atmósfera expectante y un inexplicable miedo de las fuerzas exteriores, desconocidas, debe estar presente y también debe existir una sugestión, expresada con una seriedad y prodigio que provengan de su tema, de las más terribles concepciones del cerebro humano, de una maligna y particular suspensión o defecto de las leyes fijas de la naturaleza que son nuestra única salvaguarda en contra de los asaltos del caos y de los demonios del espacio infinito.

Naturalmente, no podemos esperar que todos los cuentos de terror se sujeten absolutamente a ningún modelo teórico. Las mentes creadoras no tienen par y la mejor de las fábricas tiene sus puntos débiles. Más aún, mucha de las más selecta producción de terror es inconsciente, y aparece en fragmentos memorables diseminados a través de un material cuyo efecto total puede ser de una forma muy diferente. La atmósfera es la cosa más importante, puesto que el criterio final de autenticidad no es el desenlace de una trama sino la creación de una sensación determinada. Podemos decir, como criterio general, que un cuento de horror cuya intención es enseñar o producir un efecto social, es aquel en que los horrores son finalmente explicados y desvanecidos por causas naturales y que no es un cuento de miedo cósmico genuino, si bien permanece el hecho de que dichas narraciones a menudo poseen, en secciones aisladas, toques atmosféricos que cumplen todas las condiciones de la verdadera literatura de terror sobrenatural. Por lo tanto, no debemos juzgar un cuento macabro por los intentos del autor, ni por el simple mecanismo de la trama, sino por el nivel emocional que alcanza en su punto menos mundano. Si las sensaciones adecuadas son excitadas, tal "punto climático" debe ser admitido por sus propios méritos como literatura de horror, sin importar cuán prosaicamente se prolongue posteriormente. La prueba máxima del verdadero terror es simplemente ésta, se excite o no una profunda sensación de miedo en el lector, y el contacto con poderes y esferas desconocidas, una sutil actitud de escucha temerosa, como si se esperara el batir de alas negras o el arañar de formas y entidades exteriores, del más remoto confín del universo. Desde luego, cuanto más completa y unitariamente pueda un cuento traducir esta atmósfera, será mejor su excelencia como obra de arte en la forma ya definida.

II. EL AMANECER DEL CUENTO DE HORROR

Como podría esperarse de una forma tan íntimamente conectada con la emoción primigenia, el cuento de terror es tan viejo como el habla y el pensamiento humanos.

El horror cósmico aparece como ingrediente del más primitivo folklore de todas las razas y se encuentra cristalizado en las baladas, crónicas y escrituras sagradas más arcaicas. Fue, de hecho, una característica prominente en la elaboración de la magia ceremonial, con todos sus ritos para la evocación de demonios y espectros, que florecieron desde los tiempos prehistóricos y que alcanzaron su más alto desarrollo en Egipto y las naciones semíticas. Fragmentos como el *Libro de Enoch* y *Las llaves de Salomón* ilustran muy bien el poder de lo sobrenatural sobre la antigua mente oriental y sobre dichas cosas se basaron sistemas y tradiciones duraderos, cuyos ecos se extienden obscuramente aún hasta el tiempo presente. Rasgos de este miedo trascendental se ven en la literatura clásica y hay evidencia de un énfasis aún más grande en la literatura de las baladas que se formaron paralelas a la corriente clásica, pero que se desvaneció por la falta de un medio escrito. La Edad Media, empapada en tinieblas fantásticas, le dio un enorme impulso hacia la expresión, y tanto el Oriente como el Occidente estuvieron muy ocupados preservando y amplificando la obscura herencia que habían recibido tanto el folklore fortuito como la magia y el cabalismo académicamente formulados. La bru-



ja, el hombre lobo, el vampiro y el fantasma surgían ominosamente de los labios de los bardos y las abuelas, y necesitaban muy poco estímulo para dar el paso final a través de la frontera que divide el cuento cantado o la canción de la composición literaria formal. En el Oriente, el cuento de horror tiende a asumir un brillante colorido y una vivacidad que casi lo transforma en pura fantasía. En Occidente, donde el místico teutón había descendido de sus oscuros bosques boreales y el celta recordaba extraños sacrificios en las enramadas druídicas, asumió una terrible intensidad y una convincente seriedad de atmósfera que duplicó la fuerza de estos horrores, mitad contados, mitad sugeridos.

Mucho del poder de la tradición de horror del Occidente fue indudablemente debido a la oculta, pero a menudo sospechada, presencia de un culto espantoso de adoradores nocturnos cuyas extrañas costumbres, descendientes de los tiempos prearrios y anteriores a la agricultura cuando una usurpadora raza de mongoloides efectuó sus correrías sobre Europa con sus aves y vacas, estaban enraizadas en los más repugnantes ritos de la fertilidad de una antigüedad inmemorial. Esta religión secreta, seguida clandestinamente por los campesinos durante miles de años a pesar del reinado exterior de las creencias druídicas, grecorromanas y cristianas en las regiones afectadas, estaba señalada por salvajes aquelarres de brujas en bosques solitarios y en lo alto de distantes colinas en la noche de Walpurgis y en la Noche de Todos los Santos, estaciones tradicionales para la cruce de las cabras, las ovejas y el ganado y se convirtieron en la fuente de vasta riqueza en leyendas de brujería, además de provocar extensas persecuciones de brujas de las que el asunto de Salem forma el principal ejemplo americano. Emparentado con ella en esencia, y tal vez conectados de hecho, estaba el terrorífico sistema secreto de teología invertida o la adoración de Satanás, que produjo horrores tales como la famosa "misa negra", mientras que operando hacia la misma dirección podemos notar las actividades de aquellos cuyos fines eran un poco más científicos o filosóficos, los astrólogos, los cabalistas y los alquimistas del tipo de Albertus Magnus o Raimundo Lulio, quienes abundaron invariablemente en tan rudas épocas.

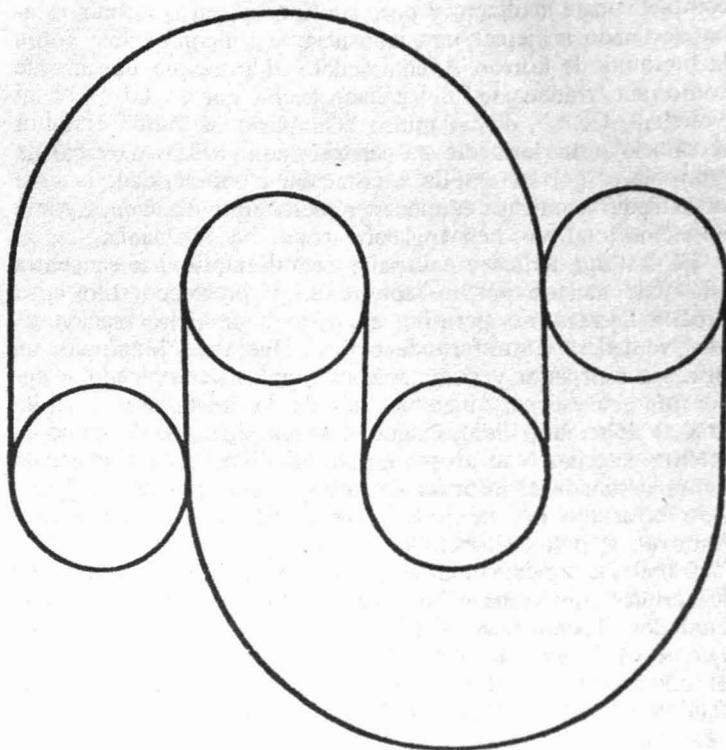
La permanencia y la profundidad en Europa del espíritu medieval de horror, intensificado por la negra desesperación que las epidemias de peste traían, puede muy bien haber conformado algo de la grotesca talla que se introdujo disimuladamente en muchos de los más finos ejemplos de las obras eclesiásticas del gótico tardío; las gárgolas demoníacas de Nuestra Señora de París y del Monte San Miguel son los más famosos ejemplos. Y a través de este período, debe recordarse, existió entre los hombres cultos y los legos una incuestionable fe en todas las formas de lo sobrenatural, desde la gentilísima doctrina del cristianismo hasta las más monstruosas morbosidades de la brujería y la magia negra. No fue injustificado el que hayan nacido los magos y alquimistas del Renacimiento, Nostradamus, Trithemius, el Dr. John Dee, Robert Fludd y similares.

En este fértil suelo se nutrieron tipos y caracteres de sombrío mito y leyenda que persisten hasta la literatura de horror contemporánea, más o menos disfrazados o alterados por la

técnica moderna. Muchos de ellos fueron tomados de las más remotas fuentes orales y forman parte de la herencia permanente de la humanidad. La sombra que se aparece y exige el entierro de sus huesos, el amante demoníaco que viene a llevarse a su novia aún viva, la muerte o el conductor de almas al reino de los muertos cabalgando en el viento nocturno, el hombre lobo, la cámara sellada, el hechicero inmortal, todos ellos pueden ser hallados en ese curioso cuerpo de conocimiento medieval que el difunto Baring-Gould ensambló tan efectivamente en forma de libro. Dondequiera que la sangre mística del norte era más fuerte, la atmósfera de los cuentos populares se hacía más intensa puesto que en las razas latinas hay un toque de racionalidad básica, que se niega a poner aún en sus extrañas supersticiones, muchas de las armonías encantadas, tan características de nuestros propios murmullos nacidos en el bosque y criados en el hielo.

Como toda ficción encuentra primero una extensa encarnación en la poesía, es en ella donde encontramos por primera vez la entrada permanente de lo horrible en la literatura corriente. La mayor parte de los ejemplos antiguos, de manera curiosa, están en prosa, como los incidentes sobre hombres lobos en Petronio; los horripilantes pasajes de Apuleyo; la corta, pero célebre carta de Plinio el Joven a Sura y la extraña compilación *Sobre acontecimientos maravillosos*, hecha por Phlegon, el liberto griego del emperador Adriano. Es en Phlegon donde encontramos por primera vez el espantoso cuento de la muerta novia, *Philinnion* y *Machates*, relatado después por Proelo y en tiempos modernos como base de la inspiración de *La Novia de Corinto*, de Goethe y *El estudiante alemán*, de Washington Irving. Pero para la época en que los viejos mitos del norte toman forma literaria, y en el tiempo posterior, cuando lo horrible aparece como un elemento común en la literatura del momento, lo encontramos principalmente con vestido métrico, de la misma forma en que hallamos la mayor parte de la escritura estrictamente imaginativa que se hizo en la Edad Media y en el Renacimiento. Las Eddas y Sagas escandinavas golpean con el horror cósmico, y sacuden con el severo miedo de Imir y su abundancia sin forma, mientras que nuestro propio *Beowulf* anglosajón y los posteriores cuentos continentales de los Nibelungos están llenos de siniestra fantasmagoría. Dante es un pionero de la captura clásica de la atmósfera macabra y en los sublimes versos de Spencer se puede observar algo más que escasos toques de terror fantástico en el paisaje, incidentes y carácter. La literatura en prosa nos da *La muerte de Arturo*, de Malory, en la que se presentan muchas situaciones fantasmales tomadas de las fuentes de la primitiva balada (el robo de la espada y habilidad del cadáver en la Capilla Peligrosa, realizado por Sir Galahad), mientras otros y más crudos ejemplos se encuentran, sin duda, asentados en los baratos y amarillistas romances, vulgarmente pergeñados y devorados por los ignorantes. En el drama de la época isabelina, con su *Doctor Fausto*, las brujas en *Macbeth*, el fantasma en *Hamlet* y el horrible espanto de Webster, podemos discernir fácilmente el fuerte vigor de lo demoníaco en la mente del público. Un vigor intensificado por el verdadero miedo a la brujería viva en la época, cuyos terrores, al principio más salvajes en el continente, principiaron a enviar fuertes ecos a los oídos ingleses conforme las cruzadas para cazar brujas del rey Jaime I progresaban. A la escondida prosa mística de la época se debe añadir una larga serie de tratados de brujería y demonología que ayudaban a excitar la imaginación del mundo lector.

A través de los siglos XVII y XVIII contemplamos una creciente masa de baladas y leyendas fugitivas de siniestra forma, a pesar de que esta masa transcurría debajo de la superficie de la literatura cortés y aceptada. Romances de horror y temas macabros se multiplicaron y podemos descubrir el ávido interés de la gente a través de obras como *Las apariciones de la Señora Veal*, de Defoe, un cuento casero acerca de la visita espectral de una mujer muerta a un amigo distante, escrito para anunciar encubiertamente a una malamente aceptada disquisición teológica acerca de la muerte. Las capas superiores de la sociedad estaban ahora perdiendo su fe en lo sobrenatural y dando rienda suelta a un período de racionalismo clásico. Entonces, principiando con las traducciones de los cuentos orientales hechas en el período de la reina Ana, y tomando forma definitiva hacia la mitad del siglo, viene la resurrección del sentimiento romántico, la época de una nueva alegría de la naturaleza y de un radiante fulgor de los tiempos pasados, esce-



nas extrañas, audaces hazañas e increíbles maravillas. Lo sentimos primero en los poetas, cuyo lenguaje adquiere nuevas cualidades de maravilla, extrañeza y estremecimiento. Y, finalmente, después de la tímida aparición de unas pocas escenas macabras en las novelas de la época (tales como *Las aventuras de Ferdinand*, *El conde Fathom* de Smolett), el instinto liberado se precipita en el nacimiento de una nueva escuela literaria, la escuela "Gótica", de imaginación horrible y fantástica, escrita en prosa corta y larga, cuya posteridad literaria estaba destinada a ser muy numerosa, y en algunos casos muy esplendorosa de mérito artístico. Es verdaderamente notable, cuando uno reflexiona sobre el tema, el que la narración horrible, como una forma literaria fija y académicamente reconocida, haya sido tan tardía en llegar a su nacimiento final. Su impulso y atmósfera son tan viejos como el hombre, pero el típico cuento macabro de la literatura corriente es hijo del siglo XVIII.

III. LA NOVELA GÓTICA TEMPRANA

Los paisajes de obsesivos sombras de Ossian, las caóticas visiones de William Blake; las grotescas danzas de brujas en *Tam O'Shanter* de Burns, el siniestro demonismo de *Cristhobel* y *El viejo marinero* de Colerige, el fantasmal encanto de *Kilmeny* de James Hogg y los más restringidos enfoques de horror cósmico en *Lamia* y muchos otros de los poemas de Keats, son ejemplos típicamente británicos del advenimiento del horror a la literatura formal. Nuestros primos teutónicos del continente fueron igualmente receptivos a la creciente marea, *El cazador salvaje* de Bruger y la aún más famosa balada del novio demonio de *Lenora* —ambas imitadas en inglés por Scott, cuyo respeto por lo sobrenatural fue siempre grande— son únicamente una pequeña muestra de la riqueza del misterio que la canción alemana había comenzado a proporcionar. Thomas Moore adaptó de esas fuentes la leyenda de la fantasmal novia estatua (usada posteriormente por Próspero Merimée en *La Venus de Ile*, y rastreable hasta la más remota antigüedad) que tiene un eco tan escalofriante en su balada de *El anillo*; mientras la inmortal obra maestra de Goethe, *Fausto*, cruzando desde las simples baladas populares hasta la clásica, cósmica tragedia de las edades, podría ser postulada como la más elevada altura a la que llegó este impulso poético alemán.

Pero iba a ser un inglés muy brillante y mundano, nada menos que el mismísimo Horace Walpole, quien daría a ese impulso naciente su forma definitiva y se iba a convertir en el verdadero fundador de la literatura de horror en el cuento corto como una forma permanente. Muy aficionado al romance y misterio medievales como la diversión de un diletante y dueño de una imitación de antiguo castillo gótico como habitación en Strawberry Hill, Walpole publicó en 1764, *El castillo de Otranto*, un cuento de lo sobrenatural, el cual, a pesar de ser

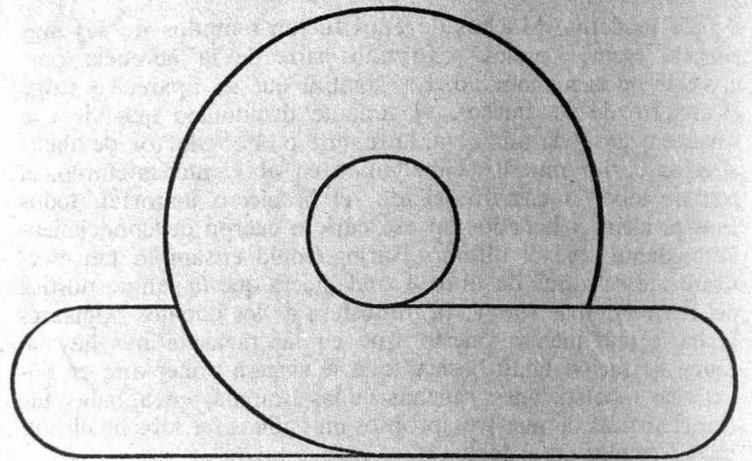
completamente mediocre y poco convincente en sí mismo, estaba destinado a ejercer una influencia casi incomparable sobre la literatura de horror. Aventurándolo al principio únicamente como una "traducción" del italiano hecha por un tal "William Marshall, Gent.", de un mítico "Onuphrio Muralto" el autor reconoció posteriormente su conexión con el libro y recibió un gran placer por su amplia e instantánea popularidad, la cual se extendió a muchas ediciones, rápidas dramatizaciones y una imitación total tanto en Inglaterra como en Alemania.

La historia, tediosa, artificial y melodramática, se encuentra aún más dañada por un apresurado y prosaico estilo cuya urbana ligereza no permite, en parte alguna, la creación de una verdadera atmósfera de horror. Habla de Manfredo, un príncipe usurpador y carente de escrúpulos determinado a encontrar una estirpe, quien después de la misteriosa y súbita muerte de su único hijo, Conrado, al día siguiente de su boda, intenta desechar a su propia esposa Hipólita, y casarse con la dama destinada al infortunado joven, quien, por cierto, había sido aplastado por la caída sobrenatural de un casco gigantesco en el patio del castillo.

Isabela, la novia viuda, escapa de su destino y encuentra en las criptas subterráneas bajo del castillo a un joven y noble cuidador, Teodoro, quien parece ser un campesino a pesar de que recuerda extrañamente al viejo Lord Alfonso, quien regía el dominio antes del tiempo de Manfredo. Un poco después, fenómenos sobrenaturales asolaron el castillo de varias maneras: son descubiertos aquí y allá fragmentos de una gigantesca armadura, un retrato se sale caminando de su cuadro, un relámpago destruye el edificio y el colosal espectro de Alfonso en armadura se levanta de las ruinas para ascender en medio de nubes que se abren al seno de San Nicolás. Teodoro, después de haber ganado en matrimonio a la hija de Manfredo, Matilda, y de haberla perdido por la muerte (puesto que ella es asesinada por su padre accidentalmente) es reconocido como el hijo de Alfonso y heredero legítimo de la propiedad. El cuento concluye con la boda de Isabela y su preparación para vivir por siempre feliz mientras que Manfredo, cuya usurpación fue la causa de la muerte sobrenatural de su hijo y de sus propios pesares sobrenaturales, se retira a un monasterio para hacer penitencia, en tanto que su entristecida esposa busca asilo en un convento vecino.

Tal es el cuento, tieso y monótono, y también despojado del verdadero miedo cósmico que hace a la literatura de horror. Sin embargo, tal era la sed de la época por aquellos toques de extraña y espectral antigüedad que el cuento refleja, que fue seriamente recibido por los más sólidos lectores y elevado, a pesar de su intrínseca ineptitud, a un pedestal de gran importancia en la historia literaria. Lo que hizo la narración, por encima de cualquier otra cosa, fue crear una típica novela escenográfica, con personajes títeres e incidentes, la cual, manejada con mayor ventaja por escritores más naturalmente aptos para la creación de horror, estimuló el surgimiento de una escuela gótica imitativa, que, a su vez, inspiró a los verdaderos tejedores de terror cósmico, la generación de artistas reales que principia con Poe. La parafernalia dramática de esta novela consistía, primero que nada, en el castillo gótico y su gran antigüedad, enormes espacios y corredores, alas abandonadas y desiertas, corredores húmedos, insalubres catacumbas ocultas y una galaxia de fantasmas y terribles leyendas, como núcleo del suspenso y el miedo demoníaco. Además incluía al noble tiránico y malévolo como villano; la santa, largamente perseguida, y generalmente insípida heroína que sobrevive a los mayores terrores y sirve como punto de vista y foco para la simpatía del lector; el valeroso e inmaculado héroe, siempre de noble cuna pero a menudo con un disfraz humilde, la convención de nombres extranjeros y altisonantes, en su mayor parte italianos, para los personajes; y una infinita red de cualidades escénicas que incluye extrañas luces, húmedas puertas secretas, lámparas extinguidas, polvosos manuscritos ocultos, bisagras que rechinan, tapices que se mueven y efectos similares. Toda esta instrumentación reaparece con divertida continuidad, si bien con un extraordinario efecto en algunas ocasiones, a través de la historia de la novela gótica y aún en nuestros días no está, en modo alguno, extinta, a pesar de que técnicas más sutiles la obligan ahora a presentarse con una forma menos ingenua y obvia. Un medio armonioso para una nueva escuela había sido hallado y el mundo de la literatura no iba a tardarse en asir la oportunidad.

El romance alemán respondió de inmediato a la influencia



de Walpole y pronto se convirtió en un prototipo de lo horrible y fantasmal. En Inglaterra, una de las primeras imitadoras fue la célebre señora Barbould, después Miss Aikin, quien publicó, en 1773, un fragmento inconcluso llamado *Sir Bertrand*, en el cual las cuerdas del genuino terror verdaderamente tocadas por una mano que no era inexperta. Un noble en un páramo oscuro y solitario, atraído por el tañir de una campana y luces distantes, penetra en un extraño y anti-gu castillo almenado, cuyas puertas se abren y se cierran y cuyos azules fuegos fatuos lo llevan a unas misteriosas escaleras que lo conducen a unas manos muertas y unas negras estatuas animadas. Un ataúd con una dama muerta, a quien besa Sir Bertrand, es hallado finalmente, y después del beso la escena se disuelve para dar lugar a un espléndido apartamiento donde la dama, vuelta a la vida, ofrece un banquete en honor de su salvador.

Walpole admiraba este cuento, a pesar de que mostraba menos respeto a un vástago aún más prominente de su *Otranto*: *El viejo barón inglés*, de Clara Reeve, publicado en 1777. Es verdad que a este cuento le falta la verdadera vibración de la nota del misterio y la oscuridad exterior que distinguen al fragmento de la señora Barbould, y a pesar de ser menos crudo que la novela de Walpole y artísticamente más económico en horror puesto que sólo posee una figura espectral, es, sin embargo, definitivamente muy insípido para la grandeza. Aquí tenemos, otra vez, al virtuoso heredero de un castillo disfrazado de campesino y reintegrado a su herencia a través del fantasma de su padre; y nos encontramos aquí también con un caso de amplia popularidad que llevó a muchas ediciones, dramatizaciones, y al final una traducción al francés. La señorita Reeve escribió otra novela de horror, infortunadamente inédita y perdida.

La novela gótica estaba ahora afirmada como forma literaria y los ejemplos se multiplicaron asombrosamente conforme el siglo XVIII marchaba a su fin. *El nicho*, escrito en 1785 por la señora Sophia Lee, tiene un elemento histórico debatiéndose alrededor de la hermana gemela de María Estuardo, Reina de Escocia, y a pesar de estar desprovisto de lo sobrenatural, emplea la escenografía y el mecanismo de Walpole con gran destreza. Cinco años más tarde, todas las lámparas existentes palidecen ante el surgimiento de una fresca clase luminosa, la señora Ann Radcliffe (1764-1823), cuyas famosas novelas convirtieron al terror y a la incertidumbre en una moda y quien implantó nuevas y más elevadas normas en el dominio de lo macabro y de la atmósfera que inspira terror, a pesar del provocativo hábito de destruir sus propios fantasmas al final, a través de elaboradas explicaciones mecánicas. A los familiares arreos góticos de sus predecesores, la señora Radcliffe añadió un genuino sentido de lo extraterrestre en el ambiente y los incidentes, que se aproximaban muy de cerca a lo genial. Cada toque de la trama y de la acción contribuía artísticamente a la impresión de ilimitado miedo que ella deseaba proyectar. Unos pocos detalles siniestros, tales como un rastro de sangre en las escaleras de un castillo, un gruñido de una cripta distante, o una temible canción en un bosque de noche, le permitieron conjurar las más poderosas imágenes de un inminente horror, superando con mucho los extravagantes y laboriosos productos de otros. Estas imágenes no son en sí menos potentes por el hecho de que sean desvanecidas por una explicación antes del fin de la novela. La imaginación visual de la señora Radcliffe era muy potente y aparece tanto en sus deliciosos toques de paisaje (siempre en una línea amplia, brillantemente pictórica

y nunca en detalles precisos) como en sus fantasías de horror. Su principal debilidad, además del hábito de la desilusión prosaica, es una tendencia hacia la historia y geografía erróneas y una fatal predilección por regar sus novelas con pequeños poemas insípidos atribuidos a uno u otro de los personajes.

La señora Radcliffe escribió seis novelas: *Los castillos de Athlyn y Dunbayne*, (1789); *Un romance siciliano*, (1790); *El romance del bosque*, (1792); *Los misterios de Udolpho*, (1794); *El italiano*, (1797) y *Gaston de Blondville*, escrita en 1802, pero publicada por primera vez en forma póstuma en 1826. De éstas, *Udolpho* es con mucho la más famosa y puede ser tomada como el prototipo del primitivo cuento gótico en su mayor esplendor. Es la crónica de Emily, una joven francesa transplantada a un antiguo y portentoso castillo en los Apeninos a causa de la muerte de sus padres y al casamiento de su tía con el señor del castillo, el típico noble, Montoni. Sonidos misteriosos, puertas abiertas, leyendas terroríficas y un horror sin nombre situado en un nicho detrás de un velo negro, operan en rápida sucesión para enervar a la heroína y a su fiel sirvienta, Annette; pero finalmente, después de la muerte de su tía, se escapa con la ayuda de otro compañero de prisión a quien ella había descubierto. En la ruta a su tierra se detiene en un castillo lleno de nuevos horrores —el ala abandonada donde mora el fallecido castellano y la cama mortal con el palio negro— pero es finalmente devuelta a la seguridad y a la felicidad con su amante Valancourt, después de aclarar un secreto que pareció, por un tiempo, envolver su nacimiento en el misterio. Esto es, claramente, tan sólo la reelaboración de un material familiar, pero está tan bien reelaborado que *Udolpho* será siempre un clásico. Los personajes de la señora Radcliffe son marionetas, pero no lo son tan marcadamente como aquéllos de sus predecesores. Y en cuanto a la creación de la atmósfera, se coloca muy preeminente entre todos los de su tiempo.

De los incontables imitadores de la señora Radcliffe, el novelista americano Charles Brockden Brown, está colocado el más cercano en espíritu y método. Al igual que ella, hería sus creaciones con explicaciones naturales; pero, también al igual que ella, tenía un misterioso poder para construir atmósferas que dan a sus horrores una terrorífica vitalidad mientras permanecen inexplicados. Difiere de ella al descartar despectivamente la convención y propiedades externas góticas y al escoger escenarios americanos modernos para sus misterios, pero su repudio no se extiende al espíritu gótico y al tipo de incidentes. Las novelas de Brown contienen algunas memorables escenas de terror y aún supera a la señora Radcliffe al describir el funcionamiento de una mente perturbada. *Edgar Huntly* principia con un sonámbulo que cava una sepultura pero es posteriormente lastrado por toques de didacticismo godwiniano. *Ormond* muestra al miembro de una siniestra hermandad secreta. En esa novela y en *Arthur Mervyn*, describe la plaga de la fiebre amarilla, de la que el autor fue testigo en Filadelfia y Nueva York. Pero el libro más famoso de Brown es *Wieland, o la transformación*, (1798), en el que un alemán de Pennsylvania, devorado por una ola de fanatismo religioso, escucha "voces" y asesina a su esposa y a sus hijos como sacrificio. Su hermana Clara, quien narra la historia, apenas consigue escapar. La escena, situada en la boscosa propiedad de *Mittingen*, en los remotos dominios de Schuylkill, está pintada con extrema viveza, y los terrores de Clara, rodeados de tonos espectrales, miedos acumulados y el sonido de extraños pasos en la casa solitaria, están todos concebidos con verdadera fuerza artís-

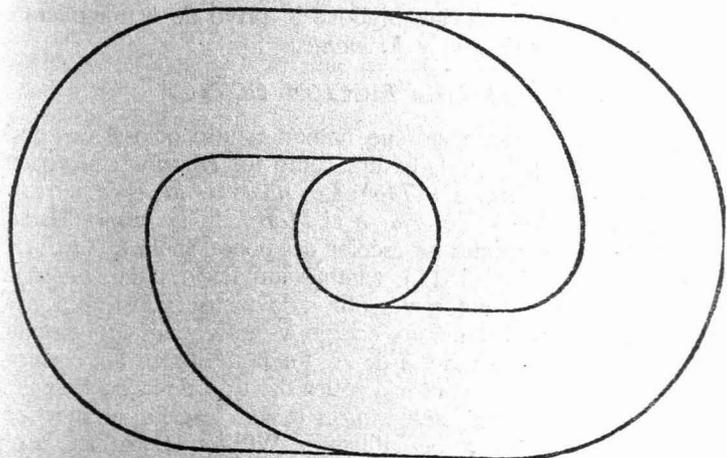
tica. Al final, ofrece una lisiada explicación ventrilocua, pero la atmósfera es genuina mientras dura. Carwin, el malvado ventrilocuo, es un villano típico, de la clase de Manfred o Montoni.

IV. LA CIMA DEL ROMANCE GÓTICO

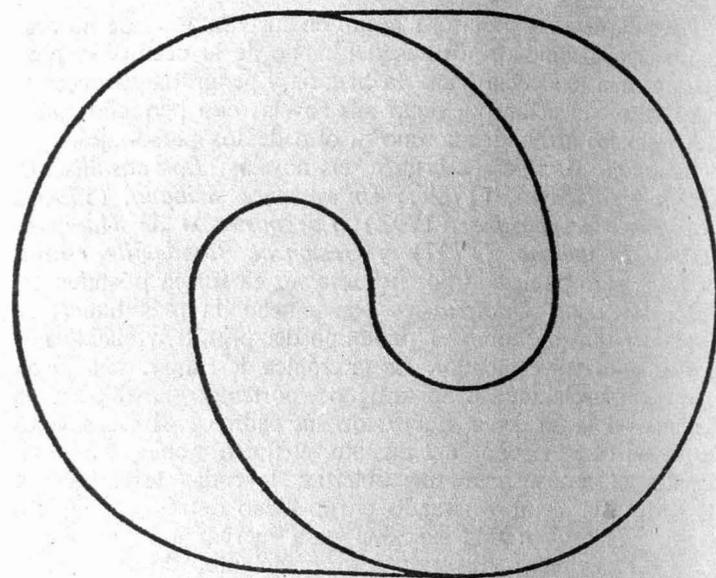
El horror en la literatura alcanza una nueva malignidad con la obra de Matthew Gregory Lewis (1773-1818), cuya novela *El monje* (1796) alcanzó maravillosa popularidad y le ganó el apodo de "Monje" Lewis. Su joven autor, educado en Alemania y saturado con una tormentosa cantidad de tradición teutona desconocida para la señora Radcliffe, se volvió al terror en formas mucho más violentas que las que su gentil predecesora se había atrevido nunca a pensar y produjo, como resultado, una obra maestra de activa pesadilla cuya forma gótica general está aderezada con historias incorporadas de fantasmas. La historia trata de un monje español, Ambrosio, que de un estado vanidoso de virtud es tentado al más degradado punto del mal por un espíritu que aparece con la forma de la doncella Matilda y quien finalmente es inducido a comprar su rescate al precio de vender su alma al diablo, mientras aguarda la muerte en manos de la Inquisición, pues él estima tanto el cuerpo como el alma ya perdidos. De inmediato, el espíritu burlón se lo rapta a un sitio solitario y le dice que ha vendido su alma en vano pues tanto el perdón como una esperanza de salvación estaba a punto de llegar en el momento de su terrible negocio, y completa su sardónica traición echándole en cara todos sus antinaturales crímenes y arrojando su cuerpo por un precipicio mientras que arrastra su alma a la perdición eterna. La novela contiene algunas descripciones terroríficas, tales como el encantamiento de las bóvedas debajo del cementerio del convento, el incendio del convento y el último fin del malvado abad. En la trama accesoria, cuando el Marqués de las Cisternas encuentra el espectro errante de su antecesora, La Monja Sangrante, hay muchos golpes enormemente potentes entre los cuales son notables la vista del cadáver animado a la cabecera de la cama del marqués y el ritual cabalístico por medio del cual el Judío Errante lo ayuda a descubrir y ahuyentar a su muerto verdugo. Sin embargo, *El monje* se arrastra tristemente cuando es leído como un todo. Es demasiado largo y difuso y mucha de su potencia está estropeada por la petulancia y por una extrañamente excesiva reacción en contra de aquellos cánones del decoro que Lewis al principio menospreciaba por gazmoños. Una gran cosa puede ser dicha del autor, el que nunca arruina sus visiones fantasmales con explicaciones naturales. Tuvo gran éxito rompiendo la tradición de Radcliffe y expandiendo el campo de la novela gótica. Lewis escribió mucho más que *El monje*. Su trama, *El castillo espectro*, fue producido en 1798 y después encontró tiempo para escribir otras ficciones en forma de baladas, como *Cuentos de terror* (1799), *Cuentos maravillosos* (1801) y una serie de traducciones del alemán.

Los romances góticos, tanto ingleses como alemanes, aparecen ahora en una mediocre y abrumadora profusión. La mayoría de ellos eran sencillamente ridículos bajo la luz de un gusto maduro y la famosa sátira de la señorita Austen, *El Abate Northanger*, de ningún modo era una censura sin mérito a una escuela que se había hundido mucho dentro del absurdo. Esta escuela particular estaba acabándose, pero antes de su extinción final surgió la última y más grande figura en la persona de Charles Robert Maturin (1782-1824), un oscuro y excéntrico clérigo irlandés. De entre una amplia producción de variedad literaria que incluye una confusa imitación de Radcliffe llamada *La venganza fatal o la familia de Montorio* (1807), Maturin produjo, finalmente, la vivida obra maestra de horror *Melmoth, el vagabundo* (1820), en la que el cuento gótico escaló alturas del más absoluto miedo espectral, que no había sido conocido antes.

Melmoth es la historia de un caballero irlandés quien obtiene del diablo, en el siglo XVII, una vida alargada en forma sobrenatural por el precio de su alma. Si él puede persuadir a otro de tomar el trato de sus manos y ocupar su estado presente, puede ser salvado; pero nunca puede arreglárselas para hacer esto, no importa cuán asiduamente persiga a aquéllos cuya desesperación los hace imprudentes y frenéticos. El marco de la historia es muy torpe, implica una longitud tediosa, episodios digresivos, narraciones dentro de narraciones y elaborados ajustes y coincidencias; pero en varios puntos dentro de su infinito vagabundeo, se siente un poderoso pulso que no



se puede descubrir en ningún trabajo previo de este género, un parentesco con la verdad esencial de la naturaleza humana, un entendimiento de las más profundas fuentes del verdadero miedo cósmico, y un sincero calor de simpática compasión de parte del escritor, que hace al libro un verdadero documento de expresión estética más que un simple compuesto de astuto artificio. Ningún lector imparcial puede dudar de que *Melmoth* representa un enorme avance en la evolución del cuento de horror. El miedo es extraído del dominio de lo convencional y exaltado a una odiosa nube sobre el mismo destino de la humanidad. Los estremecimientos de Maturin, obra de una persona capaz de estremecerse a sí misma, son de una clase que convence. La señora Radcliffe y Lewis representan un buen pasatiempo para el parodista, pero sería difícil encontrar una nota falsa en la fervidamente intensa acción y elevada tensión atmosférica del irlandés, cuyas menos refinadas emociones y vena de misticismo científico le dieron la herramienta natural más fina posible para este trabajo. Sin duda alguna, Maturin es un hombre de auténtico genio y así fue reconocido por Balzac, quien agrupó a *Melmoth* con el *Don Juan* de Molière, el *Fausto* de Goethe y el *Manfredo* de Byron como las supremas figuras alegóricas de la literatura europea moderna y escribió una caprichosa obra de teatro llamada *Melmoth reconciliado*, en la que el Vagabundo tiene al fin éxito traspasando su trato infernal a un banquero parisino quebrado quien, a su vez, lo entrega a una larga cadena de víctimas hasta que un empedernido jugador muere en la posesión del pacto y con su condenación da fin a la maldición. Scott, Rosetti, Thackeray y Baudelaire, son los otros titanes que entregaron a Maturin su admiración incondicional, y es muy significativo el hecho de que Oscar Wilde, después de su desgracia y exilio, escogiera para sus últimos días en París, el falso nombre de "Sebastián Melmoth".



Melmoth contiene escenas que aún hoy no han perdido su poder para despertar el miedo. Principia en un lecho de muerte, un viejo avaro está muriendo de puro terror a causa de algo que ha visto, aunado a un manuscrito que ha leído y a un retrato de familia que cuelga dentro de un closet oscuro de su casa centenaria en el condado de Wicklow. Manda buscar a su sobrino John, quien se encuentra en el Trinity College de Dublin y que al llegar nota muchas cosas misteriosas. Los ojos del retrato en el closet brillan terriblemente y en dos ocasiones una figura extrañamente parecida al retrato aparece momentáneamente en la puerta. El miedo se ciernen sobre la casa de los Melmoth, a uno de cuyos antepasados, "J. Melmoth, 1646", representa el retrato. El avaro agonizante declara que este hombre, en una fecha poco anterior a 1800, está vivo todavía. Finalmente, el avaro muere y el sobrino recibe en el testamento la orden de destruir tanto el retrato como un manuscrito que debe buscar en cierto cajón. Al leer el manuscrito, que había sido escrito al final del siglo XVII por un inglés llamado Stanton, el joven John se entera de un terrible incidente ocurrido en España en 1677, cuando el escritor encontró un horrible paisano quien le contó cómo había matado a un sacerdote mirándolo fijamente, porque había tratado de denunciarlo como un ser lleno de la más temible maldad. Más tarde, después de encontrar de nuevo al hombre en Londres, Stanton es encerrado en un manicomio donde recibe la visita del extraño, cuya llegada tiene una música espectral como heraldo y cuyos ojos tienen un brillo más que mortal. Melmoth el Vagabundo, pues tal es el nombre del maligno visitante, ofrece libertad al cautivo si él se hace cargo de su pacto con el diablo; pero al igual que todos los otros a quienes Melmoth se ha acercado, Stanton se muestra firme en contra de la tentación. La descripción de Melmoth de los horrores de la vida en un manicomio, usados para tentar a Stanton, es uno de los pasajes más potentes del libro. Stanton es a la larga liberado y ocupa el resto de su vida en investigar a Melmoth, y descubre su ancestral y familiar morada. Deja el manuscrito con la familia, que en la época del joven John es fragmentario y está muy arruinado. John destruye tanto el retrato como el manuscrito, pero es visitado en sueños por su espantoso antecesor, quien le deja una marca blanca y azul en la muñeca.

El joven John recibe poco después la visita de un naufrago español, Alonzo de Moncada, quien se ha escapado de una reclusión monástica obligatoria y de los peligros de la Inquisición. Ha sufrido horriblemente y las descripciones de su experiencia en el tormento y en las criptas de las que alguna vez trató de escapar son clásicas, pero tuvo la fortaleza necesaria

para resistir a Melmoth el Vagabundo cuando lo visitó en su más negra hora de la prisión. En la casa de un judío quien lo asiló después de su escapatoria, descubre un valioso manuscrito relatando otras proezas de Melmoth, incluyendo su matrimonio con una doncella india isleña, Immalee, quien después reclama sus derechos matrimoniales en España y es conocida como doña Isidora, además de su horrible matrimonio con ella a la media noche, junto al cadáver de un anacoreta muerto en una capilla en ruinas de un abandonado y maldito monasterio. La narración de Moncada al joven John consume el grueso de los cuatro volúmenes del libro de Maturin y esta desproporción debe ser considerada como uno de los principales defectos técnicos de la composición.

Finalmente, las conversaciones de John y Moncada son interrumpidas por la entrada del mismo Melmoth el Vagabundo, cuyos penetrantes ojos están ahora claudicando mientras que la decrepitud se apodera suavemente de él. El plazo de su pacto se aproxima a su fin, y regresa a su casa después de un siglo y medio para cumplir su cita con el destino. Advirtiendo a todos que no salgan de su cuarto sin importar qué ruidos puedan oír en la noche, aguarda solitario el fin. El joven John y Moncada escuchan amenazadores ululares pero no penetran al cuarto hasta que, por la mañana, llega el silencio. Encuentran entonces el cuarto vacío. Huellas lodosas conducen a una puerta trasera que se abre al acantilado sobre el mar y cerca del borde del precipicio hay una huella que muestra cómo fue arrastrado por la fuerza algún cuerpo pesado. La bufanda del Vagabundo es hallada en un risco alguna distancia abajo de la orilla, pero nunca más se vuelve a ver u oír de él.

Tal es la historia y nadie puede dejar de notar la diferencia entre este modulado, sugestivo y artísticamente vaciado terror y —para las palabras del profesor George Saintsbury— "el diestro pero algo insípido racionalismo de la señora Radcliffe y la a menudo demasiado pueril extravagancia, el mal gusto y el a veces desaliñado estilo de Lewis". El estilo de Maturin merece en sí una alabanza particular, puesto que su potente rectitud y vitalidad lo elevan muy por encima de los pomposos artificios de que son culpables sus predecesores. La profesora Edith Birkhead, en su historia sobre la novela gótica, observa justamente que "a pesar de todas sus fallas, Maturin fue el más grande y el último de los góticos". *Melmoth* fue ampliamente leído y finalmente dramatizado, pero su aparición tardía en la evolución del cuento gótico lo privó de la tumultuosa popularidad de *Udolpho* y *El monje*.

V. LA SECUELA DE LA FICCIÓN GÓTICA

Mientras tanto, otras manos no habían estado ociosas, así que sobre la terrible plétera de basura como los *Horribles misterios* del Marqués von Grosse (1796), *Los niños de la Abadía*, de la Sra. Roche, (1798) *Zofloya, o el Moro*, de la señora Dacre (1806), y las efusiones de escolar del poeta Shelley, *Zastrozzi* (1810) y *St. Irvine* (1811), (ambas imitaciones de *Zofloya*), surgieron muchas memorables obras de terror tanto en inglés como en alemán. De mérito clásico y marcadamente distinta de sus compañeras, a causa de su fundamento en los cuentos orientales más que en la novela gótica del tipo de la de Walpole, es la célebre *Historia del califa Vathek*, escrita primero en lengua francesa por el rico diletante William Beckford, pero

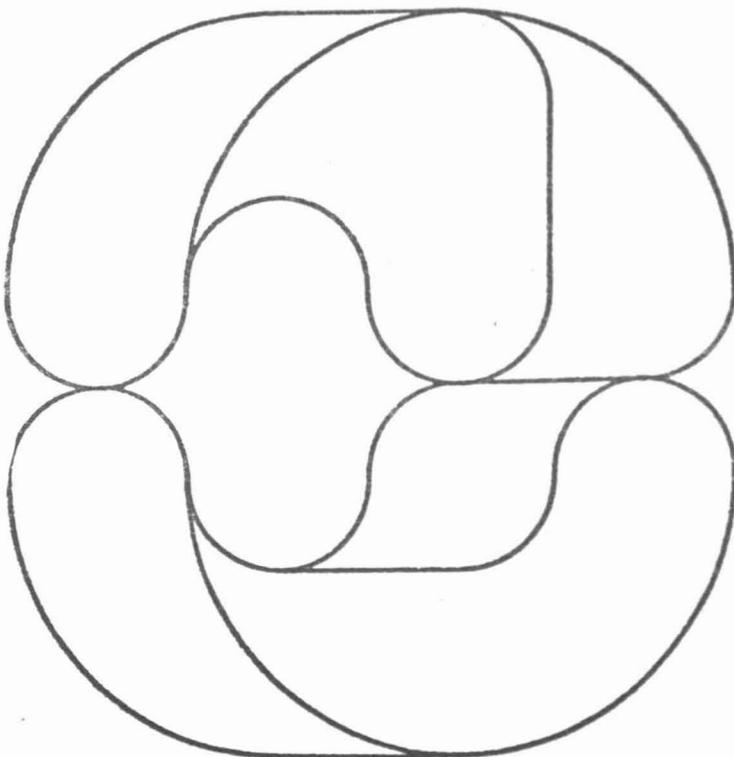
publicada en traducción inglesa antes de que apareciera el original. Los cuentos orientales se introdujeron en la literatura europea al principio del siglo XVIII, a través de la traducción francesa de Galland de la inagotablemente opulenta *Mil y una Noches*, que se había convertido en la reina de la moda, usada tanto como alegoría que como entretenimiento. El socarrón humor que sólo la mente oriental sabe cómo mezclar con lo horrible, había cautivado a una generación sofisticada hasta que los nombres de Bagdad y Damasco se hallaron tan libremente derramados en la literatura popular como los vistosos nombres italianos y españoles iban pronto a estarlo. Beckford, muy cultivado en el romance oriental, capturó la atmósfera con una receptividad poco usual y su fantástico volumen reflejó muy poderosamente el arrogante lujo, la disimulada desilusión, la blanda crueldad, la urbana traición y el sombrío terror espectral del espíritu sarraceno. Su aderezo de lo ridículo rara vez anquilosa la fuerza de su tema siniestro y su cuento marcha raudo, con una pompa fantasmagórica en la que la risa es la de los esqueletos que se divierten debajo de las cúpulas llenas de arabescos. *Vathek* es un cuento que trata del nieto del califa Harun, quien atormentado por la ambición de obtener poder extraterrestre, placer y conocimiento, que anima al típico villano gótico o al héroe del tipo de Byron (arquetipos esencialmente afines), se ve tentado por un genio maligno para buscar el trono subterráneo de los poderosos y fabulosos sultanes preadamitas en los feroces salones de Eblis, el demonio mahometano. Las descripciones del palacio y las diversiones de Vathek, de su esquemática madre la bruja Carathis y su torre encantada bajo la vigilancia de cincuenta y un negras tuertas, de su peregrinación a las ruinas encantadas de Istajar (Persépolis) y de la impía novia Nouronihar, a quien él adquiere páfidamente en el trayecto, de las primitivas torres y terrazas de Istajar bajo la ardiente luz de la luna menguante, y del terrible y cíclopeo salón de Eblis, donde inducida por brillantes promesas, cada víctima es obligada a vagar en la angustia para siempre, con su mano derecha sobre su llameante corazón, eternamente ardiente. Todas son triunfos del colorido macabro que elevan el libro a un lugar permanente en las letras inglesas. No menos notables son los tres *Episodios de Vathek*, escritos para ser insertados dentro del cuento como narraciones de los compañeros de desgracias de Vathek en el salón infernal de Eblis, que permanecieron inéditos durante la vida del autor y fueron descubiertos en fecha tan reciente como 1909 por el investigador Lewis Melville mientras buscaba material para su obra *Vida y cartas de William Beckford*, Beckford, sin embargo, carece del misticismo esencial que caracteriza la forma más aguda de lo horrible, por lo que sus cuentos tienen una cierta dureza racionalista latina y una claridad que obstaculiza al puro miedo pánico.

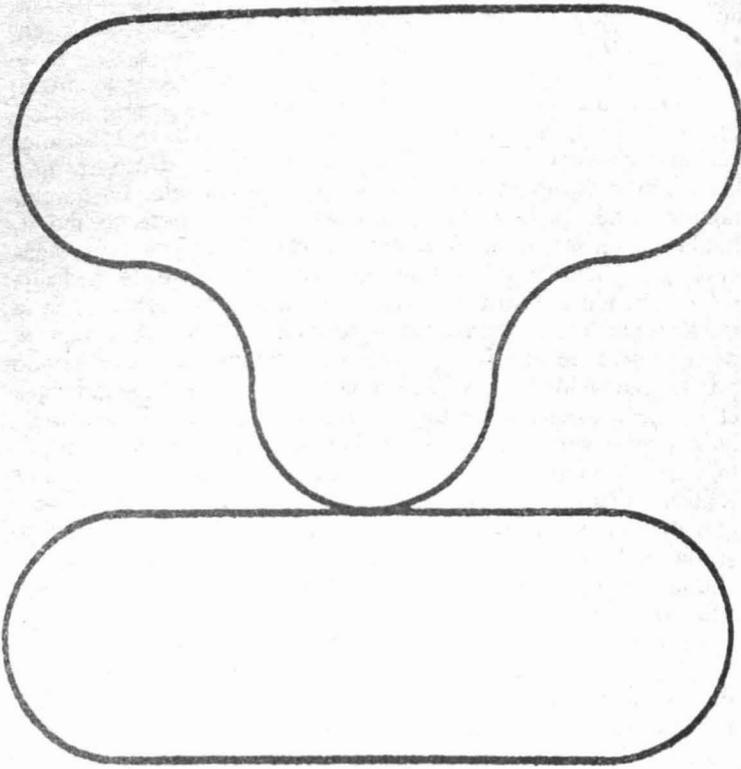
Pero Beckford permaneció sólo en su devoción por el oriente. Otros escritores, más cercanos a la tradición gótica y a la vida europea en general, se contentaron con seguir más fielmente en el camino de Walpole. Entre los incontables productores de literatura de terror en esa época puede mencionarse al teórico economista utópico William Godwin, quien continuó su famosa pero de ninguna manera sobrenatural *Caleb Williams* (1794) con su *St. Leon* (1799), intencionalmente macabra, en el cual el tema del elixir de la vida, según lo había desarrollado la imaginaria orden secreta de los Rosacruces, es manejado con gran ingenio a falta de una atmósfera convincente. Este elemento rosacruz, alentado por una ola de interés en la magia popular ejemplificada en el auge del charlatán Cagliostro y la publicación de la obra de Francis Barrett *El mago* (1801), un curioso y compendiado tratado de principios y ceremonias ocultas, del cual se hizo una reimposición en fecha tan tardía como 1896, figura en la obra de Bulwer-Lytton y se pierde profundamente dentro del siglo XIX, representada por *Fausto y el demonio* y *Wagner, el hombre lobo*. A pesar de no ser sobrenatural, *Caleb Williams* tiene muchos toques auténticos de terror; es la historia de un sirviente perseguido por un amo a quien ha visto cometer un asesinato y despliega una inventiva y una eficiencia que lo han mantenido vivo y a la moda hasta nuestros días. Fue puesto en escena como *El cofre de hierro*, y en esa forma ha sido casi igualmente celebrado. Godwin, sin embargo, tenía demasiado del académico consciente y del hombre prosaico de pensamiento para crear una genuina obra maestra de horror.

Su hija, la esposa de Shelley, fue mucho más exitosa y su inimitable *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1817), es

uno de los clásicos de horror de todos los tiempos. Escrita en competencia con su marido, Lord Byron y el doctor John William Polidori, en un esfuerzo para demostrar la supremacía en la elaboración de horror, el *Frankenstein* de la señora Shelley fue la única de las narraciones rivales que se llevó hasta una acabada elaboración y la crítica no ha podido demostrar que las mejores partes se deban a Shelley y no a ella. La novela, algo afectada pero apenas lastrada por el didactismo moral, habla de un ser humano artificial hecho de despojos de cadáveres por Victor Frankenstein, un joven estudiante de medicina suizo. Creado por su constructor en "la locura orgullosa de la intelectualidad", el monstruo tiene una inteligencia completa, pero padece de una forma odiosa y repugnante. Es rechazado por la humanidad, se vuelve amargado y a la larga principia el sucesivo asesinato de todos aquellos a quienes Frankenstein ama profundamente, amigos y familia. Le pide a Frankenstein que fabrique una esposa para él, y cuando el estudiante rehusa horrorizado por miedo de que el mundo sea poblado con dichos monstruos, se aleja de él con una terrible amenaza, la de "estar con él en su propia noche de bodas": Esa noche la novia es estrangulada y desde ese momento Frankenstein trata de cazar al monstruo aún en los yermos del Ártico. Al final, mientras busca refugio en el barco del hombre que cuenta la historia, Frankenstein es muerto por el repugnante objeto de su búsqueda y creación de su orgullo presuntuoso. Algunas de las escenas de *Frankenstein* son inolvidables, como cuando el recientemente animado monstruo entra en el cuarto de su creador, aparta las cortinas de su cama y lo mira bajo la amarilla luz de la luna con ojos húmedos "si se les puede llamar ojos". La señora Shelley escribió otras novelas, incluyendo la muy notable *El último hombre*, pero nunca pudo duplicar el éxito de su primer esfuerzo. Tiene el verdadero toque del miedo cósmico, no importa cuánto pueda el movimiento retrasarse en diversos lugares. El doctor Polidori desarrolla su idea para la competencia en una historia corta bastante larga, *El vampiro* en la que contemplamos a un suave villano del tipo verdaderamente gótico o byronesco y hallamos algunos excelentes pasajes de miedo cabal, incluyendo una terrible experiencia nocturna en un apartado bosque griego.

En este mismo período, Sir Walter Scott se ocupó frecuentemente de lo horripilante, entrejando este factor en muchas de sus novelas y poemas y algunas veces produciendo este tipo de trozos narrativos independientes, tales como *La cámara tapizada* o *El cuento del vagabundo Willie* en *El guantelete rojo*, en este último, la fuerza de lo espectral y lo diabólico está realzada por una grotesca sencillez de discurso y atmósfera. En 1830, Scott publicó sus *Cartas sobre demonología y brujería*, que aún es uno de nuestros mejores compendios de conocimiento acerca de la brujería europea. Washington Irving es otra figura famosa que no está desconectada de lo macabro, puesto que a pesar de que la mayor parte de sus fan-





tasmas son demasiado caprichosos y humorísticos para formar una genuina literatura espectral, una marcada inclinación de esta dirección se debe notar en muchas de sus producciones. *El estudiante alemán* de los *Cuentos de un viajero* (1824), es astutamente concisa y una efectiva presentación de la vieja leyenda de la muerta novia, mientras que, entrelazado dentro del tejido cósmico de *Los buscadores de tesoros*, en el mismo volumen, hay más de una sugestión de aparición de piratas en los dominios por los que alguna vez el capitán Kidd vagó. Thomas Moore también se une a la jerarquía de los artistas macabros, con el poema *Alciphron*, que después convirtió en la novela en prosa *El epicúreo* (1827). A pesar de que simplemente relata las aventuras de un joven ateniense embaucado por los artificios de los ladinos sacerdotes egipcios, Moore se las arregla para infundir mucho del genuino terror dentro de su relato de los miedos subterráneos y de las maravillas debajo de los templos principales de Menfis. De Quincey revela más de una vez en sus terrores grotescos y grandes arabescos, su afición por lo macabro, a pesar de que una incoherencia y pompa académica le niegan la categoría de especialista.

Esta época vio también la aparición de William Harrison Ainsworth, cuyas novelas románticas rebosan pavor y miedo. El capitán Marryat, además de escribir cuentos cortos tales como *El hombre lobo*, realizó una memorable contribución en *El buque fantasma* (1839), basado en la leyenda del Holandés Errante, cuyo buque maldito y espectral zarpa para siempre cerca del Cabo de Buena Esperanza. Dickens tiene a veces ocasionales destellos de terror, como en *El guardavía*, un cuento que trata sobre una advertencia espectral conformada con un molde muy común y adornada con una verosimilitud que lo une con la moderna e inminente escuela psicológica, así como con la agonizante escuela gótica. En esta época estaba floreciendo una ola de interés en la charlatanería espiritista, mediumismo, teosofía hindú y ese tipo de asunto que se parece mucho a la de nuestros días. Así que el número de cuentos de horror con una base "física" o pseudo científica fue muy considerable. De un cierto número de éstos, fue responsable el prolífico y popular Edward Bulwer-Lytton, y a pesar de las largas dosis de turgente retórica y vacío romanticismo de su producción, su éxito en la elaboración de una cierta clase de grotesco encanto, no puede ser negado.

La casa y el cerebro, que sugiere algo de la filosofía rosacruz y algo de una figura maligna e inmortal sugerida por el misterioso cortesano de Luis XV, St. Germain, sobrevive todavía como uno de los mejores cuentos cortos acerca de una casa embrujada que jamás se han escrito. La novela *Zanoni* (1842), contiene elementos similares elaborados de una manera más acabada e introduce a una vasta esfera desconocida de un ente que trata de penetrar a nuestro propio mundo y que está custodiado por un horrible "morador del umbral", quien asusta a todos aquellos que tratan de entrar y fallan.

Aquí encontramos a una hermandad bondadosa que se mantiene viva de época en época hasta que se reduce finalmente a un miembro único, y como héroe a un anciano hechicero Caldeo, que sobrevive en el más prístino florecimiento de su juventud para perecer guillotinado durante la revolución francesa. A pesar de estar lleno del espíritu convencional del romance, lastrado por una poderosa red de significados simbólicos y didácticos, y de no ser convincente debido a su falta de una perfecta realización atmosférica de las situaciones que sirven de bisagra al mundo espectral, *Zanoni* es en realidad un excelente ejemplo de novela romántica y puede ser leída con genuino interés por un lector no demasiado sofisticado. Es divertido notar que al describir un intento de iniciación dentro de la antigua hermandad, el autor no puede escaparse de utilizar el usual arsenal gótico de un castillo dentro del linaje de Walpole.

En *Una extraña historia* (1862), Bulwer-Lytton muestra una señalada mejoría en la creación de imágenes y humores horribles. La novela, a pesar de su enorme longitud, de una trama muy artificial apoyada por oportunas coincidencias y de una atmósfera de homilética pseudo ciencia diseñada para agradar al práctico y conciso lector victoriano, es demasiado efectiva como narración, evoca un interés instantáneo y lánguido y desarrolla muchos cuadros y climas potentes si bien algo melodramáticos. De nuevo nos encontramos al misterioso usuario del elixir de la vida en la persona del mago sin alma Margrave, cuyos obscuros tratos resaltan con dramática viveza en contra del moderno paisaje de un tranquilo pueblo inglés y de la manigua australiana, y de nuevo encontramos intimidaciones sombrías de un vasto mundo espectral de lo desconocido que se encuentra en el aire que nos rodea, en esta ocasión manejadas con mucho más grande poder y vitalidad que en *Zanoni*. Uno de los grandes pasajes de encantamiento, donde el héroe es conducido por un maligno espíritu luminoso para elevarse en la noche durante su sueño, tomar una extraña varilla egipcia, y conjurar presencias inabismables en el embrujado laboratorio, con aspecto de mausoleo, de un famoso alquimista del renacimiento, se encuentra verdaderamente entre las más importantes escenas de terror de la literatura. Es sugerido lo que es suficientemente justo y es contado lo que es suficientemente justo. Palabras desconocidas son dictadas dos veces al sonámbulo y cuando él las repite la tierra tiembla y los perros del campo aúllan a unas sombras amorfas que se vislumbran y vagan fugaces a través del claro de luna. Cuando un tercer grupo de palabras desconocidas es sugerido, el espíritu del sonámbulo se rebela súbitamente a pronunciarlas como si su alma pudiera reconocer el abismo último de horror oculto para la mente, y la aparición final de una novia ausente rompe el encanto maligno con la presencia del ángel bueno. Este fragmento ilustra muy bien cuán capaz era Lord Lytton de progresar más allá de su pompa usual y de su arsenal romancero hacia la cristalina esencia del miedo artístico que pertenece al dominio de la poesía. Al describir ciertos detalles de encantamientos, Lytton estaba grandemente obligado con sus extraños y serios estudios del ocultismo, en el curso de los cuales entró en contacto con aquel extraño investigador y cabalista francés Alphonse Louis Constant ("Eliphas Levy"), quien decía poseer los secretos de la antigua magia y quien había evocado al espectro del antiguo mago griego Apolonio de Tiana, quien vivió en la época de Nerón.

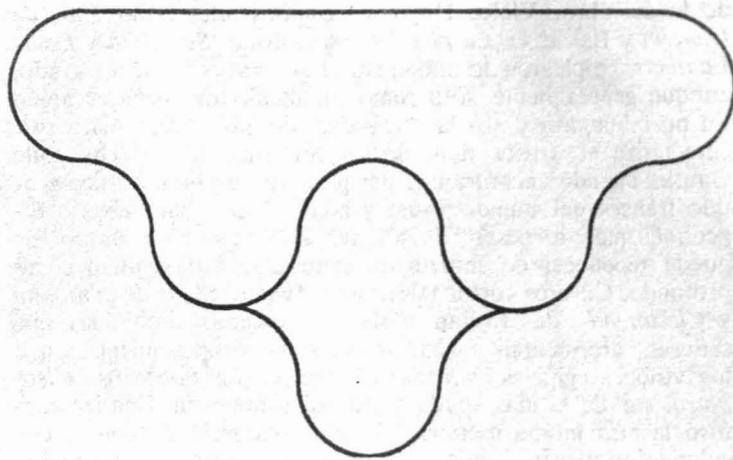
La tradición romántica, semigótica y casi moral aquí representada se llevó muy dentro del siglo XIX por autores tales como Joseph Sheridan Le Fanu, Wilkie Collins, el difunto Sir H. Rider Haggard (cuya novela *Ella* es extraordinariamente buena), Sir A. Conan Doyle, H. G. Wells y Robert Louis Stevenson, el último de los cuales, a pesar de una atroz tendencia al manierismo garboso, creó clásicos consistentes como *Markheim*, *El ladrón de cuerpos* y *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. De hecho, podemos decir que esta escuela todavía sobrevive, puesto que a ella pertenece claramente el cuento de horror contemporáneo que se especializa en sucesos más que en detalles atmosféricos, que se dirige al intelecto más que a una tensión maligna o a una verosimilitud psicológica y que toma una posición definida de simpatía con la humanidad y su bienestar. Tiene una fuerza innegable y a causa de su "elemento humano" obtiene un auditorio mucho más amplio que el que puede alcanzar la pura pesadilla artística. Si no es tan potente como la última, se debe a que un producto diluido nunca puede alcanzar la intensidad de una esencia concentrada.

Singular, como novela y como obra de literatura de terror, se yergue la famosa *Cumbres borrascosas* (1847), de Emily Brontë, con sus locas vistas de los páramos de Yorkshire, desolados y barridos por el viento y las vidas violentas y distorsionadas que ellos alientan. A pesar de ser básicamente un cuento acerca de la vida y de las pasiones humanas en agonía y conflicto, sus situaciones épicamente cósmicas dan lugar al horror de la clase más espiritual. Heathcliff, el héroe y villano byroniano modificado, es un extraño granuja moreno, hallado en las calles cuando era un niño y hablando únicamente extrañas galimatías hasta que es adoptado por la familia que termina por arruinar. El que es en verdad un espíritu diabólico más que un ser humano, se sugiere en más de una ocasión y lo irreal es aún más cultivado por la experiencia de un visitante, quien encuentra a un niño fantasma que se queja en una ventana superior golpeada por una rama. Entre Heathcliff y Catalina Earnshaw se entreteje un amor mucho más profundo y terrible que el humano. Dos veces, después de la muerte de ella, él va a molestar su tumba y es espantado por una presencia impalpable que no puede ser sino su espíritu. Ese espíritu entra en su vida más y más y al final él se siente seguro de una inminente reunión mística. Dice que siente aproximarse un extraño cambio y cesa de tomar alimentos. En la noche se va a caminar fuera o abre las ventanas junto a su cama. Cuando muere, la ventana está todavía golpeándose abierta bajo la lluvia y una extraña sonrisa llena la rígida cara. Lo entierran en una tumba junto al montículo que él ha frecuentado durante dieciocho años y pequeños pastores dicen que cuando llueve camina todavía con su Catalina en el patio de la iglesia y en el páramo. Sus rostros son vistos también en las noches lluviosas, debajo de aquella ventana superior de *Cumbres borrascosas*. El pavoroso terror de la señorita Brontë no es un simple eco gótico, sino una tensa expresión de la reacción temblorosa del hombre ante lo desconocido. A este respecto, *Cumbres borrascosas* se convierte en símbolo de una transición literaria que marca el principio de una nueva y más sólida escuela.

VI. LA LITERATURA ESPECTRAL EN EL CONTINENTE

En el continente, el horror literario se desarrolló muy bien. Los célebres cuentos cortos y novelas de Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (1776-1822), son un ejemplo notable de pureza en el fondo y madurez en la forma, a pesar de que se inclinan a la veleidad y la extravagancia y carecen de los momentos exaltados de terrible y paralizante terror, que un escritor menos satisficado podría haber conseguido. Generalmente muestran lo grotesco más que lo terrible. Más artístico que todos los cuentos de horror continentales es el clásico alemán *Undine* (1814), escrito por Friedrich Heinrich Karl, Barón de la Motte Fouque. En esta historia de un espíritu acuático que se casa con un mortal y gana un alma humana, hay un trabajo de artesanía muy fino y delicado que la hace notable en cualquier forma de literatura y tiene una fácil naturalidad que la coloca muy cerca del genuino mito folklórico. De hecho, se deriva de un cuento escrito por el físico y alquimista del renacimiento Paracelso en su *Tratado de los espíritus elementales*.

Undine, hija de un poderoso príncipe acuático, es cambiada por su padre cuando niña por la hija de un pescador, con el objeto de que ella pueda adquirir un alma al casarse con un ser humano. Conoce al noble joven Huldbrand en la cabaña de su padre adoptivo, cerca del mar y al borde de un bosque encantado; se casa pronto con él y lo acompaña a su castillo

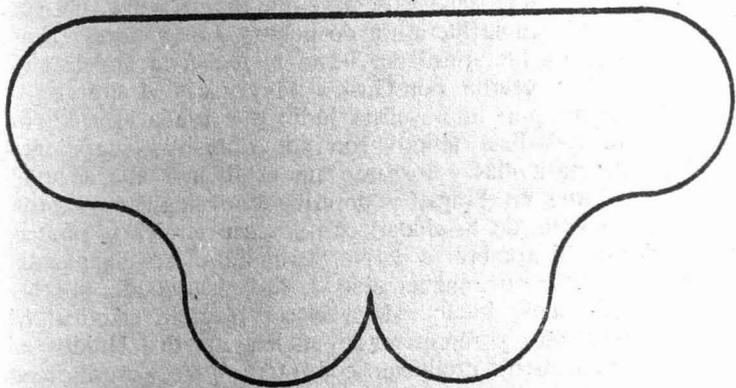


ancestral de Ringstetten. Huldbrand, sin embargo, se aburre finalmente de las afinidades sobrenaturales de su esposa y especialmente de las apariciones de su tío, el malicioso espíritu boscoso de las cataratas Kuhleborn, aburrimiento incrementado por su creciente afecto por Bertalda, quien resulta ser la hija del pescador por quien Undine había sido cambiada. A la larga, en un viaje por el Danubio, él es provocado por algún acto inocente de su devota esposa a pronunciar las palabras de enojo que la obligan a volver a su elemento sobrenatural, del que ella puede, por la ley de su especie, regresar únicamente en una ocasión: para matarlo, aunque ella no quiera hacerlo, si alguna vez él es infiel a su recuerdo. Posteriormente, cuando Huldbrand está a punto de casarse con Bertalda, Undine regresa para cumplir su triste deber y le quita la vida bañada en lágrimas. Al ser enterrado entre sus padres en el panteón de la iglesia del pueblo, una velada figura femenina, blanca como la nieve, aparece entre los dolientes, pero después de las plegarias no vuelve a ser vista. En su lugar brota un pequeño manantial plateado, que murmurando se abre camino alrededor de la nueva tumba y se vacía en un lago vecino. Los habitantes del pueblo lo muestran hasta el momento presente y dicen que Undine y su Huldbrand están unidos de esta manera en la muerte. Muchos pasajes y toques atmosféricos de este cuento revelan al Barón de la Motte Fouque como un artista completo dentro del campo de lo macabro, especialmente su descripción del bosque encantado con un inmenso hombre blanco y varios terrones innominados que transcurren al principio de la narración.

No tan conocida como *Undine*, pero admirable por su convincente realismo e independencia de los artilugios del almacén gótico, es *La bruja ámbar* de Wilhelm Meinhold, otro producto del genio fantástico alemán de principios del siglo XIX. Este cuento, cuya acción se sitúa en tiempos de la Guerra de los Treinta Años, supone ser el manuscrito de un clérigo encontrado en una vieja iglesia en Coserow, y está centrado alrededor de la hija del escritor, María Schweidler, quien es falsamente acusada de brujería. Ella ha encontrado un depósito de ámbar, cuya situación guarda en secreto por varias razones y la inexplicable riqueza obtenida del yacimiento le presta verosimilitud a la acusación, instigada por la malicia del noble cazador de lobos Wittich Appelmann, quien la ha perseguido en vano con bajos propósitos. Las hazañas de una verdadera bruja, quien llega después a un horrible fin sobrenatural en la prisión, son volublemente imputadas a la desventurada María y después de un típico juicio de brujería, con su confesión forzada bajo la tortura, ella está a punto de ser quemada en la hoguera cuando es salvada, justo a tiempo, por su amante, un noble joven de un pueblo cercano. La gran fuerza de Meinhold radica en su aire de verosimilitud indiferente y realista, que intensifica la ansiedad y el sentido de lo invisible, al casi convencer de que los acontecimientos amenazadores deben de alguna forma ser la verdad o estar muy cerca de ella. De hecho, este realismo es tan completo, que una revista popular publicó alguna vez los puntos principales de *La bruja ámbar*, como si hubieran ocurrido verdaderamente durante el siglo XVII.

En la generación actual, la literatura fantástica alemana está representada en forma de lo más notable por Hans Heinz Ewers, quien toma, para incorporar a sus siniestras concepciones, un conocimiento eficaz de la psicología moderna. Novelas como *El aprendiz de brujo* y *Alrune* e historias cortas como *La araña*, contienen claras cualidades que las elevan a un nivel clásico.

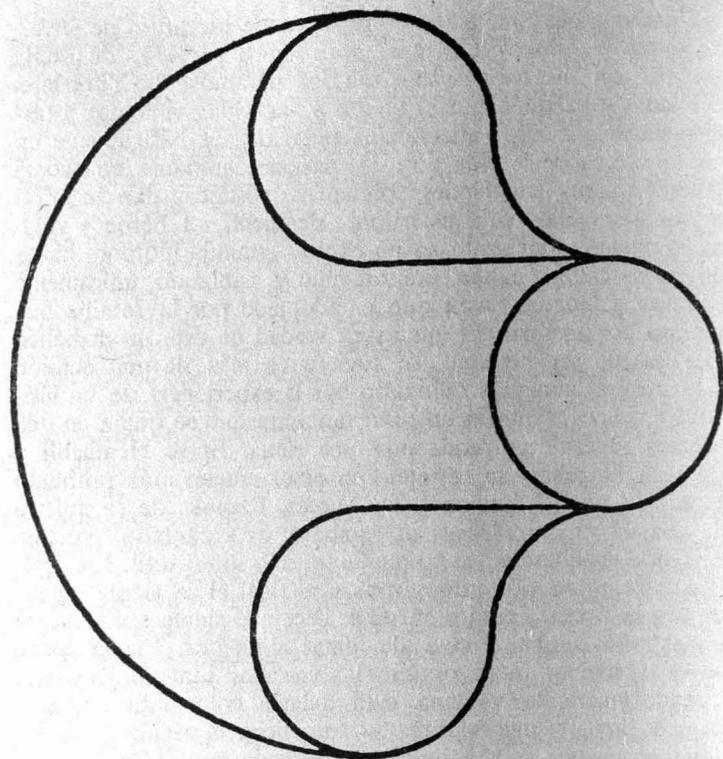
Pero Francia ha sido tan activa como Alemania en el reino



de lo macabro. Víctor Hugo, en cuentos tales como *Han de Islandia* y Balzac en *La piel del asno salvaje*, *Seraphita* y *Louis Lambert*, emplearon lo sobrenatural en mayor o menor grado, aunque generalmente sólo como un medio de alcanzar algún fin más humano y sin la intensidad sincera y demoníaca que caracteriza al artista nato de las sombras. Es en Theophile Gautier cuando encontramos por primera vez un auténtico sentido francés del mundo irreal y aquí aparece un misterio espectral que, a pesar de no ser continuamente usado, se puede reconocer de inmediato como algo tan genuino como profundo. Cuentos cortos tales como *Avatar*, *El pie de la momia* y *Clarimonde* desarrollan atisbos de escenas prohibidas que seducen, atormentan y algunas veces horrorizan, mientras que las visiones egipcias evocadas en *Una de las noches de Cleopatra*, son de la más aguda y expresiva potencia. Gautier capturó la más íntima esencia del Egipto cargado de eones, con su vida críptica y arquitectura cíclopea y enunció, de una vez por todas, el eterno terror de su vasto mundo de catacumbas, donde al final del tiempo millones de rígidos y amortajados cadáveres se levantarán en la oscuridad con sus ojos vidriosos, esperando algún llamado horrendo e indecible. Gustave Flaubert continuó muy eficazmente la tradición de Gautier en orgías de fantasía poética como *La tentación de San Antonio*, y si no fuera por un sesgo fuertemente realista, bien podría haber sido el arquitecto de los tapices de terror. Posteriormente, vemos dividida la corriente produciendo extraños poetas y escritores fantásticos de escuelas simbólicas y decadentes, cuyos intereses macabros están realmente más centrados en las anomalías del instinto y pensamiento humanos que en la verdadera esfera sobrenatural, y sutiles cuentistas cuyos terrores derivan directamente del negro pozo de la irrealidad cósmica. De la última clase de poetas malditos, el expresivo poeta Baudelaire, muy influido por Poe, es el tipo supremo; mientras que el novelista psicológico Joris-Karl Huysmans, un verdadero hijo de la década de 1890, es a la vez el resumen y el final. La última clase, puramente narrativa, es continuada por Prosper Mérimée, cuya *Venus de Ille*, presenta en tersa y convincente prosa el mismo viejo tema de la estatua novia al que Thomas Moore dio forma de balada en *El anillo*.

Los cuentos de horror del poderoso y cínico Guy de Maupassant, escritos conforme su locura final iba gradualmente absorbiéndolo, presenta individualidades muy propias, siendo un poco el morboso derrame al exterior de una mente muy realista situada en un estado patológico, más que los sanos productos de una visión naturalmente dispuesta hacia la fantasía y de una sensibilidad a las ilusiones normales de lo nunca visto. Sin embargo, tienen el más profundo interés y estímulo, y sugieren maravillosa fuerza, la inminencia de terrores sin nombre y la implacable persecución de un individuo con mala estrella por espantosos y amenazadores representantes de las tinieblas exteriores. De estas historias, *El horla* es generalmente observada como la obra maestra. Relata la llegada a Francia de un ser invisible, quien vive en el agua y en la leche, domina las mentes de los seres humanos y parece ser la vanguardia de una horda de organismos extraterrestres, llegada a la tierra para subyugar y oprimir a la humanidad. Esta tensa narración tal vez no tiene par en su tipo especial, a pesar de su deuda con un cuento escrito por el americano Fitz-James O'Brien, por los detalles que describen la presencia real del monstruo invisible. Otras creaciones poderosamente siniestras de Maupassant son *¿Quién sabe?*, *El espectro*, *Él*, *El diario de un loco*, *El lobo blanco*, *Sobre el río* y los espantosos versos titulados *Horror*.

Los colaboradores Erckmann-Chatrion enriquecieron la literatura francesa con muchas fantasías espectrales, tales como *El hombre lobo*, en la que una maldición que se transmite llega a su fin en una tradicional atmósfera de castillo gótico. Su poder para crear un estremecedor ambiente de medianoche era tremendo, a pesar de una tendencia hacia las explicaciones naturales y las reflexiones científicas y pocos cuentos cortos contienen un horror más grande que *El ojo invisible*, donde un viejo y malvado hechicero urde nocturnos ensalmos hipnóticos, con los que induce a los sucesivos ocupantes de un cierto cuarto de hotel a colgarse de una viga. *La oreja de la lechuza* y *Las aguas de la muerte*, están llenos de absorbente oscuridad y misterio y el último trata de la araña giagantesca empleada tan frecuentemente como tema por los escritores de ficción macabra. Villiers de l'Isle Adam, a su vez, siguió también la escuela macabra. Su *Tortura por esperanza*, un cuento



sobre un prisionero condenado a ser quemado en la hoguera, a quien se le permite escapar con objeto de que vuelva a sentir la congoja de la recaptura, ha sido propuesto por algunos como el más turbador cuento corto de la literatura. Este tipo, sin embargo, es en menor grado parte de una tradición de horror que de una clase peculiar a la que pertenece, el llamado *Cuento cruel*, en el que la inquietud de las emociones se consigue a través de sufrimientos dramáticos, frustraciones y terribles horrores físicos. Casi completamente dedicado a esta forma está el escritor Maurice Level, cuyos muy cortos episodios se han introducido muy rápidamente a las adaptaciones teatrales en los aspectos espeluznantes del Gran Guñol. De suyo, el genio francés está inclinado más naturalmente a este realismo tenebroso que a la sugestión de lo invisible, puesto que este último proceso requiere, para su mejor y más adecuado desarrollo en gran escala, el misticismo inherente a la mente del norte.

Una muy floreciente rama de la literatura macabra, si bien hasta muy recientemente algo escondida, es la de los judíos, conservada viva y alimentada en la oscuridad por la sombría herencia de la primitiva magia oriental, la literatura apocalíptica y el cabalismo. La mente semítica, como la celta y la teutona, parece poseer marcadas inclinaciones místicas y la riqueza de horror oculto que sobrevive en los ghettos y en las sinagogas debe ser mucho más considerable que la generalmente imaginada. El cabalismo en sí, tan prominente durante la Edad Media, es un sistema de filosofía que explica el universo como una emanación de la deidad e implica la existencia de extraños reinos espirituales y de seres diferentes de los del mundo visible, de los que pueden obtenerse tenebrosos atisbos mediante ciertos encantamientos secretos. Su ritual está encerrado dentro de las interpretaciones místicas del Viejo Testamento y atribuye un significado esotérico a cada letra del alfabeto hebreo, circunstancia que ha impartido a las letras hebreas una especie de fama espectral y una gran potencia en la literatura de magia popular. El folklore judío ha preservado mucho del terror y el misterio del pasado, y cuando se estudie más completamente es seguro que ejercerá una influencia considerable en la literatura de horror. Los mejores ejemplos de sus usos literarios son, hasta la fecha, la novela alemana *El golem*, escrita por Gustav Meyrink y el drama *El dybbuk*, escrito por un novelista judío que usaba el seudónimo de "Ansky". Este último, con sus obsesivas sugestiones sombrías de maravillas y horrores que están más allá de todo alcance, se sitúa en Praga, y describe con singular maestría el antiguo ghetto de la ciudad con sus espectrales y puntiagudos aleros. El nombre se deriva de un fabuloso gigante artificial que se supone haber sido hecho y animado por los rabinos medievales, de acuerdo a cierta fórmula críptica. *El dybbuk*, traducido y representado en los Estados Unidos en 1925, y recientemente producido como una ópera, describe con

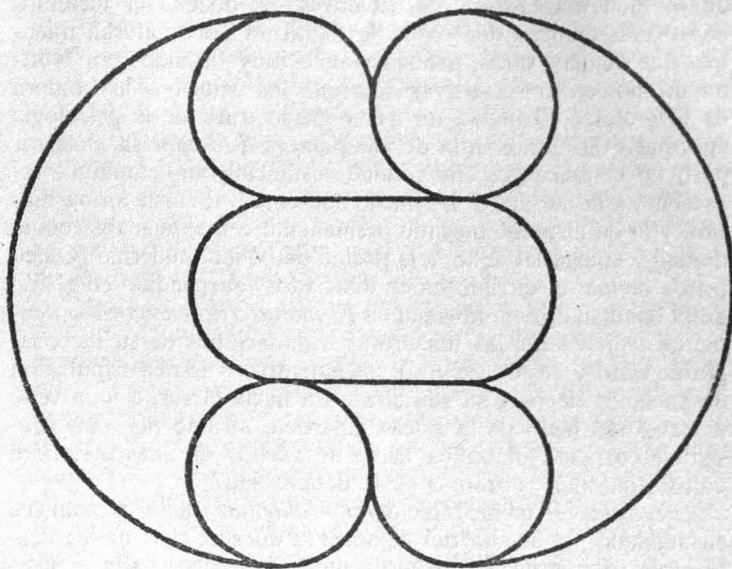
fuerza singular la posesión de un cuerpo vivo por el alma malvada de un hombre muerto. Tanto golems como dybbuks son tipos fijos que sirven como ingredientes frecuentes de la posterior tradición judía.

VII. EDGAR ALLAN POE

En la década de 1830 tuvo lugar un amanecer literario que no solamente afectó la historia del cuento de horror, sino la del cuento corto en su conjunto, moldeando indirectamente el curso y el destino de una gran escuela estética europea. Fue una fortuna para los norteamericanos el poder reclamar ese amanecer como propio, puesto que vino en la persona de nuestro muy ilustre e infortunado paisano Edgar Allan Poe. La fama de Poe ha estado sujeta a curiosas fluctuaciones y en el momento actual está de moda entre la "inteligencia avanzada" minimizar la importancia tanto de su personalidad artística como de su influencia, pero sería muy difícil para cualquier crítico maduro y reflexivo negar el inmenso valor de su obra y la persuasiva potencia de su mente como descubridor de visiones artísticas. Es verdad que el tipo de su perspectiva pudo haber sido anticipado, pero fue él quien se dio cuenta por primera vez de sus posibilidades y le dio su forma suprema y expresión sistemática. También es verdad que subsiguientes escritores pueden haber producido cuentos que individualmente son más grandes que los suyos, pero debemos comprender de nuevo que fue únicamente él quien les enseñó mediante su ejemplo y precepto el arte que ellos fueron tal vez capaces de llevar a más grandes realizaciones al tener el camino aclarado y una guía explícita. Cualesquiera que hayan sido sus limitaciones, Poe hizo lo que ninguna otra persona había hecho o podría haber hecho y a él le debemos la moderna historia de terror en su estado final y perfeccionado.

Antes de Poe, la mayor parte de los escritores de horror habían trabajado principalmente en la oscuridad, sin comprensión de las bases psicológicas del atractivo del terror y obstaculizados por una mayor o menor conformidad con ciertas convenciones literarias vacías tales como el final feliz, la virtud recompensada y, en general, un profundo didacticismo moral, aceptación de los niveles y valores populares y esfuerzos del autor para entremeter sus propias emociones dentro de la historia y alinearse con los partidarios de las ideas artificiales de la mayoría. Poe percibió, por otra parte, la esencial impersonalidad del artista verdadero y sabía que la función de la ficción creadora radica meramente en expresar e interpretar sucesos y sensaciones tal y como ellos son, sin importar a qué tienden ni lo que prueban (bien o mal, atracción o repulsión, estímulo o depresión), y que el autor debe actuar siempre como un cronista activo e imparcial más que como un maestro, simpatizante o vendedor de opiniones. Poe vio claramente que todas las fases de la vida y el pensamiento son igualmente adecuadas como tema para un artista y al sentirse inclinado por su temperamento a lo extraño y tenebroso, decidió convertirse en el intérprete de aquellos poderosos sentimientos y frecuentes acontecimientos que producen horror más que placer, decadencia más que avance, terror más que tranquilidad, y que son fundamentalmente adversos o indiferentes a los gustos y sentimientos exteriores tradicionales de la humanidad, y a la salud, salubridad y expansión del bienestar normal de la especie.

Los espectros de Poe adquieren de esta manera una convincente malignidad poseída por ninguno de sus predecesores y establecen un nuevo nivel de realismo en los anales de la literatura de horror. Aún más, el intento impersonal y artístico, estaba auxiliado por una actitud científica no encontrada muy a menudo antes, por la cual Poe estudió la mente humana más que la usanza de la ficción gótica y trabajó con un conocimiento analítico de las verdaderas fuentes del terror que dobló la fuerza de sus narraciones y lo emancipó de los absurdos inherentes a la simple acuñación convencional de estremecimientos. Una vez que este ejemplo fue implantado, los autores posteriores se vieron naturalmente forzados a conformarse a él con el objeto de poder competir, por lo que, de esta forma, un cambio definitivo comenzó a afectar la corriente principal de la escritura macabra. Poe implantó también una moda con su acabada artesanía y a pesar que ahora algo de su propio trabajo parece ligeramente melodramático y poco sofisticado, podemos trazar constantemente su influencia en cosas tales como el mantenimiento de un solo humor y el



logro de una sola impresión en un cuento y el riguroso corte de los incidentes que tiene conexión directa con la trama y que van a participar prominentemente en el clímax. Puede ser dicho en verdad que Poe inventó la historia corta en su actual forma. Su elevación de la enfermedad, perversidad y podredumbre al nivel de temas expresables artísticamente tuvo también efectos de infinito alcance, puesto que ávidamente aprovechado, presentado e intensificado por su eminente admirador francés Charles Pierre Baudelaire, se convirtió en el núcleo del principal movimiento estético de Francia, haciendo a Poe, de esta manera, en cierto sentido, el padre de los Decadentes y los Simbolistas.

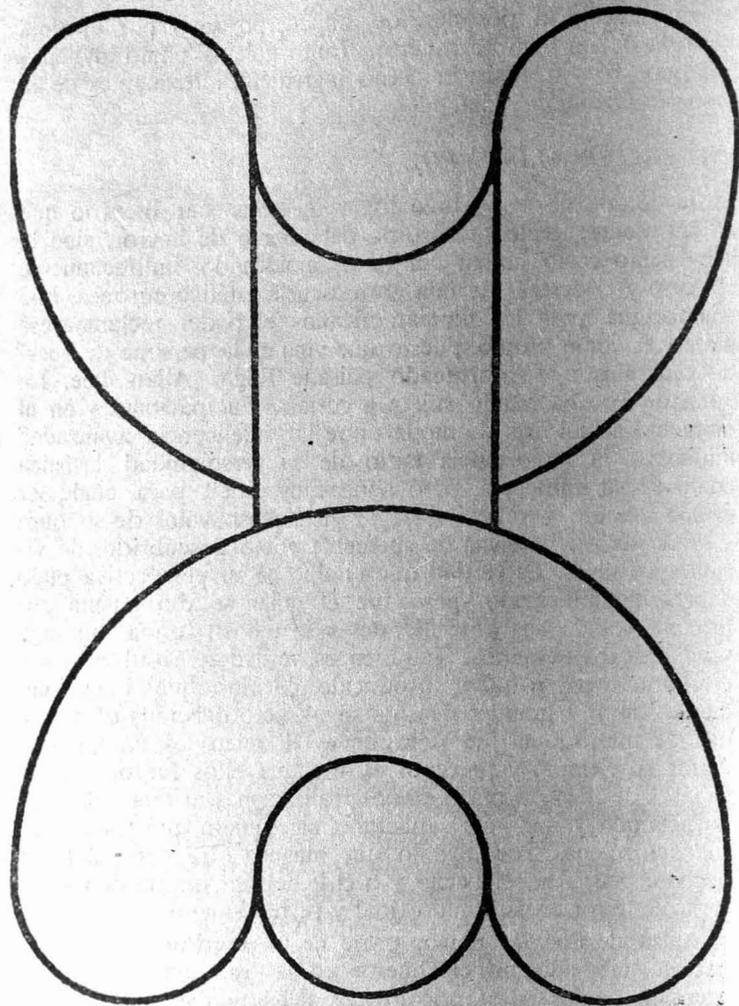
Poeta y crítico por naturaleza y por suprema realización, lógico y filósofo por gusto y amaneramiento, Poe no era de ninguna manera inmune a los defectos y afectaciones. Su pretensión de profundidad y oscura erudición, sus disparatadas especulaciones de pomposo y elaborado pseudohumorismo y sus a menudo vitriólicos estallidos de prejuicios críticos deben ser todos reconocidos y perdonados. Más allá y por encima de ellos, y haciéndolos enanos hasta la insignificancia, está la visión de un maestro del terror que se enseñoorea alrededor y dentro de nosotros y el gusano que se retuerce y babea en el horriblemente cerrado abismo. Al penetrar en todo supurado horror dentro de la burla alegremente pintada que se llama existencia, y en la solemne mascarada llamada pensamiento y sentimiento humanos, esa visión tiene el poder de proyectarse dentro de cristalizaciones y transmutaciones siniestramente mágicas, hasta que florece dentro de la estéril Norteamérica de las décadas de mil ochocientos treinta y cuarenta ese jardín de suntuosos hongos ponzoñosos, criado por la luna, que ni siquiera las pendientes inferiores de Saturno podrían reclamar. Los versos y los cuentos sostienen también la carga del pánico cósmico. El cuervo cuyo ruidoso pico taladra el corazón, el espanto que tañe campanas de hierro en escaleras de pestilencia, la cripta de Ulalume en la noche negra de octubre, las espantosas agujas y cúpulas bajo el mar, la "salvaje, horrible región que yace sublime, fuera del espacio, fuera del tiempo", todas estas cosas y otras más nos miran de soslayo en medio de rechinidos maniáticos en la hirviente pesadilla de la poesía. Y en la prosa bostezan abiertas para nosotros las quijadas mismas de la hoya, inconcebibles anomalías disimuladamente sugeridas dentro de un horrible conocimiento a medias por palabras de cuya inocencia apenas podemos dudar hasta que la resquebrajada tensión de la profunda voz del narrador nos convida a tener sus implicaciones sin nombre; patrones demoníacos y presencias dormitando mefíticamente hasta que son despertadas en un fóbico instante a una chillante revelación que carcajea hasta la locura súbita o explota en ecos memorables y cataclísmicos. Un aquelarre de horror que ha echado al suelo todo ropaje decoroso relampagea ante nosotros, una vista aún más monstruosa a causa de la mañana científica con que cada uno de los detalles está reunido y presentado con una aparentemente fácil relación con el horror conocido de la vida material.

Los cuentos de Poe son, naturalmente, de varias clases. Algunos de ellos contienen una esencia más pura de horror espiritual que otros. Los cuentos de lógica y raciocinio, antecesores

de la moderna historia de detectives, no deben ser incluidos en lo más mínimo dentro de la literatura sobrenatural, mientras que algunos otros, probablemente muy influidos por Hoffmann, poseen una extravagancia que los relega a la frontera de lo grotesco. Todavía un tercer grupo trata de la psicología anormal y la monomanía de una manera que expresa el terror pero no lo macabro. Un residuo sustancial, sin embargo, representa a la literatura del miedo sobrenatural en su forma más fina y le da al autor un sitio permanente e inexpugnable como deidad y manantial de toda la ficción diabólica moderna. ¿Quién puede olvidar el terrible barco hinchado y suspendido en el filo de la ondulada grieta abismal en *El manuscrito encontrado dentro de una botella*, las tenebrosas insinuaciones de su inconsagrable edad y su monstruoso crecimiento, su tétrica tripulación de ancianos ciegos y su siniestra prisa hacia el sur, a toda vela, a través del hielo de la noche antártica, atraído por una irresistible corriente diabólica hacia un vértice de amedrentadora cultura que debe terminar en la destrucción?

Luego está el inenarrable *Señor Valdemar*, quien permanece ensamblado por medio del hipnotismo durante siete meses después de su muerte, emitiendo sonidos frenéticos hasta el mismo momento antes del rompimiento del conjuro que lo convierte en una "casi líquida masa de abominable y detestable putrefacción". En *La narración de A. Cordon Pym*, los viajeros llegan primero a una extraña tierra del polo sur poblada de salvajes asesinos donde nada es blanco y donde una enorme barranca rocosa tiene la forma de titánicas letras egipcias que enuncian terribles arcanos primigenios de la tierra, y después un reino todavía más misterioso, donde todo es blanco y donde hay amortajados gigantes y pájaros de plumas níveas guardan una críptica cascada de bruma que se vacía desde las incommensurables alturas celestiales en un turbulento mar lechoso. *Metzengerstein* horroriza con sus malignas sugerencias de una monstruosa transmigración; el noble demente quien quema la cuadra de su enemigo hereditario, el inmenso caballo desconocido que sale del edificio ardiente después que el dueño ha perecido dentro, el trozo de antigua tapicería donde está tejida la figura del caballo gigante del antepasado de la víctima en las cruzadas de la cual desaparece, el impetuoso y constante deseo del loco de montar al gran caballo y su miedo y odio por el corcel, las profecías sin significado que se incuban oscuramente sobre las casa en conflicto y, finalmente, el incendio del palacio del lunático y su muerte en él, ardiendo indefenso entre las llamas y sobre la vasta escalera a horcajadas de la bestia que ha cabalgado tan extrañamente. Después, el humo que se levanta de las ruinas, toma la forma de un gigantesco caballo. *El hombre de la muchedumbre*, que nos habla de alguien que vaga día y noche para mezclarse con ríos de gente como si tuviera miedo de estar solo, tiene efectos más tranquilos, pero no implica ningún punto menos de miedo cósmico. La mente de Poe nunca estuvo lejos del terror y el desmoronamiento y podemos ver en cada cuento, y diálogo filosófico, una tensa avidez por escudriñar los insondables pozos de la noche, taladrar el velo de la muerte y reinar en la fantasía como señor de los más espantosos misterios del tiempo y del espacio.

Ciertos cuentos de Poe poseen una perfección casi absoluta de forma artística que los hace verdaderos faros en la provincia de la historia corta. Poe podía dar a su prosa, cuando lo deseaba, una forma ricamente poética, empleando aquel estilo arcaico y orientalizado que con enojada frasea, repetición casi bíblica y recurrente fue tan exitosamente empleado por escritores posteriores como Oscar Wilde y Lord Dunsany, y en los casos donde hizo esto, tenemos un efecto de fantasía lírica casi narcótico en su esencia, un espectáculo de ensoñación de opio en el lenguaje de los sueños, con cada color innatural e imagen grotesca contruidos a la vista en una sinfonía de sonido congruente. *La máscara de la muerte roja*, *Silencio*, *Una fábula* y *Sombra*, *Una parábola*, son indudablemente poemas en todo el sentido de la palabra salvo en el métrico y deben tanto de su fuerza a la cadencia oral como a la fantasía visual. Pero es en dos de los cuentos menos abiertamente poéticos, *Ligeia* y *La caída de la casa de Usher*, especialmente en el último, donde uno encuentra las verdaderas cimas de habilidad artística por las que Poe toma su lugar a la cabeza de los miniaturistas de la ficción. Sencillos y directos en su trama, ambos cuentos deben su magia suprema al sagaz desarrollo que aparece en la selección y colocación de cada pequeño incidente. *Ligeia* cuenta la historia



de una primera esposa de misterioso y encumbrado origen, quien retorna después de la muerte por medio de una fuerza sobrenatural de voluntad a tomar posesión del cuerpo de una segunda esposa, imponiendo incluso, en el último momento, su apariencia física en el cadáver temporalmente reanimado de su víctima. A pesar de una sombra de prolijidad y gran languidez, la narración alcanza su terrible clímax con inexorable fuerza. *Usher*, cuya superioridad en detalle y proporción es muy marcada, sugiere estremecedoramente la oscura vida de las cosas inorgánicas y desarrolla una trinidad de entidades anormalmente encadenadas al final de una larga y solitaria historia familiar, un hermano, su hermana gemela y su increíble casa antigua, todos compartiendo una sola alma y hallando una disolución común en el mismo momento.

Estas fantásticas concepciones, tan torpes en manos poco expertas, se convierten, bajo la prosa de Poe, en vivos y convincentes terrores que van a espantar nuestras noches; y todo a causa de que el autor comprendió perfectamente el auténtico mecanismo y la fisiología del miedo y de la maravilla, los detalles esenciales que hay que enfatizar, las incongruencias precisas y los pensamientos que hay que seleccionar como preliminares o concomitantes del horror, las alusiones e incidentes exactos que hay que arrojar previa e inocentemente como símbolos o representaciones de cada paso mayor hacia el espantoso desenlace por venir, los preciosos ajustes de fuerza acumulativa y la infalible eficacia para encadenar las partes que hacen una impecable unidad en el desarrollo y en el centelleante momento climático, los delicados matices de ambiente y valores del paisaje que hay que seleccionar para establecer y sostener el ánimo deseado y vitalizar la ilusión deseada; principios de esta clase, y docenas de otros más oscuros, demasiado alusivos para ser descritos o aún plenamente comprendidos por cualquier comentarista ordinario. Puede haber melodrama y falta de sofisticación; se cuenta de un fastidioso francés que no podía tolerar leer a Poe excepto a través de las traducciones urbanas y gálicamente moduladas de Baudelaire, pero toda huella de esas cosas está completamente eclipsada por un potente e innato sentido de lo espectral, lo maligno y lo horrible, que borbotean hacia afuera de cada una

de las cédulas de la mentalidad creativa del artista y estampan su obra macabra con la marca indeleble del genio supremo. Los cuentos de horror de Poe están vivos de una manera que muy pocos otros pueden esperar estarlo.

Con la mayor parte de los escritores fantásticos, Poe sobresale en los incidentes y amplios efectos narrativos más que en el trazo de personajes. Su protagonista típico es generalmente un caballero de antigua familia y opulenta circunstancia, moreno, varonil, orgulloso, melancólico, intelectual, altamente sensitivo, caprichoso, introspectivo, aislado y algunas veces ligeramente loco; usualmente tiene una cultura profunda en extraña tradición y está veladamente ambicioso de penetrar en los prohibidos secretos del universo. Además de tener un nombre altamente sonoro, su carácter deriva obviamente poco de la primitiva novela gótica, puesto que claramente no es el héroe tieso ni el diabólico villano del romance de Radcliffe o Ludovico. Indirectamente, sin embargo, posee una especie de conexión genealógica, puesto que sus cualidades lóbregas, ambiciosas y antisociales sugieren fuertemente al típico héroe byroniano quien, a su vez, es definitivamente un descendiente de los Manfredos, Montonis y Ambrosios góticos. Cualidades más particulares parecen estar derivadas de la psicología propia de Poe, quien ciertamente poseía mucho de la depresión, sensibilidad, aspiración loca, soledad, y capricho que él atribuye a sus arrogantes y solitarias víctimas del destino.

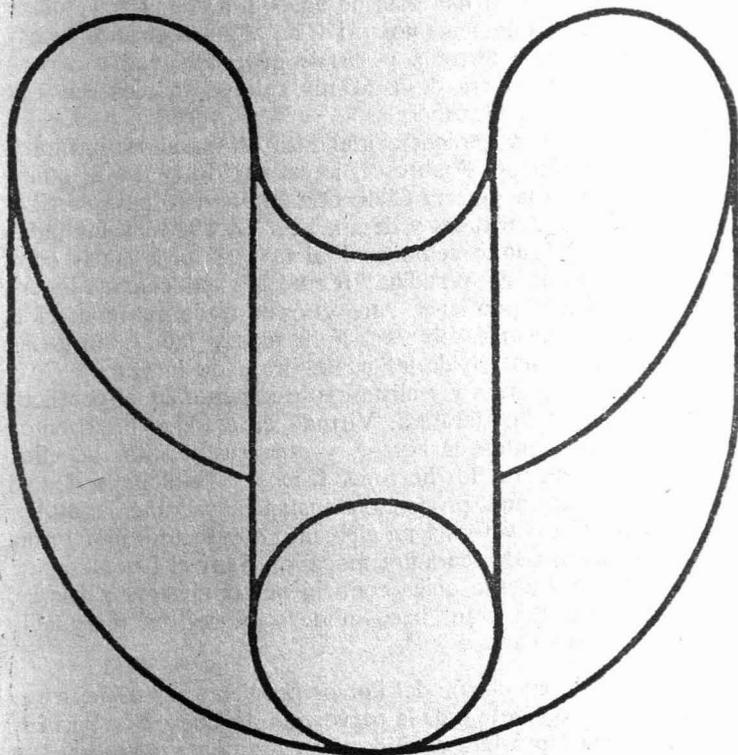
VIII. LA TRADICIÓN MACABRA EN LOS ESTADOS UNIDOS

El público para el que Poe escribió, a pesar de ser crasamente insensible a su arte, de ningún modo estaba desacostumbrado a los horrores que trató. Los Estados Unidos, además de heredar la oscura tradición folklórica de Europa, tenían un acopio adicional de asociaciones macabras para respirar, de modo que las leyendas espectrales habían sido ya reconocidas como fructuosos temas para la literatura. Charles Brockden Brown había logrado fenomenal fama con sus romances radcliffianos y el más ligero tratamiento hecho por Washington Irving de los temas misteriosos se había convertido pronto en clásico. Esta reserva adicional procedía de los vehementes intereses teológicos y espirituales de los primeros colonos, como Paul Elmer More ha señalado, además de la extraña y prohibida naturaleza del ambiente en que estaban inmersos. Los vastos y fantasmales bosques virginales en cuya perpetua penumbra todos los terrores podrían muy bien acechar; las hordas de cobrizos indios cuyos extraños y silenciosos rostros y violentas costumbres sugerían fuertemente rastros de origen infernal; la rienda suelta que se dio por la influencia de la teocracia puritana a todo tipo de nociones con respecto a la relación del hombre y el austero y vengativo Dios de los Calvinistas y el sulfúreo adversario de ese Dios, en contra de quien tanto se tronaba cada domingo desde los púlpitos; y la mor-

bosa introspección desarrollada por la vida incomunicada en los bosques lejos de diversiones normales y de cualquier humor recreativo, atormentada por mandamientos para el examen de conciencia teológico, encerrada dentro de la represión antinatural de las emociones y formando sobre todo una simple y torva lucha por la supervivencia; todas estas cosas conspiraron para producir un medio ambiente en el que los ominosos susurros de siniestras ancianas eran oídos mucho más allá del rincón del hogar y en el que los cuentos de hechicería e increíbles monstruosidades secretas persistieron mucho más allá de los temibles días de la pesadilla de Salem.

Poe representa la más nueva, desencantada y técnicamente acabada de todas las escuelas macabras que surgieron de tan propicio medio. Otra escuela, la tradición de los valores morales, benévola moderación y fantasía dulce y deliberada más o menos teñida con lo caprichoso, estuvo representada por otra figura famosa, incomprendida y solitaria de las letras norteamericanas, el tímido y sensitivo Nathaniel Hawthorne, vástago de la antigua Salem y bisnieto de uno de los antiguos jueces de brujas más sanguinarios. En Hawthorne carecemos de la violencia, el atrevimiento, el gran colorido, el intenso sentido dramático, la malignidad cósmica y la indivisible e impersonal fuerza artística de Poe. En lugar de ello, aquí está un alma gentil sujeta por el puritanismo de la primitiva Nueva Inglaterra, sombría y pensativa, y apenada por un universo inmoral en donde todo trasciende los patrones convencionales que nuestros antepasados pensaron para representar la ley divina e inmutable. El mal, una muy real fuerza para Hawthorne, aparece en todas partes como un acechante adversario y conquistador, el mundo visible se vuelve en su fantasía un teatro de infinita tragedia y angustia, con muchas invisibles influencias semiexistentes revoloteando sobre y dentro de él, batallando por la supremacía y moldeando los destinos de los indefensos mortales que forman su vana y autoengañada población. La herencia del horror norteamericano era suya en el más intenso grado y él vio un lóbrego tropel de vagos espectros detrás de los fenómenos comunes de la vida. Pero no estaba lo suficientemente desinteresado para valorar las impresiones, sensaciones y bellezas de la narración en sí mismas. Hawthorne necesitaba urdir su fantasía en una fábrica tranquilamente melancólica de moldes didácticos o alegóricos, en la cual su humildemente resignado cinismo pudiera desplegar con ingenua valuación moral la perfidia de una raza humana que no podía dejar de apreciar y llorar a pesar del conocimiento de su hipocresía. Entonces, el miedo sobrenatural nunca es un objeto primario en Hawthorne, a pesar de que sus impulsos estaban tan intensamente entretreídos dentro de su personalidad que no puede evitar sugerirlo con la fuerza del genio cuando nos llama al mundo irreal para ilustrar el meditabundo sermón que desea predicar.

Las insinuaciones de Hawthorne de lo horrible, siempre gentiles, elusivas y restringidas, pueden ser descubiertas a través de toda su obra. El humor que produjo estos cuentos halló un delicioso desahogo en el teutonizado recuento de mitología clásica para niños contenido en *Un libro maravilloso* y *Cuentos de Tanglewood*; en otras ocasiones se ejercitaban moldeando una cierta extrañeza e intangible brujería o malevolencia sobre acontecimientos que no estaban destinados a ser verdaderamente sobrenaturales, como en la macabra novela póstuma *El secreto del Dr. Grimshawe*, la cual inviste con una peculiar especie de repulsión a una cosa que existe todavía en Salem, colindando con el antiguo cementerio de la calle Charter. En *El fauno de mármol*, cuyo diseño fue bosquejado en una villa italiana que se suponía estaba espantada, un tremendo fondo de genuina fantasía y misterio palpita justo más allá de la vista del lector común; y atisbos de sangre fabulosa en venas mortales son sugeridos durante el curso de un romance en el que no podemos evitar el sentirnos interesados a pesar de los persistentes incubos de alegoría moral, propaganda anti papista, y una prudencia puritana que ha motivado al escritor moderno D. H. Lawrence a expresar un anhelo de tratar al autor de un modo muy indigno. *Septimius Felton*, una novela póstuma destinada a ser escrita e incorporada en el inconcluso *Romance de Dolliver*, toca el tema del elixir de la vida de un modo más o menos capaz, mientras que las notas para un cuento jamás escrito que iba a ser llamado *La huella ancestral* muestra lo que Hawthorne pudo haber hecho con su intenso tratamiento de una vieja superstición inglesa, aquella del ancestral y maldito linaje cuyos miembros dejan huellas de sangre al caminar, que



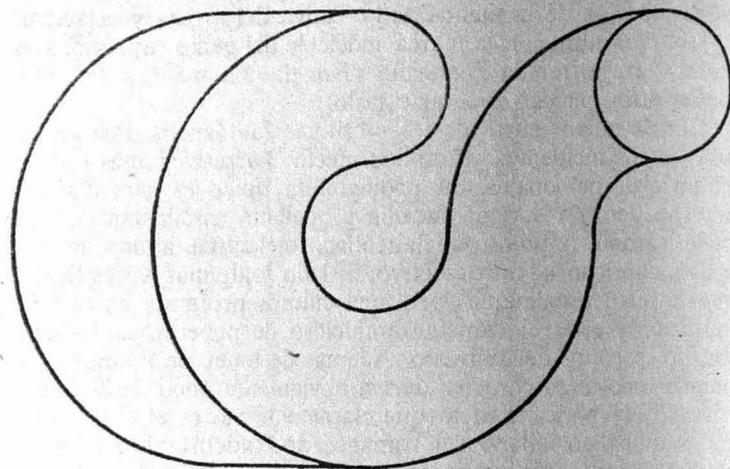
aparece incidentalmente tanto en *Septimius Felton* como en *El secreto del Dr. Grimshawe*.

La mayor parte de los cuentos de Hawthorne exhiben el horror, ya sea en el ambiente o en los incidentes, hasta un grado muy notable. *El retrato de Edward Randolph*, en *Leyendas de la casa provincial*, tiene sus momentos diabólicos. *El velo negro del Ministro* (basado en un incidente real), y *El huésped ambicioso* implican mucho más de lo que ellos dicen, mientras que *Ethan Grand*, fragmento de una obra más larga que jamás fue completada, llega a alcanzar las más auténticas alturas del miedo cósmico con su viñeta de la salvaje región cerril, sus ardientes y desolados hornos de cal y su descripción del "pecador imperdonable" a lo Byron, cuya difícil vida termina con una temible risotada en la noche mientras busca descanso en medio de las llamas del horno. Algunas de las notas de Hawthorne nos hablan de los cuentos macabros que hubiera escrito de haber vivido un poco más, hay un argumento particularmente intenso que trata de un extranjero desconcertante que aparece aquí y allá en asambleas públicas y quien es finalmente seguido para hallar que va y viene desde una sepultura muy antigua.

Pero delante de todo, como una unidad artística acabada entre todo el material macabro del autor, está la famosa y exquisitamente labrada novela *La casa de los siete gabletes*, en que la implacable resolución de una maldición ancestral se desarrolla con un poder sorprendente en contra del siniestro fondo una antiquísima casa de Salem, una de esas picudas casas góticas que formaron la primera construcción regular de nuestros pueblos costeros de Nueva Inglaterra, pero que dieron lugar después del siglo XVII a los más familiares tejados de dos aguas o clásicos tipos del Rey Jorge conocidos ahora como "coloniales". De estas viejas casas góticas con picachos, escasamente una docena pueden verse hoy en día en sus condiciones originales en todos los Estados Unidos, pero una muy bien conocida para Hawthorne está todavía en la calle Turner, en Salem, y es señalada con dudosa autoridad como la escena inspiradora del romance. Tal edificio, con sus aleros espectrales, sus chimeneas apiñadas, su flotante segunda historia, sus grotescos candelabros de las esquinas y las celosías de cristal romboide de sus ventanas, es, sin duda, un objeto muy bien calculado para evocar reflexiones sombrías, al tipificar, como lo hace, la oscura era puritana de horror secreto y murmullos de brujas que precedió a la belleza, racionalidad y amplitud del siglo XVIII. Hawthorne vio muchas en su juventud y supo de los siniestros cuentos conectados con ellas. Él escuchó también rumores de una maldición sobre su propia familia como resultado de la severidad de su bisabuelo en un juicio de brujería en 1692.

De esta decoración vino el cuento inmortal, la más grande contribución de Nueva Inglaterra a la literatura de horror, y en un instante podemos sentir la autenticidad en la atmósfera que se nos presenta. Horror furtivo y enfermedad acechan dentro de las paredes ennegrecidas por el tiempo, encostradas de musgo y sombreadas por los olmos, de la arcaica mansión tan vivamente exhibida, y captamos la incubada malignidad del sitio cuando leemos que su constructor, el viejo coronel Pyncheon, arrebató la tierra con peculiar crueldad a su colono original, Matthew Maule, a quien condenó al patíbulo por brujo en el año del pánico. Maule murió maldiciendo al viejo Pyncheon, "Dios te dará sangre para beber", y el agua del viejo pozo de la tierra incautada se tornó salada. El hijo de Maule, un carpintero, consiente en construir la gran casa con gabletes del enemigo triunfante de su padre, pero el viejo coronel muere extrañamente el día de su consagración. Luego siguen generaciones de extraordinarios sucesos, con extraños rumores sobre los poderes secretos de los Maule y a veces los terribles fines que tienen los Pyncheon.

La siniestra malevolencia de la antigua casa —casi tan viva como la de Usher de Poe, si bien de forma más sutil— penetra el cuento como un motivo recurrente penetra a una tragedia operática; y cuando se alcanza la historia principal, hallamos a los modernos Pyncheon en un lamentable estado de decadencia. El pobre viejo Hepbizah, la excéntrica y sometida dama, el infortunado e infantil Clifford recién liberado de una prisión inmerecida, el astuto y traicionero juez Pyncheon, quien es el viejo coronel de nuevo; todas estas figuras son símbolos tremendos y están bien igualadas con la raquíta vegetación y las anémicas aves del jardín. Fue casi una lástima darle a este cuento un bello final feliz con la unión de la garbosa Phoebe, prima y última descendiente de los Pyncheon, con el atractivo joven quien resulta ser el último de los Maule. Esta unión, pre-



sumiblemente, termina con la maldición. Hawthorne evita toda violencia en la dicción o el movimiento, y guarda muy en el fondo sus implicaciones de terror, pero atisbos ocasionales sirven ampliamente para sostener el ambiente y redimir a la obra de la pura aridez alegórica. Incidentes como el encantamiento de Alice Pyncheon a principios del siglo XVIII y la música espectral de su clavecín que precede a una muerte en la familia (esto último variante de un tipo inmemorial de mito ario), enlazan la acción directamente con lo sobrenatural, mientras que la muerta vigila nocturna al viejo juez Pyncheon en la antigua sala, con el amedrentador tic-tac de su reloj, es puro terror de la más punzante y auténtica clase. La forma en que la muerte del juez está primero presagiada por los movimientos y olisqueos de un extraño gato fuera de su ventana, mucho antes de que el hecho sea sospechado por el lector o por ninguno de sus personajes, es un golpe de genio que ni siquiera Poe podría haber sobrepasado. Después, el extraño gato observa intensamente fuera de la misma ventana en la noche y al día siguiente, y espera por algo. Es claramente el conductor de almas del mito primitivo, preparado y adaptado con una infinita destreza para su moderna puesta en escena.

Pero Hawthorne no dejó posteridad literaria bien definida. Su humor y actitud pertenecieron a la época que se cerró con él y fue el espíritu de Poe, quien comprendió tan clara y realísticamente la base natural del atractivo del horror y el correcto mecanismo de su logro, el que sobrevivió y floreció. Entre los primeros discípulos de Poe puede ser citado el joven y brillante irlandés Fitz James O'Brien (1828-1862), quien se naturalizó americano y pereció honorablemente en la Guerra Civil. Fue él quien nos dio *¿Qué fue eso?*, la primera historia corta de forma definida acerca de un ser invisible pero tangible y el prototipo del *Horla* de Maupassant; él creó también el inimitable *Lente de diamante*, en el que un joven microscopista se enamora de una doncella que vive en un mundo infinitesimal que ha descubierto en una gota de agua. La prematura muerte de O'Brien indudablemente nos privó de algunos cuentos maestros de extrañeza y terror a pesar de que, hablando con propiedad, su genio no era de la misma calidad titánica que caracterizó a Poe y a Hawthorne.

Más cercano a la verdadera grandeza estaba el excéntrico y melancólico periodista Ambrose Bierce, nacido en 1842, quien también entró en la Guerra Civil, pero sobrevivió para escribir algunos cuentos inmortales y desaparecer en 1913 en una nube de misterio tan grande como cualquiera que haya jamás conjurado su fantasía de pesadilla. Bierce era un connotado escritor de sátira y panfletos, pero el grueso de su reputación artística debe apoyarse sobre sus horribles y salvajes historias cortas, un gran número de las cuales trata de la Guerra Civil y forma la más gráfica y realista expresión que aquel conflicto haya recibido en la literatura. Virtualmente todos los cuentos de Bierce son cuentos de horror, y mientras muchos de ellos tratan únicamente de los horrores físicos y fisiológicos dentro de la naturaleza, una proporción sustancial admite la malignidad sobrenatural y forma un elemento conductor en la reserva norteamericana de literatura macabra. Samuel Loveman, un poeta y crítico viviente quien conoció personalmente a Bierce, resume el genio del gran "hacedor de sombras" en el prefacio a algunas de sus cartas:

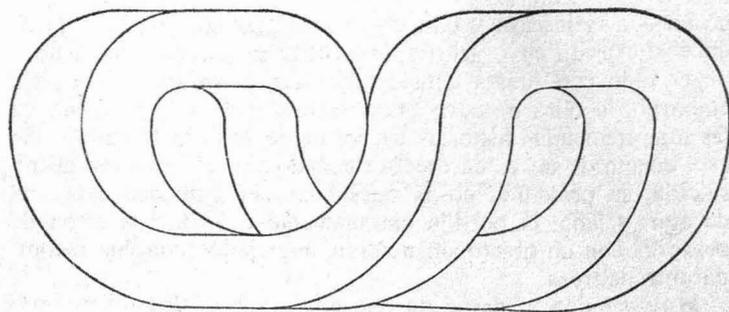
En Bierce, la evocación del horror proviene por primera vez no tanto de la receta o de la perversión de Poe y Maupassant, sino de una atmósfera definida y precisamente pavorosa. Las

palabras, tan simples que uno podría ser propenso a imputarlas a las limitaciones de un literato mercenario, asumen un horror impío, una nueva y no adivinada transformación. En Poe uno lo encuentra dentro de un *tour de force*, en Maupassant es un nervioso compromiso del flagelado climax, para Bierce, simple y sinceramente, el diabolismo mantiene en su atormentada muerte un legítimo y confiado medio hacia el fin. A pesar de que se insiste en cada momento en una tácita confirmación con la naturaleza.

En *La muerte de Halpin Frayser*, flores, verdura y las ramas y hojas de los árboles están magníficamente colocados como una flora opuesta a la innatural malignidad. No el usual mundo dorado sino el mundo de Bierce, lleno del misterio de azul y la recalcitrante falta de aliento de los sueños. A pesar de que, curiosamente, la inhumanidad tampoco se encuentra ausente.

La "inhumanidad" mencionada por Loveman encuentra expresión en una rara disposición a la comedia sardónica y el humor de cementerio y en una especie de deleite en imágenes de crueldad y atormentada desilusión. Esta última cualidad está bien ilustrada por algunos de los subtítulos de las narraciones más atroces, tales como *Uno no siempre come lo que está sobre la mesa*, describiendo un cuerpo tendido para una investigación criminal preliminar y *A pesar de estar desnudo, un hombre puede estar desgarrado*, refiriéndose a un cadáver aterradoramente destrozado.

La obra de Bierce, es en general, un tanto dispareja. Muchas de las historias son obviamente mecánicas y están viciadas por un estilo artificial, vulgar y vistoso derivado de esquemas periodísticos, pero la torva malevolencia que reina furtiva a través de todas es inconfundible y varias se yerguen como cumbres permanentes de la escritura macabra norteamericana. *La muerte de Halpin Frayser*, llamado por Frederick Taber Cooper el cuento más demoníacamente horrible de la literatura de la raza anglosajona, habla de un cuerpo sin alma que acecha por la noche en un bosque misterioso y horriblemente ensangrentado y de un hombre perseguido por recuerdos ancestrales, quien encuentra la muerte en las garras de lo que había sido su fervientemente amada madre. *La cosa maldita*, frecuentemente copiado en las antologías populares, hace la crónica de la espantosa devastación hecha por un ente invisible que se tambalea y tropieza en las colinas y los campos de trigo de noche y de día. *El ambiente satisfactorio*, evoca con singular sutileza pero aparente simplicidad el penetrante sentido del terror que puede residir en la palabra escrita. En este argumento el autor de cuentos macabros Colston dice a su amigo Marsh: "Tú eres lo suficientemente valiente para leerme en un tranvía, pero en una casa desierta, solo, en el bosque, de noche. ¡Bah! Tengo en mi bolsillo un manuscrito que podría matarte." Marsh lee el manuscrito en "el ambiente adecuado" y éste lo mata. *El dedo de enmedio en el pie derecho*, está torpemente desarrollado, pero tiene un poderoso climax. Un hombre llamado Manton ha asesinado horriblemente a sus dos hijos y esposa, a la última de los cuales le faltaba el dedo de enmedio del pie derecho. Diez años más tarde regresa muy cambiado al vecindario y al ser secretamente reconocido, es provocado a un duelo con cuchillos de monte en la oscuridad, que será llevado a cabo en la casa, ahora abandonada, donde su crimen fue cometido. Cuando llega el momento del duelo, le juegan un truco y lo dejan sin antagonista, encerrado en un cuarto de la planta baja en negra oscuridad del edificio que se supone espantado, con la espesa capa del polvo de una década por doquier. Ningún cuchillo es empuñado en contra suya puesto que únicamente se intenta asustarlo terriblemente, pero al día siguiente es hallado en cuclillas y con el rostro distorsionado, muerto de

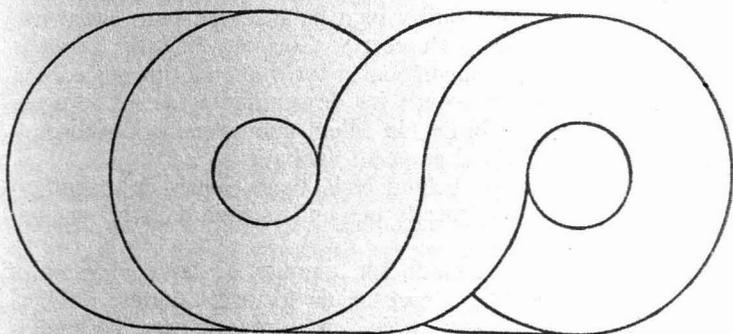


puro miedo ante algo que ha visto. La única clave visible para los descubridores es una que tiene terribles implicaciones: "en el polvo de los años que yacía espeso sobre el piso, proveniente de la puerta por la que había entrado, y marchando derecho por el cuarto hasta una yarda antes del acuclillado cadáver de Manton, había tres líneas de huellas paralelas, ligeras pero definidas impresiones de pies desnudos. Las exteriores eran de dos niños pequeños y las interiores de una mujer. No habían regresado del punto donde terminaban, apuntaban todas en una sola dirección", y claro, las huellas de la mujer señalaban la falta del dedo medio del pie derecho. *La casa de espantos*, contada con un rigurosamente llano aire de verosimilitud periodística transmite terribles sugerencias de espantoso misterio. En 1858, una familia entera de siete personas desaparece en forma súbita e inexplicable de la casa de una plantación al este de Kentucky, dejando todas sus posesiones intactas, muebles, ropa, comida, caballos, ganado y esclavos. Cerca de un año después dos hombres de alto nivel social se ven forzados por una tormenta a buscar refugio en la desierta morada y al hacerlo tropiezan con un extraño cuarto subterráneo alumbrado por una inexplicable luz verdosa con una puerta de hierro que no puede ser abierta desde adentro. En este cuarto yacen los carcomidos cadáveres de toda la familia perdida, y conforme uno de los descubridores se precipita a abrazar a un cuerpo que parece reconocer, el otro se siente tan abrumado por un extraño hedor, que cierra accidentalmente la puerta, encierra a su compañero en la cripta y se desmaya. Al volver en sí, seis semanas más tarde, el sobreviviente no es capaz de encontrar el cuarto escondido y la casa es incendiada durante la Guerra Civil. No se vuelve a ver ni oír al descubridor aprisionado.

Bierce realizaba rara vez las posibilidades ambientales de sus temas tan vivamente como Poe, y mucho de su obra contiene un cierto toque de ingenuidad, angulosidad prosaica, o primitivo provincialismo norteamericano que contrasta algo con los esfuerzos de los posteriores maestros del horror. Sin embargo, la pureza y el arte de sus siniestras insinuaciones son siempre inconfundibles, por lo que su grandeza no está en peligro de eclipsarse. De acuerdo a lo arreglado en la edición definitiva de sus obras selectas, los cuentos macabros de Bierce aparecen principalmente en dos volúmenes, *¿Pueden existir estas cosas?* y *En la mitad de la vida*. El último, de suyo, está casi completamente dedicado a lo sobrenatural.

Mucha de la mejor literatura norteamericana de horror viene de plumas que no han estado dedicadas principalmente a este medio. La novela histórica de Oliver Wendell Holmes *Elsie Venner* sugiere, con admirable libertad, un elemento innatural de un ofidio en una joven mujer influida antes de su nacimiento y sostiene la atmósfera con toques de paisajes finamente discriminados. En *La vuelta del tornillo*, Henry James triunfa sobre su inevitable pomposidad y prolijidad lo suficientemente bien como para crear un aire verdaderamente potente de siniestra amenaza, retrata la espantosa influencia de dos sirvientes muertos y malvados, Peter Quint y la institutriz, señorita Hassel, sobre un pequeño niño y una niña que habían sido dejados bajo su cuidado. James es tal vez demasiado difuso, demasiado untuosamente urbano, y demasiado adicto a las sutilezas del lenguaje para realizar por completo todo el salvaje y devastador horror de sus situaciones, pero a cambio de ello hay una extraña y creciente marea de miedo, que culmina con la muerte del pequeño, lo que da a la novelita un lugar permanente dentro de su clase especial.

F. Marion Crawford produjo diversos cuentos de horror, de calidad variable, ahora coleccionados en un volumen titulado *Fantasmas vagabundos*. Puesto que *la sangre es vida*, toca poderosamente un caso de vampirismo maldito por la luna cerca de una antigua torre en las rocas de una solitaria costa del sur de Italia. *La sonrisa muerta*, trata de los horrores de una fami-



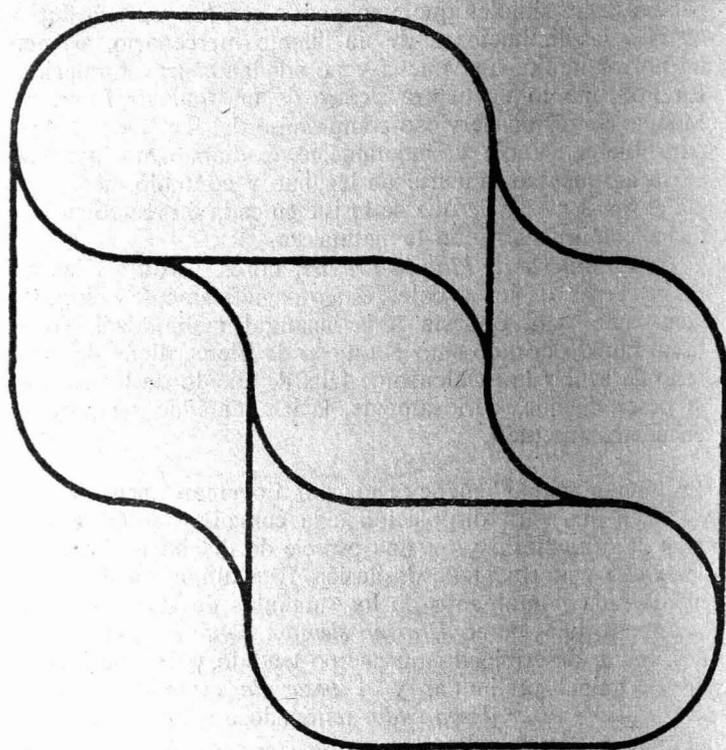
lia en una vieja casa y una cripta ancestral en Irlanda e introduce al espíritu cuyo grito anuncia una muerte en la casa donde es oído con fuerza considerable. *La litera superior* es, sin embargo, la obra maestra macabra de Crawford, y es una de las más tremendas historias de horror de toda la literatura. En este cuento de un camarote frecuentado por el fantasma de un suicida, se presentan cosas tales como la humedad espectral de agua salada, la portilla extrañamente abierta y la lucha de pesadilla con un objeto sin nombre, manejados con una incomparable destreza.

Muy genuina, a pesar de que no carece de los típicos manierismos extravagantes de la década de 1890, es el extremo de horror en la temprana obra de Robert W. Chambers, reconocido desde entonces por productos de muy diferente calidad. *El rey en Amarillo*, una serie de historias cortas vagamente conectadas, con el fondo de un libro monstruoso y oculto cuya lectura cuidadosa trae miedo, locura y tragedia espectral, consigue realmente notables alturas de pánico cósmico a pesar de un interés disparate y un cultivo algo afectado y trivial de la atmósfera del estudio galo hecha popular por *Trilby* de Du Maurier. Tal vez el más poderoso de sus cuentos es *El signo amarillo* en el cual es introducido un vigilante silencioso y terrible del cementerio del patio de una iglesia, con una cara como de hinchado gusano de sepultura. Un niño que describe un forcejeo que tuvo con la criatura, se estremece y se enferma mientras lo relata con cierto detalle. "Bueno, es la verdad de Dios que cuando lo miré me agarró de las muñecas, señor, y cuando retorció su blanduzco y pulposo puño, uno de sus dedos se soltó en mi mano." Un pintor que después de haber visto al hombre había compartido con otro un extraño sueño de una carroza fúnebre nocturna se estremece por la voz con la que el vigilante lo aborda. El individuo emite un sonido bisbiseante que llena la cabeza "como un espeso humo aceitoso que viniera de una cuba para hacer manteca o un hedor de fétida podredumbre". Lo que él murmura es simplemente esto: "¿Ha encontrado usted el signo amarillo?"

Un macabro talismán de ónix con jeroglíficos, recogido en la calle por el socio de su pesadilla, es en breve dado al artista y después de haber tropezado sospechosamente con el infernal y prohibido libro de horrores, ambos se enteran, entre otras espantosas cosas que ningún mortal sano debe de saber, que ese talismán es, de suyo, el innombrable Signo Amarillo proveniente del culto maldito de Hastur, de la primordial Carcosa, de donde trata el volumen y algún recuerdo de pesadilla de ella parece acechar latente y ominoso en el fondo de todas las mentes de los hombres. Pronto ellos oyen el rumor de la carroza fúnebre con plumas negras, conducida por el vigilante de fofa cara de cadáver. Este penetra en la casa cubierta por la noche en busca del Signo Amarillo y todos los cerrojos y todas las trancas se pudren cuando los toca. Cuando la gente se apresura a entrar, dirigida por un grito que ninguna garganta humana podría emitir, encuentran tres formas en el suelo, dos muertas y una muriendo. Una de las formas muertas está muy podrida. Es el vigilante del cementerio del patio de la iglesia y el médico exclama: "Este hombre debe haber estado muerto desde hace meses." Vale la pena observar que el autor deriva la mayor parte de los nombres y alusiones conectadas con su tenebrosa tierra de primitiva memoria de los cuentos de Ambrose Bierce. Otros trabajos tempranos de Chambers que despliegan un elemento extravagante y macabro son: *El hacedor de lunas* y *En busca de lo desconocido*. Uno no puede evitar el lamentar que él no haya seguido desarrollando una vena en la que hubiera podido tan fácilmente convertirse en un maestro reconocido.

Horror material de auténtica fuerza puede ser hallado en el trabajo de la realista de Nueva Inglaterra, Mary E. Wilkins, cuyo volumen de cuentos cortos *El viento en el rosal*, contiene un número de logros muy notables. En *Las sombras en la pared*, se nos muestra, con eficiencia consumada, la respuesta de una estable familia de Nueva Inglaterra ante la tragedia misteriosa y la sombra sin fuente del hermano envenenado nos prepara muy bien para el momento climático en que la sombra del oculto asesino, que se ha suicidado en una ciudad cercana, aparece súbitamente a su lado. Charlotte Perkins Gilman, en *El papel tapiz amarillo*, alcanza un nivel clásico al delinear sutilmente la locura que se arrastra sobre una mujer que habita un cuarto feamente empapelado donde una mujer loca alguna vez estuvo confinada.

En *El valle de los muertos*, el eminente arquitecto y medie-



valista Ralph Adams Cram logra un memorable y potente grado de horror vagamente regional a través de sutilezas de atmósfera y descripción.

Llevando aún más lejos nuestra tradición espectral, está el bien dotado y versátil humorista Irvin S. Cobb, cuya obra, tanto temprana como reciente, contiene algunos finos especímenes macabros. *Cabeza de pez*, un logro temprano, es dañinamente efectiva en su retrato de las afinidades antinaturales entre un idiota híbrido y un extraño pez de un lago solitario, que al final venga el asesinato de su pariente bípedo. El trabajador posterior de Cobb introduce un elemento de posible ciencia, como en el cuento de la memoria hereditaria donde un hombre moderno con un linaje negroide murmura palabras en el dialecto africano de la selva cuando es atropellado por un tren, en circunstancias visuales y orales que recuerdan el desmembramiento de su negro antecesor hecho por un rinoceronte un siglo antes.

Extremadamente alta en estatura artística es la novela del difunto Leonard Cline, *La cámara oscura* (1927), que nos habla de un hombre (dentro de la característica ambición del héroe o villano gótico o byroniano) quien busca desafiar a la naturaleza y revivir cada momento de su vida pasada a través de una estimulación anormal de la memoria. Con esta finalidad, él emplea notas interminables, archivos, objetos mnemotécnicos y pinturas, y finalmente olores, música y drogas exóticas. Al final de su ambición va más allá de su vida personal y la dirige hacia los negros abismos de la memoria hereditaria, para llegar tan atrás como a los días anteriores a los humanos en medio de los vaporosos y humeantes pantanos de los bosques de la era carbonífera, y para profundidades aún menos imaginables del tiempo y la identidad primarias. Él busca música cada vez más loca y toma drogas cada vez más extrañas y finalmente su gran perro empieza a tener un absurdo miedo de él. Un mefítico olor animal lo circunda y adquiere una cara estólida y subhumana. Es, finalmente, hallado en un matorral, destrozado hasta matarlo. Junto a él yace el despedazado cuerpo de su perro. Se han matado el uno al otro. La atmósfera de esta novela es poderosamente malévola y mucha atención se otorga a la casa y la familia de la siniestra figura central.

Una creación menos sutil y bien balanceada, pero altamente efectiva, es la novela de Herbert S. Gorman, *El lugar llamado Dagon*, que relata la enigmática historia de un sitio aislado al oeste de Massachusetts donde los descendientes de los refugiados de la cacería de brujas de Salem mantiene los morbosos y degenerados horrores del perverso Sabbath.

La casa siniestra, de Leland Hall, tiene toques de magnífico ambiente pero está estropeada por una especie de mediocre romanticismo.

Muy notables en su modo son algunas de las concepciones macabras del novelista y escritor de historias cortas, Edward Lucas White, cuyos temas surgen en su mayor parte de sueños

que tuvo verdaderamente. *La canción de la sirena* tiene una persuasiva extrañeza mientras que cosas tales como *Lukundoo* y *La trompa de elefante*, despiertan aprehensiones más siniestras. White imparte una cualidad muy peculiar a sus cuentos, una oblicua especie de embeleso que tiene su propio tipo distintivo de viabilidad.

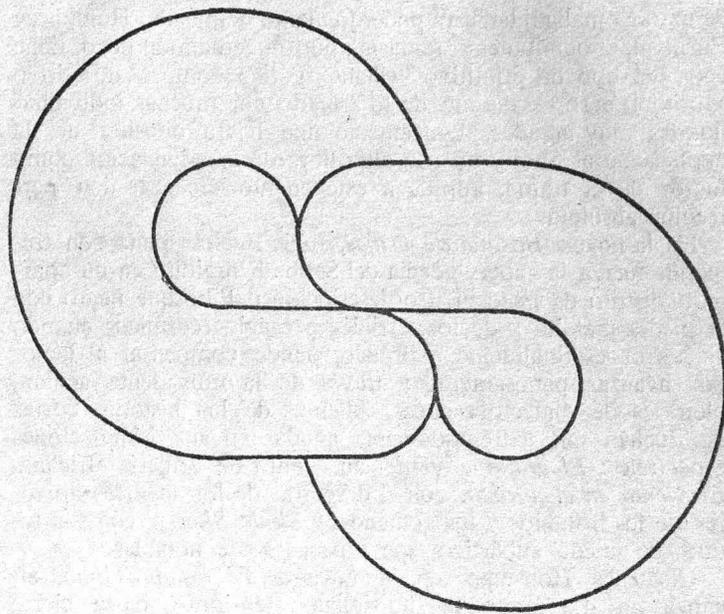
De los americanos más jóvenes, ninguno golpea la nota del horror cósmico tan bien como el poeta, pintor y escritor de ficción de California, Clark Ashton Smith, cuya fantástica escritura, pintura, dibujos e historias constituyen el deleite de unos cuantos sensitivos. Smith tiene por fondo un universo de remoto y paralizante miedo, selvas de flores envenenadas e iridiscientes en las lunas de Saturno, templos malignos y grotescos en la Atlántida, Lemuria y más antiguos mundos olvidados, y húmedas ciénegas de manchados hongos letales en países espectrales más allá del borde de la tierra. Su poema más largo y ambicioso, *El devorador de opio*, es un pentámetro de versos libres, que nos abre vistas increíbles y caóticas de un caleidoscopio de pesadilla en los espacios que están entre las estrellas. En pura extrañeza demoníaca y fertilidad de concepción, Smith tal vez no puede ser sobrepasado por ningún otro escritor vivo o muerto. ¿Quién más ha tenido esas febriles y distorsionadas visiones, tanuntuosas, tan exuberantes de infinitas esferas y múltiples dimensiones y vivido para contarlas? Sus historias cortas tratan poderosamente de otras galaxias, mundos y dimensiones, así como de extrañas regiones y eones sobre la tierra. El habla de la primitiva Hyperborea y de Tsathog-gua, su dios amorfo y negro, del perdido continente Zothique, y de la fabulosa tierra de Averigne en la Francia medieval, assolada por los vampiros. Algo del mejor producto de Smith puede ser hallado en la publicación titulada *La doble sombra y otras fantasías* (1933).

IX. LA TRADICIÓN MACABRA EN LAS ISLAS BRITÁNICAS

La reciente literatura británica, además de incluir a tres o cuatro de los más grandes escritores fantásticos del presente, ha sido agradablemente fértil en el elemento de lo macabro. Rudyard Kipling lo enfocó a menudo y, a pesar de su omnipresente manierismo, lo pudo manejar con indudable maestría en cuentos tales como *Un rickshaw fantasma*, *El mejor cuento del mundo*, *El recrudescimiento de Imray* y *La marca de la bestia*. Este título es particularmente acerbo, las descripciones del desnudo sacerdote leproso que maullaba como nutria, de las manchas que aparecen en el pecho del hombre maldito por el sacerdote, la creciente afición carnívora de la víctima y el miedo que los caballos empiezan a mostrar hacia él y la semi-transformación final de la víctima en un leopardo, son cosas que ningún lector puede fácilmente olvidar. El defecto final de la hechicería maligna no impide la fuerza del cuento o la validez de su misterio.

Lafcadio Hearn, extraño, errante y exótico, se aparta todavía más del reino de lo real, y con el arte supremo de un poeta sensitivo, teje fantasías imposibles para un autor del tipo de sólido bistec. Su *Fantásticos*, escrito en los Estados Unidos, tiene alguna de la más impresionante fantasmagoría de toda la literatura, mientras que su *Kwaidan*, escrito en Japón, cristaliza con una eficiencia y delicadeza sin par la misteriosa tradición y susurradas leyendas de esa nación tan ricamente colorida. Algo más del lenguaje de brujería de Hearn se muestra en sus traducciones del francés, especialmente de Gautier y de Flaubert. Su versión de *La tentación de San Antonio* del último, es un clásico de imaginación febril y desenfrenada vestida con la magia de palabras cantantes.

A Oscar Wilde se le puede dar también un lugar dentro de los escritores macabros, tanto por sus exquisitos cuentos de hadas como por su intenso *Retrato de Dorian Gray*, en el que un retrato maravilloso asume durante muchos años el deber de envejecer y degradarse en lugar de su original, quien entretanto se hunde en todo exceso del vicio y del crimen sin perder su apariencia exterior de juventud, belleza y frescura. Hay un repentino y potente climax cuando Dorian Gray, que se ha convertido al final en un asesino, busca destruir la pintura cuyos cambios testifican su degeneración moral. La apuñala con un cuchillo y se oye un espantoso grito y una estrepitosa caída y cuando los sirvientes entran encuentran a la pintura en su más prístino estado de pureza. "En el suelo yacía un hombre muerto, en traje de noche, con un cuchillo en su corazón. Estaba



totalmente ajado, arrugado, y tenía un rostro asqueroso. No fue hasta que ellos examinaron los anillos que pudieron reconocer quién era."

Matthew Phipps Shiel, autor de muchas novelas y cuentos macabros, grotescos y plenos de aventuras, alcanza ocasionalmente un muy elevado nivel dentro de la magia horrible. *Xelucha*, es un fragmento nocivamente horrible, pero que está sobrepasado por la indudable obra maestra de Shiel, *La casa de los sonidos*, floridamente escrita en los "amarillos noventas", y vuelta a modelar con más libertad artística al principio del siglo veinte. Esta historia, en su forma final, merece un lugar entre las primeras de su clase. Habla de un terror y una amenaza reptante que se escurre por siglos en una isla debajo del Ártico frente a la Costa de Noruega, donde, barrido por vientos demoníacos y el incesante clamor de olas y cataratas infernales, un vengativo hombre muerto construye una broncea torre de terror. Es vagamente parecida, si bien infinitamente diversa, al cuento de Poe *La caída de la casa de Usher*. En la novela *La nube púrpura*, Shiel describe con tremenda fuerza una maldición que sale del Ártico para destruir a la humanidad y que en un tiempo determinado parece haber dejado a un solo habitante en nuestro planeta. Las sensaciones de este solitario sobreviviente conforme se va dando cuenta de su posición y vaga a través de las ciudades del mundo, llenas de tesoros y sembradas de cadáveres como su amo absoluto, se entregan con una eficiencia y un arte que cae muy cerca de la verdadera majestad. Infortunadamente, la segunda mitad del libro, con su elemento romántico convencional, implica una clara desilusión.

Mejor conocido que Shiel es el ingenioso Bram Stoker, quien creó muchas concepciones agudamente terroríficas en una serie de novelas cuya pobre técnica estorba tristemente su efecto real. *La guardia del gusano blanco*, que trata de una gigantesca entidad primitiva que acecha en una cripta debajo de un antiguo castillo, arruina por completo una magnífica idea con un desarrollo casi pueril. *La joya de las siete estrellas*, basada en una extraña resurrección egipcia, está escrita menos crudamente. Pero lo mejor de todo es su famoso *Drácula*, que se ha convertido casi en el molde para la moderna explotación del aterrador mito del vampiro. El conde Drácula, un vampiro, mora en un horrible castillo en los Cárpatos y emigra finalmente a Inglaterra con el propósito de poblar al país con otros compañeros vampiros. De cómo un inglés se sienta a la mesa de la fortaleza de terrores de Drácula y cómo es finalmente vencida la conspiración de los demonios muertos para dominar al mundo, son elementos que se unen para formar un cuento al que ahora se le asigna justamente un lugar permanente en las letras inglesas. *Drácula* indujo muchas novelas similares de horror sobrenatural, entre las cuales las mejores son probablemente *El bicho*, de Richard Marsh, *La crianza de la bruja reina*, por "San Rohmer" (Arthur Sarsfield Ward), y *La puerta de lo irreal*, de Gerald Bliss. Esta última trata muy diestramente de la común superstición del hombre lobo. Mucho más sutil y artística, y dicha con singular eficacia a través de narraciones yuxtapuestas de diversos personajes, es la novela *Puerto frío*, de Francis Brett Young, en el que una antigua casa

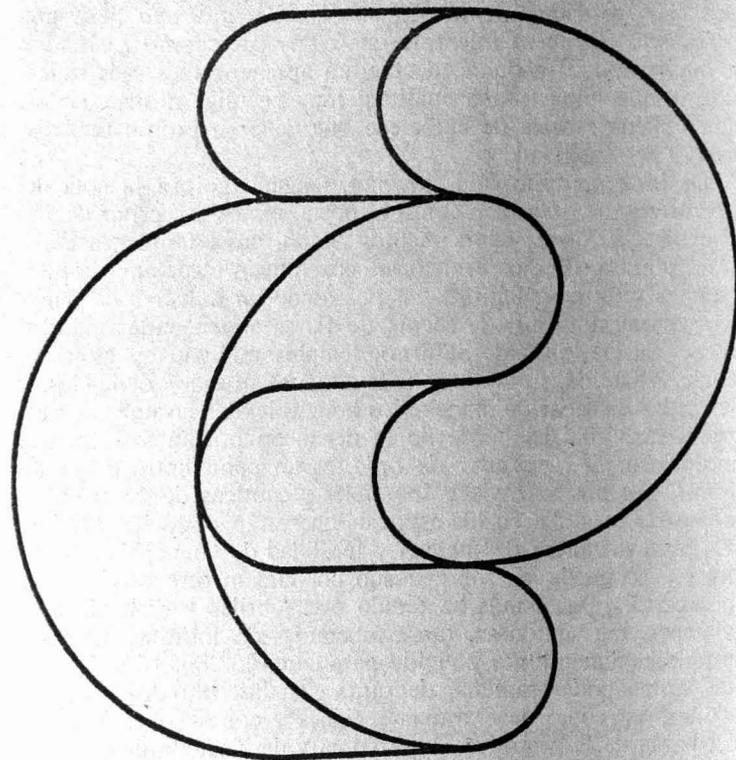
de extraña malignidad está poderosamente delineada. Humphrey Furnival, el omnipotente fantasma burlón cercano al pozo, tiene ecos del tipo de primitivo "villano" gótico como Manfredo o Montoni, pero se redime de lo trillado por muchas individualidades muy agudas. Únicamente una ligera difusión de la explicación al final y un uso algo libre de la adivinación como factor de la trama, impide a este cuento alcanzar una perfección absoluta.

En la novela *Bosque de brujas*, John Buchan pinta con tremenda fuerza la supervivencia del Sabbath maldito en un apartado distrito de Escocia. Lo descripción del bosque negro con la piedra maldita y de los terribles presagios cósmicos cuando el horror es finalmente extirpado, puede compensar al lector por avanzar penosamente a través de la muy lenta acción, pletórica de dialecto escocés. Algunas de las historias cortas de Buchan son extremadamente agudas en sus insinuaciones espectrales; *El antílope verde*, un cuento de brujería africana, *El viento en el pórtico*, con el despertar de los muertos horrores de los británicos y los romanos, y *Skule Skerry*, con sus toques de miedo subártico, son especialmente notables.

Clemence Housman, en la novelita *El hombre lobo*, alcanza un alto grado de horripilante tensión y hasta cierto punto logra la atmósfera del auténtico folklore. En *El elixir de la vida*, Arthur Ransome alcanza algunos excelentes efectos siniestros a pesar de una ingenuidad general de trama mientras que *La cosa sombría*, de H. B. Drake, evoca terribles y extrañas visiones. *Lilith*, de George Macdonald, tiene una apremiante fantasía de su propia cosecha y la primera y más sencilla de las dos versiones es probablemente la más efectiva.

Merecedor de una mención especial, como un poderoso artefacto para quien el invisible mundo místico es siempre una cercana y vital realidad, es el poeta Walter de la Mare, cuyo obsesionante verso y exquisita prosa tienen huellas de una extraña visión que alcanza profundamente las veladas esferas de la belleza y la terrible y prohibida dimensión del ser. En la novela *El retorno*, vemos el alma de un hombre muerto que se levanta de su sepultura donde estuvo por dos siglos y se ata a la carne de los vivos de modo que aún la cara de las víctimas se vuelve lo que hacía largo tiempo había retornado al polvo. Muchos de sus cuentos cortos, de los que existen varios volúmenes, son inolvidables por su dominio de las más oscuras ramificaciones de la brujería y el miedo; es particularmente notable *La tía de Seaton*, en el que hay un horrible fondo de maligno vampirismo; *El árbol*, que habla de un aterrador crecimiento vegetal en el patio de un artista muerto de hambre; *Desde las profundidades*, en donde se nos deja imaginar qué cosa contestó las llamadas de un moribundo libertino en una oscura casa solitaria cuando jaló el largamente temido cordón de una campanilla en el ático de su espantada y miedosa niñez; *Un recluso*, que sugiere algo que hizo huir por la noche a un huésped ocasional de una casa; *El señor Kempe* que nos muestra un loco clérigo eremita en busca del alma humana que habita una aterradora región de acantilados del mar y de una arcaica capilla abandonada; y *Todo consagrado*, un vistazo de fuerzas demoníacas sitiando una solitaria iglesia medieval y la milagrosa restauración de la podrida albañilería. De la Mare no hace temer el elemento único e incluso dominante de la mayoría de sus cuentos, sino que está aparentemente más interesado en las sutilezas de carácter que pueden implicar. Ocasionalmente se hunde dentro de la pura fantasía caprichosa del tipo de Barrie. Sin embargo, está entre los muy pocos para quienes la irrealidad es una presencia activa y viviente y por lo tanto tiene la capacidad de poner en sus ocasionales estudios de miedo una incisiva potencia que sólo un raro maestro puede lograr. Su poema *Los oyentes*, restaura el estremecimiento gótico en el verso moderno.

A la historia corta macabra le ha ido muy bien recientemente, y una contribución importante es la del versátil E. F. Benson, cuya obra *El hombre que fue demasiado lejos*, respira sugerentemente en una casa a la orilla de un bosque oscuro y cuenta de una marca del garfio de Pan en el pecho de un hombre muerto. El volumen de Benson *Visible e invisible*, contiene diversas historias de singular poder, destaca notablemente *Negotium perambulans*, cuyo desarrollo revela un monstruo anormal que vive en un antiguo panel eclesiástico y que ejecuta un acto de milagrosa venganza en una apartada población de la Costa Cómica y *El cuerno del horror*, a través de la cual galopa una terrible reliquia semihumana que habita en algunos picos no visitados de los Alpes. *El rostro*, en otra colec-



ción, es letalmente poderosa en su aura sin freno de condenación. H. R. Wakefield, en sus colecciones *Ellos regresaron por la noche* y *Otros que regresaron*, se las arregla aquí y allá para lograr grandes alturas de horror a pesar de un aire viciado de sofisticación. Las historias más notables son *El albergue rojo*, con su viscoso mal acuoso, *El vino y pasó*, y *El cantará*, *El túmulo*, *Mira arriba*, *La piel del ciego*, y ese trocito de milenarior horror acechante, *El decimoséptimo agujero en Duncaster*. Debe hacerse mención de la macabra de H. G. Wells y A. Conan Doyle. Este último, en *El fantasma del miedo*, alcanza un nivel muy alto mientras que todos los cuentos de *Treinta historias extrañas*, obtienen fuertes implicaciones fantásticas. Conan Doyle golpea aquí y allá una especialmente poderosa nota espectral, como en *El capitán de la estrella polar*, un cuento de fantasmagoría ártica, y en *Lote No. 249*, donde el tema de la momia reanimada es utilizado con una eficiencia mucho más allá de lo ordinario. Hugh Walpole, de la misma familia que el fundador de la ficción gótica, ha enfocado lo fantástico con mucho éxito y su historia corta *La señora Lunt*, lleva un muy agudo estremecimiento. John Metcalfe, en su colección publicada como *La pierna fumadora*, alcanza aquí y allá un raro tono de potencia y el cuento titulado *Las tierras malas*, contiene gradaciones de horror que tienen un fuerte sabor de genio. Más caprichosas e inclinadas hacia la fantasía inocua y amable de Sir J. M. Barrie son las historias cortas de E. M. Forster, agrupadas bajo el título de *El ómnibus celestial*. De éstas puede decirse que únicamente una, que trata un atisbo de Pan y su aura de miedo, mantiene un verdadero elemento de horror cósmico. La señora H. D. Everett, a pesar de que se adhiere a modelos muy viejos y convencionales, ocasionalmente alcanza singulares alturas de terror espiritual en su colección de historias cortas *La máscara de muerte*. L. P. Hartley es notable por su incisivo y extraordinariamente fantasmal cuento *Un visitante de abajo*. La obra *Historias misteriosas* de May Sinclair, contiene más del tradicional "ocultismo" que de aquel tratamiento creador del miedo que señala maestría en este campo, y se inclina más a enfatizar las emociones humanas y las profundidades psicológicas que los severos fenómenos de un cosmos completamente irreal. Se podría bien señalar aquí que los creyentes de lo oculto son probablemente menos efectivos que los materialistas cuando delinean lo espectral y lo fantástico, puesto que para ellos el mundo fantasmal es una realidad tan común que tienden a referirse a ella con menos espanto, lejanía y grandiosidad que hacen los que en ello ven una absoluta y estupenda violación del orden natural.

De una calidad estilística algo dispareja, pero con un vasto poder ocasional por la sugestión de mundos que acechan y seres que están debajo de la superficie ordinaria de la vida, es la obra de Williams Hope Hodgson, conocida ahora mucho menos de lo que merece. A pesar de una tendencia hacia las concepciones convencionalmente sentimentales del universo y de

la relación del hombre con ese universo y sus semejantes, Hodgson es probablemente sólo inferior a Algernon Blackwood en su tremendo tratamiento de la irrealidad. Pocos pueden igualarlo en presagiar la cercanía de fuerzas sin nombre y las monstruosas entidades sitiadoras a través de sugerencias casuales e insignificantes detalles, o transmitiendo sentimientos de lo espectral y anormal en conexión con regiones o edificios.

En *Los botes del Glen Carrig* (1907), se nos muestra una variedad de malignas maravillas y tierras malditas que son encontradas por los sobrevivientes de un barco hundido. La incubada amenaza de las primeras partes del libro es imposible de sobrepasar aunque una baja en la dirección del romance y la aventura ordinaria ocurre cerca del final. Un poco adecuado y el pseudorromántico intento de reproducir la prosa del siglo XVIII desvirtúa el efecto general, pero la erudición náutica realmente profunda se despliega en todas partes como un factor compensatorio.

La casa de la frontera (1908), tal vez la más grande de todas las obras de Hodgson, habla de un hogar en Irlanda, solitario y considerado maligno, que forma un foco de espantosas fuerzas del otro mundo y sostiene un asedio de híbridas y blasfemas anomalías desde un abismo oculto debajo. Los vagabundos del espíritu del narrador a través de ilimitados años luz de espacio cósmico y Kalpas de eternidad, y su testimonio de la destrucción final del sistema solar, constituyen algo casi único en la literatura corriente. Y en todas partes se manifiesta el poder del autor para sugerir horrores vagos y emboscados en la escenografía natural. Si no fuera por algunos toques de sentimentalismo ordinario este libro sería un clásico de primer orden.

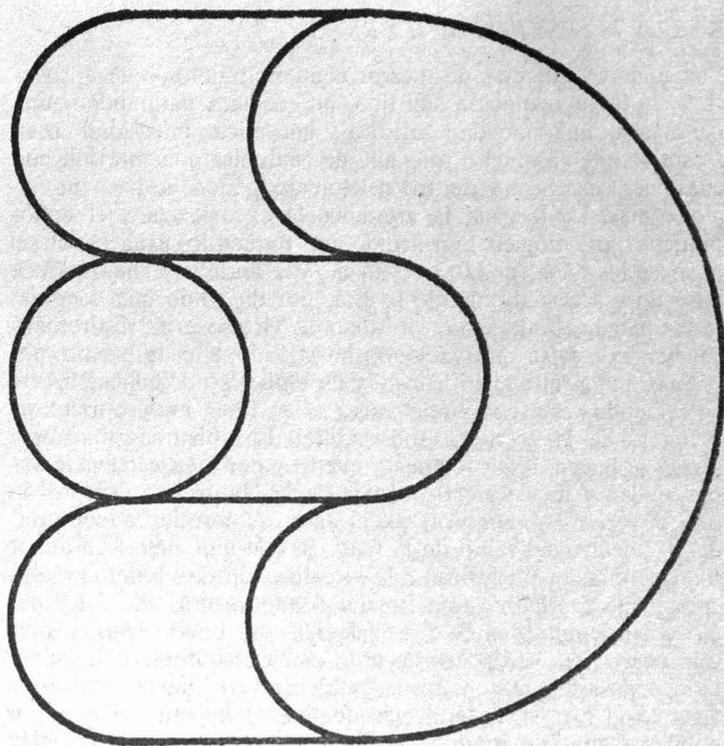
Los piratas fantasmas (1909), considerado por Hodgson como lo que iba a redondear una trilogía con las dos obras previamente mencionadas, es una poderosa relación del último viaje de un barco espantado y condenado y de los terribles demonios marinos (de aspecto casi humano y tal vez los espíritus de bucaneros muertos) que lo cercan y finalmente lo arrastran a un destino desconocido. Con su dominio del conocimiento marítimo y su inteligente selección de insinuaciones y sugestivos incidentes de horrores latentes en la Naturaleza, este libro alcanza a veces envidiables cumbres de poder.

La tierra nocturna (1912), es un dilatado cuento (538 páginas) del futuro infinitamente remoto de la tierra, billones de años adelante, después de la muerte del sol. Está narrada de un modo algo torpe, como los sueños de un hombre del siglo XVII cuya mente se funde con su propia reencarnación futura, y está seriamente lastrada por una dolorosa verbosidad, repetición, romanticismo sentimental y un intento nauseabundamente pegajoso de lenguaje arcaico aún más grotesco y absurdo que el de *Los botes del Glen Carrig*.

A pesar de todas sus faltas, es una de las más potentes piezas de imaginación macabra que han sido escritas. El cuadro de un planeta muerto envuelto en espesas sombras donde los restos de la raza humana están concentrados en una pirámide mental estupendamente vasta y sitiados por las monstruosas, híbridas, y a la vez desconocidas fuerzas de las tinieblas, es algo que un lector no puede olvidar jamás. Formas y entidades de una suerte a la vez inhumana e inconcebible —los merodeadores del negro e inexplorado mundo fuera de la pirámide, abandonado por el hombre— están *sugeridos* y *parcialmente* descritos con inefable potencia, mientras que el paisaje de la tierra nocturna con sus abismos y muertos volcanes, arrebatada con un horror casi percibido por debajo de la mano del autor.

A la mitad del libro, la figura central se aventura fuera de la pirámide en una búsqueda a través de los reinos, aislados por la muerte, que no habían sido hollados por el hombre en millones de años, y en su lento y minuciosamente descrito progreso diario sobre impensables leguas de negrura inmemorial, hay un sentido de la alienación cósmica, del misterio sin aliento y de la terrible expectación sin rival en todo el dominio de la literatura. El último cuarto del libro se arrastra angustiosamente, pero no consigue arruinar el tremendo poder del conjunto.

El último volumen de Hodgson, *Carnacki, el buscador de fantasmas*, consta de varias historias cortas algo largas, publicadas en revistas muchos años antes. Su calidad cae por completo debajo del nivel de los otros libros. Encontramos aquí un almacén de figuras más o menos convencionales del tipo del "detective infalible" —la progenie del señor Dupin y Sherlock Holmes, y de un parentesco cercano al personaje de Algernon



Blackwood, John Silence— que se mueven a través de escenas y sucesos impedidos por una atmósfera de "ocultismo" profesional. Algunos de los episodios, sin embargo, tienen un poder innegable y proporcionan resplandores fugaces del peculiar genio característico del autor.

Naturalmente que es imposible trazar todos los clásicos usos modernos del elemento terror en un esquema tan corto. El ingrediente que debe necesariamente estar en todo trabajo, ya sea en prosa o en verso, es tratar ampliamente de la vida, y no es sorprendente encontrarnos una parte en escritores tales como el poeta Browning, cuyo *Childe Roland* tiene un instinto de horrible amenaza, o del novelista Joseph Conrad, quien a menudo escribió de los oscuros secretos submarinos y del demoníaco poder conductor del destino para influir las vidas de los hombres solitarios y furiosamente resueltos. Su sendero es tan sólo uno de infinitas ramificaciones; pero aquí debemos confiarnos a su aparición en un estado relativamente puro que termina y domina toda la obra de arte que lo contiene.

Algo separada de la corriente británica principal, está esa corriente de horror macabro en la literatura irlandesa, que surgió durante el Renacimiento Céltico de la última parte del siglo XIX y el principio del siglo XX. Los fantasmas y la tradición de hadas han tenido siempre una gran prominencia en Irlanda y por cerca de cien años han sido recopilados por todo un fiel linaje de transcripciones y traductores como William Carleton, T. Crofton Croker, Lady Wilde (madre de Oscar Wilde), Douglas Hyde y W. B. Yeats. Traídos a relieve por el movimiento moderno, su cuerpo mitológico ha sido cuidadosamente recopilado y estudiado y sus más extraordinarias características se han reproducido en el trabajo de las últimas figuras tales como Yeats, J. M. Synge, "A. E.", Lady Gregory, Padraic Colum, James Stephens y sus colegas.

Mientras que de conjunto es más caprichosamente fantástico que terrible, este folklore y su contrapartida artísticamente consciente contiene mucho que cae verdaderamente dentro del dominio del horror cósmico. Cuentos de entierros en iglesias sumergidas dentro de lagos espantados, relatos de heraldos de muerte y siniestros retos, baladas de espectros y "las abominables criaturas de las antiguas fortalezas de las colinas", todas tienen sus acres y definidos escalofríos y señalan un elemento fuerte y distintivo en la literatura de horror. A pesar de su rústica vena grotesca y absoluta ingenuidad, hay una legítima pesadilla en la clase de narración presentada por la leyenda de Teig O'Kane, cuyo castigo por su desordenada vida fue ser cabalgado toda la noche por un espantoso cadáver que exige su entierro y que lo conduce de cementerio en cementerio mientras los muertos se levantan repulsivamente en cada uno de ellos y rehusan proporcionar una tumba al recién llegado. Yeats, quien es indudablemente la figura más grande de los poetas vivos, ha conseguido logros extraordinarios, tanto en el trabajo original como en la codificación de viejas leyendas.

X. LOS MAESTROS MODERNOS

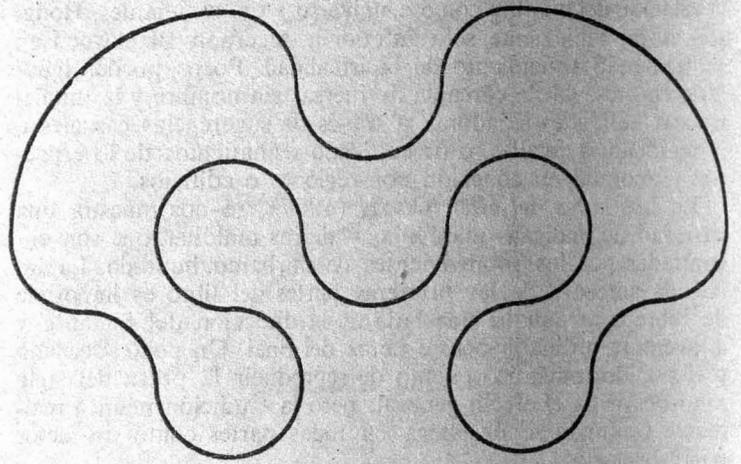
Los mejores cuentos de horror contemporáneos, que aprovechan la larga evolución del tipo, poseen una naturalidad, una persuasión, una suavidad artística y una eficaz intensidad en su atractivo que va mucho más allá de cualquier comparación con cualquier cosa hecha dentro del trabajo gótico de hace un siglo o más. La técnica, la artesanía, la experiencia y el conocimiento psicológico han tenido un tremendo avance con el paso de los años, por lo que mucho del antiguo trabajo parece ingenuo y artificial, cuando lo está, por un genio que conquista las pesadas limitaciones. El tono de vistoso e inflado romance, lleno de falsa motivación e invistiendo a cada evento posible con una falsa significación y un embeleso descuidadamente entremetido, está confinado ahora a las fases más caprichosas y ligeras de la escritura sobrenatural. Las historias macabras serias se hacen realísticamente intensas por una cercana compatibilidad y una perfecta fidelidad a la Naturaleza excepto en una dirección sobrenatural que el autor se permite, o bien moldeadas dentro del reino de la fantasía, con una atmósfera adaptada de manera misteriosa a la visualización de un mundo delicadamente exótico de una irrealidad que va más allá del espacio y del tiempo y en el que cualquier cosa puede ocurrir, si es que ocurre, en verdadero acuerdo con cierto tipo de imaginación e ilusión que son normales al cerebro humano sensitivo. Esta es, al menos, la tendencia dominante a pesar de que, por supuesto, muchos grandes escritores contemporáneos resbalan ocasionalmente en alguna de las posturas de oropel del romanticismo inmaduro o en fragmentos de la igualmente vacía jerigonza del "ocultismo" pseudocientífico que ahora tiene una de sus periódicas mareas altas.

De los creadores vivientes del miedo cósmico elevado a su tono más alto, pocos pueden esperar igualar al versátil Arthur Machen, autor de una docena de cuentos largos y cortos en que los elementos de horror oculto y miedo incubado alcanzan una esencia casi incomparable y una agudeza realística. Machen, literato amplio, maestro de una exquisita lírica y prosista de expresivo estilo, tal vez ha puesto su esfuerzo más consciente en su picaresca obra *Crónicas de Clemendy*, en sus refrescantes ensayos, en sus brillantes volúmenes autobiográficos, con sus frescas y animadas traducciones y sobre todo en la épica memorable de su sensitiva mentalidad estética. En *La colina de los sueños*, un joven héroe responde a esa magia del antiguo medio galo que es propia del autor y vive una vida de sueños en la ciudad romana de Isca Silurum, ahora reducida al pueblito de Caerleon-sur-Usk, sembrado de reliquias. Pero permanece el hecho de que su poderoso material de horror de 1890 y 1900 es único en su clase y marca una época distinta en la historia de esta forma literaria.

Machen, con una impresionante herencia céltica ligada a estimulantes recuerdos juveniles de las cóncavas colinas salvajes, los bosques arcaicos y las crípticas ruinas romanas del campo de Gwent, ha desarrollado una vida imaginativa de una belleza, intensidad y fondo histórico excepcionales. Absorbió el misterio medieval de los negros bosques y antiguas costumbres y es un campeón de la Edad Media en todas sus cosas, incluyendo a la fe católica romana. También se ha entregado al hechizo de la vida de los britanos y los romanos, que alguna vez dominaron su región nativa y encuentra una extraña magia en los campos fortificados, en los pavimentos de mosaico, en los fragmentos de estatuas y en las cosas afines que nos hablan de los días en que reinaba el clacisismo y el latín era el idioma del país. Un joven poeta americano, Frank Belknap Long, ha sintetizado muy bien las ricas aportaciones de este soñador y brujo de la expresión en el soneto *Tras una lectura de Arthur Machen*:

Hay una gloria en el bosque de otoño, / las antiguas veredas de Inglaterra se retuercen y trepan / entre pretéritos robles mágicos y argomón y enredado tomillo / a donde estuvo un fuerte de poderoso imperio: / hay un encanto en el cielo de otoño; / las enrojecidas nubes se retuercen en el resplandor / de algún gran fuego, y hay destellos abajo / de tostado amarillo donde mueren las ascuas. / Espero, pues él me mostrará, claras y frías, / levantadas muy alto en el esplendor, fuertes contra el norte, / las águilas romanas, y a través de lloviznas de oro / las legiones que marchan mientras las dirigen adelante: / espero, pues volveré a compartir con él / la antigua sabiduría y el antiguo dolor.

De los cuentos de horror de Machen tal vez el más famoso



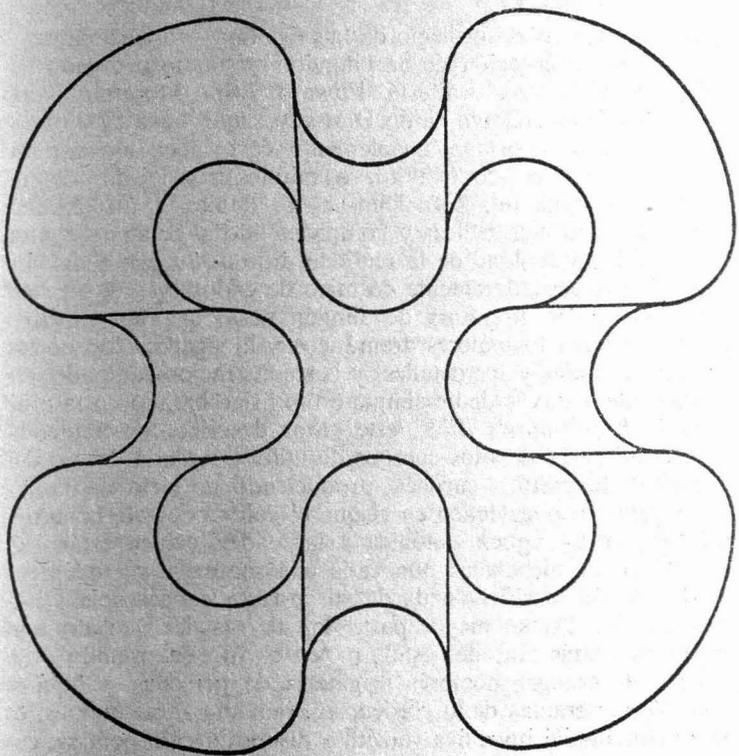
es *El gran dios Pan* (1894), que habla de un terrible y singular experimento y sus consecuencias. Una joven mujer, a base de cirugía de sus células cerebrales, es inducida a contemplar la vasta y monstruosa deidad de la Naturaleza y se queda idiota como consecuencia, muriendo poco menos de un año después. Años después una niña rara, ominosa y de aspecto extraño, llamada Helen Vaughan, es colocada para ser alojada con una familia en la parte rural de Gales y vaga por los bosques de un modo inenarrable. Un niño que espía con ella se vuelve loco a la vista de algo o de alguien, y una muchacha tiene terrible fin de un modo similar. Todo este misterio está extrañamente entretelado con las deidades rurales romanas del sitio, como aparecen esculpidas en antiguos fragmentos. Después de algunos años, una mujer de belleza extraordinariamente extraña aparece en la sociedad y conduce a su marido al horror y a la muerte, hace que un artista pinte inconcebibles cuadros del Sabbath de las brujas, crea una epidemia de suicidio entre los hombres que conoce y es finalmente descubierta como cliente frecuente de los más bajos antros de vicio en Londres donde aún los más encallecidos degenerados se estremecen ante sus excesos. Por medio de la inteligente comparación de las notas de aquellos que han tenido noticia de los varios estratos de su carrera, se descubre que la mujer es la pequeña Helen Vaughan, quien es la niña, hija de ningún padre mortal, de la joven mujer en cuyo cerebro había sido hecho el experimento. Ella es la hija del espantoso Pan mismo y al final la matan en medio de horribles transmutaciones de su forma que implican cambios de sexo y un descenso a las más primitivas manifestaciones del principio de la vida.

Pero el encanto de este cuento está en la narración. Nadie podría empezar a describir la acumulativa expectación y el fundamental horror en que cada párrafo abunda sin seguir completamente el orden preciso en el cual Machen desarrolla sus graduales sugerencias y revelaciones. El melodrama está indudablemente presente y la coincidencia se estira a un largo que parece absurdo bajo el análisis; pero en la maligna brujería del cuento en conjunto estas menudencias son olvidadas y el lector sensitivo llega al final sólo con un estremecimiento aprobatorio y una tendencia a repetir las palabras de uno de los personajes: "Es demasiado increíble, demasiado monstruoso, estas cosas nunca pueden ocurrir en este tranquilo mundo... vamos, hombre, si este caso fuera posible, nuestro mundo sería una pesadilla."

Menos famosa y menos compleja en su trama que *El gran dios Pan*, pero definitivamente más fina en su atmósfera y valores artísticos generales, es la curiosa y confusamente turbadora crónica llamada *La gente blanca*, cuya porción central supone ser el diario o las notas de una niña cuya institutriz la ha introducido un poco a la prohibida magia y las tradiciones del pernicioso culto de brujas, que convierten el alma y cuya susurrada tradición había ido pasando por las manos de largas líneas de campesinos a través de la Europa occidental, y cuyos miembros algunas veces penetran furtivamente en la noche, uno por uno, para encontrarse en oscuros bosques y solitarios lugares para las repugnantes orgías del aquelarre de las brujas. La narración de Machen, un triunfo de la eficiencia selectiva, acumula una fuerza enorme conforme fluye en un arroyo de inocente parloteo infantil, e introduce alusiones a extrañas "ninfas", "dols", "voolas", "ceremonias blancas, verdes y escarlatas", "letras de Aklo", "lengua Chian", "juegos de Mao" y otras parecidas. Los ritos fueron aprendidos por la institutriz de su abuela bruja y son enseñados a la niña cuando

ella tiene tres años de edad, y sus cándidas reseñas de peli-grosas revelaciones secretas poseen un terror que acecha ge-nerosamente mezclado con la compasión. Encantamientos ma-lignos bien conocidos por los antropólogos son descritos con ingenuidad juvenil y llega finalmente un viaje a las viejas co-linas de Gales, en una tarde invernal efectuado bajo un imagi-nativo conjuro que presta a la escenografía salvaje un añadido horror, extrañeza y sugerencia de grotesca percepción. Los detalles de la jornada se dan con maravillosa intensidad, y for-man una obra maestra de escritura fantástica para el crítico sutil, que tiene un casi ilimitado poder en la insinuación del potente espanto y la aberración cósmica. A la larga, la niña, cuya edad es ahora de trece años, llega a encontrar un objeto de belleza críptica y funesta enmedio de un bosque siniestro e inaccesible. Y al final el terror la sobrecoge de una manera hábilmente avanzada por una anécdota en el prólogo; sin em-bargo, ella se envenena poco después. Como la madre de Helen Vaughan en *El gran dios Pan*, ella ha visto aquella amedrentadora deidad. Se le encuentra muerta en el bosque sinies-tro junto al objeto críptico que halló, y ese objeto, una estatua blanca y luminosa hecha por la artesanía romana acerca de la cual horribles rumores medievales se apiñan, es miedosamente pulverizada a martillazos por los buscadores.

En la novela episódica *Los tres impostores*, un trabajo cuyo mérito en conjunto está un poco estropeado por una imitación del vistoso Stevenson, hay ciertos cuentos que tal vez repre-sentan el punto más alto de la marea en la habilidad de Machen como tejedor de terror. Aquí encontramos una concepción macabra favorita del autor en su más artística forma: la no-ción de que debajo de los montículos y las rocas de las colinas silvestres de Gales, moran entes subterráneos de aquellas aga-zapadas razas primitivas cuyos vestigios han dado origen a nuestro folklore común de leyendas de hadas, elfos y "hom-brecitos", y cuyos actos son, incluso ahora, responsables de ciertas desapariciones inexplicables y ocasionales sustituciones funestas de "expósitos" a cambio de niños normales. Este tema recibe su más fino tratamiento en el episodio titulado *La novela del sello negro*, donde un profesor que ha descubierto una singular similitud entre ciertos personajes garabateados en rocas limosas de Gales y otros que existen en un sello negro pre-histórico de Babilonia, parte a un descubrimiento que lo condu-ce a cosas terribles y desconocidas. Un pasaje misterioso del antiguo geógrafo Solinus, una serie de misteriosas desaparicio-nes en los lejanos dominios de Gales y un extraño idiota nacido de una madre campesina después de un susto en el que sus más profundas facultades fueron sacudidas, sugieren al profe-sor una conexión espantosa y una situación repulsiva para cualquier amigo de la raza humana que la respete. Emplea al muchacho idiota quien a veces farfulla extrañamente con una voz silbante y que padece singulares ataques epilépticos. Una vez, después de un ataque nocturno en el estudio del profe-sor, se perciben inquietantes olores y se halla evidencia de pre-



sencias antinaturales. Y poco después el profesor deja un abul-tado documento y se va a las colinas silvestres con ferviente esperanza y extraño terror en su corazón. No regresa jamás, pero junto a una fantástica piedra en el campo despoblado, se encuentran su reloj, su dinero y su anillo atados con tripa de gato a un pergamino que tiene los mismos terribles caracteres que se encuentran en el sello negro de Babilonia y en la roca de las montañas de Gales.

El abultado documento explica lo suficiente para levantar las más espantosas visiones. El profesor Gregg, a causa de la evidencia masiva presentada por las desapariciones en Gales, la inscripción en la roca, los relatos de los viejos geógrafos y el sello negro, ha llegado a la conclusión de que una temible raza de oscuros entes primarios de inmemorial antigüedad y que tuvo anteriormente una gran difusión, aún mora debajo de las colinas del Gales poco frecuentado. Investigaciones poste-riores le permiten desentrañar el mensaje del sello negro y pro-bar que el niño idiota, hijo del padre más terrible de la humanidad, es el heredero de monstruosas memorias y posi-bilidades. Esa extraña noche en su estudio, el profesor invocó "la tremenda transmutación de las colinas" con la ayuda del sello negro y despertó en el híbrido idiota los horrores de su espantosa paternidad. Él "vió su cuerpo hincharse y distender-se como una vejiga mientras la faz se ennegrecía..." Y enton-ces aparecieron los supremos efectos de la invocación y el profesor Gregg conoció el furioso frenesí del pánico cósmico en su forma más atroz. Supo de los abismales precipicios de anor-malidad que había abierto y avanzó hacia las colinas salvajes preparado y resignado. Va a conocer a los inconcebibles "hom-brecitos" y su documento termina con una observación muy racional: "Si por desgracia yo no regreso de mi jornada, no hay necesidad de evocar una imagen de lo horrendo de mi destino."

También en *Los tres impostores* está la *Novela del polvo blanco*, que enfoca la más absoluta culminación del miedo as-queroso. Francis Leicester, un joven estudiante de Derecho, víctima de un agotamiento nervioso provocado por la reclusión y el exceso de trabajo, toma una receta que ha sido surtida por un viejo boticario no muy cuidadoso del estado de sus drogas. La sustancia, como resulta después, es una sal poco usual que el tiempo y las variaciones de temperatura han cam-biado accidentalmente en algo muy extraño y terrible, nada menos, en resumen, que el *vinum sabbati* medieval, cuyo con-sumo en las horribles orgías del Sabbath de brujas, daba lugar a horribles transformaciones y, si se usaba en forma poco juiciosa, a innumerable consecuencias. En forma inocente, el joven bebe regularmente el polvo disuelto en un vaso de agua después de las comidas y al principio parece estar sus-tancialmente beneficiado. Gradualmente, sin embargo, su mejo-rado entusiasmo toma la forma de la disipación, se ausenta de su casa por mucho tiempo y parecer haber sufrido un repe-lente cambio psicológico. Un día, una extraña mancha lívida aparece en su mano derecha y después de esto regresa a su reclusión para finalmente encerrarse en su cuarto sin admitir a nadie de la familia. El médico toca para obtener una entrevis-ta y sale paralizado de horror diciendo que no puede hacer más en esa casa. Dos semanas más tarde, la hermana del pa-ciente, al caminar afuera, ve una cosa monstruosa en la venta-na del cuarto del enfermo y los sirvientes informan que la comida que se deja ante la puerta cerrada no es tocada ya. Llamadas a la puerta traen únicamente como respuesta un so-nido arrastrante y la exigencia de una gruesa voz gorgoteante de quedar a solas. Por último, un horrible acontecimiento es informado por una temblorosa sirvienta. El techo del cuarto debajo del de Leicester está manchado por un espantoso líqui-do negro, y un estanque de viscosa abominación ha goteado en la cama bajo la mancha. El doctor Haberdon, persuadido ahora a regresar a la casa, echa abajo la puerta del joven y ataca con una varilla de acero una y otra vez a la cosa semi-viviente y blasfema que encuentra allí. Es "una masa oscura y pútrida que está hirviendo en corrupción y espantosa podre-dumbre, ni sólida ni líquida, pero que se derrite y cambia". Unos puntos ardientes como ojos brillan enmedio de ese hor-ror y antes de ser despachado, trata de levantar lo que pudo haber sido un brazo. Poco después, el médico incapaz de to-lerar el recuerdo de lo que ha contemplado, muere en el mar mientras busca una nueva vida en América.

Machen regresa a los demoníacos "hombrecitos" en *La ma-no roja* y en *La pirámide brillante*; y en *El terror*, una historia de los tiempos de la guerra, trata con un misterio muy poten-

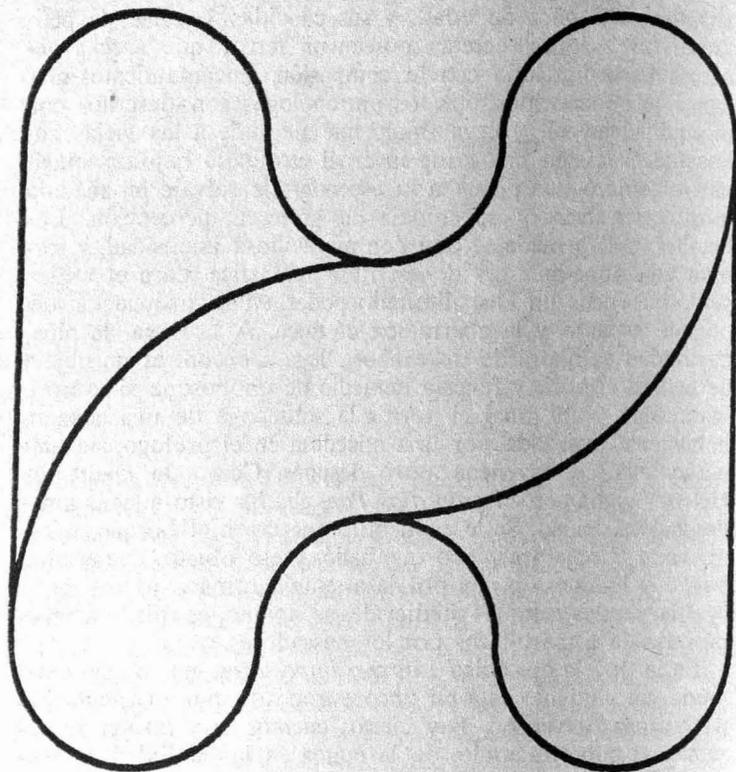
te el efecto sobre las bestias del mundo, del moderno repudio de la espiritualidad por el hombre, que de esta manera son llevadas a cuestionar su supremacía y unirse para exterminarlo. De suprema delicadeza y pasando del simple horror al verdadero miticismo está *El gran retorno*, una historia del Grial, también producto del período de la guerra. Demasiado bien conocido para necesitar descripción aquí, es el cuento de *El arquero*, que tomado por una narración auténtica dio lugar a la ampliamente difundida leyenda de los "Ángeles de Mons", fantasmas de los viejos arqueros ingleses de Crey y Agincourt que pelearon en 1914 al lado de las duramente atacadas filas de los gloriosos "Viejos despreciables" ingleses.

Menos intenso que Machen para delinear los extremos del miedo agudo, pero infinitamente más cercano y muy casado con la idea de un mundo irreal que presiona constantemente en contra del nuestro está el inspirado y prolífico Algernon Blackwood, en medio de cuya voluminosa y desigual obra puede hallarse alguna de la más fina literatura espectral de ésta o cualquier otra época. Sobre la calidad del genio de Blackwood no puede haber disputa porque nadie se ha aproximado siquiera a la eficiencia, seriedad y minuciosa fidelidad con que percibe los armónicos de extrañeza en las cosas y en las experiencias ordinarias o la visión sobrenatural con que construye, detalle por detalle, las sensaciones y percepciones completas que llevan de la realidad a una vida o visión supernormal. Sin un dominio extraordinario de la brujería poética de las meras palabras, es el maestro absoluto e incuestionable del ambiente macabro y puede evocar lo que casi forma una historia de un simple fragmento de insípida descripción psicológica. Por encima de todos los demás, entiende cuán completamente algunas mentes sensitivas habitan para siempre en la frontera del sueño y qué levemente relativa es la distinción entre aquellas imágenes de los objetos reales y las excitadas por el juego de la imaginación.

La obra menor de Blackwood se encuentra impedida por varios defectos tales como el didactismo ético, una ocasionalmente insípida vena caprichosa, la inocuidad del supernaturalismo benigno y un uso demasiado libre de la jerga del "ocultismo". Una falta de sus más serios esfuerzos es que hay una tendencia a hacerlos difusos y de una longitud excesiva que surge de un intento demasiado elaborado, bajo la presión de una especie de estilo escueto y periodístico desprovisto de magia intrínseca, color y vitalidad, para visualizar sensaciones y matices preciosos de sugestión misteriosa. Pero a pesar de todo esto, las obras mayores de Blackwood llegan a un nivel genuinamente clásico y evocan una pavorosa y convincente sensación de la inminencia de extrañas entidades o esferas espirituales como no lo hacen ningunas otras en la literatura.

El bien conocido e interminable aparato de ficción de Blackwood incluye tanto novelas como cuentos cortos, los últimos algo independientes y algunas veces arreglados en series. Por encima de todos, debe de ser considerado *Los sauces*, en el que presencias sin nombre en una desolada isla del Danubio son horriblemente reconocidas y sentidas por un par de ociosos viajeros. El arte y la libertad narrativa alcanzan aquí su más alto desarrollo y una impresión de duradero estímulo es producida sin un solo pasaje apurado o una sola nota falsa. Otro cuento sorprendentemente poderoso, si bien es menos acabado artísticamente, es *El persecutor*, donde somos confrontados con horribles evidencias de un inmenso demonio forestal acerca del cual los madereros murmuran en la noche. El modo como ciertas huellas cuentan cosas increíbles es, realmente, un marcado triunfo de la habilidad. En *Un episodio en una hostería*, conocemos amedrentadoras presencias llamadas del negro espacio por un brujo, y en *El oyente*, se nos cuenta de un horrible residuo físico que reptaba en una vieja casa donde murió un leproso. En el volumen titulado *Aventuras increíbles* aparecen algunos de los más finos cuentos que el autor ha producido, llevando a la fantasía a ritos salvajes en colinas nocturnas, aspectos secretos y terribles que acechan detrás de escenas impasibles y a las inimaginables criptas de misterio debajo de las arenas y pirámides de Egipto, todo con seria fineza y delicadeza que convence donde un tratamiento crudo o más ligero podría simplemente entretener. Algunas de estas narraciones son a duras penas historias, sino más bien estudios de impresiones elusivas y jirones de sueños recordados a medias. La trama es legible en todas partes y la atmósfera prevalece sin trabas.

John Silence - médico extraordinario, es un libro de cinco cuentos relacionados, a través del cual un solo personaje corre su triunfal carrera. Lastrado únicamente por rastros del am-



biente popular y convencional de las historias de detectives (puesto que el doctor Silence es uno de esos genios benévolos que emplean sus admirables poderes para ayudar a valiosos colegas en apuros), estas narraciones contienen algo de lo mejor del autor y producen una inmediata ilusión enfática y duradera. El cuento inicial, *Una invasión física*, relata lo que cae sobre un sensitivo autor en una casa una vez escenario de siniestros sucesos y de cómo una legión de demonios es exorcizada. *Antiguas brujerías*, tal vez el más fino cuento del libro, nos da una narración casi hipnóticamente activa de un viejo pueblo francés donde alguna vez un sacrilego aquelarre fue celebrado por toda la gente en forma de gatos. En *Némesis de fuego*, un espantoso elemental es invocado por sangre recientemente derramada, mientras que *Culto secreto*, cuenta la historia de una escuela alemana donde el satanismo había sido inducido y en donde mucho después permanecía un aura maligna. *El campamento del perro*, es un cuento de hombres lobos, pero está debilitado por la moralización y el "ocultismo" profesional.

Demasiado sutiles para clasificación definida como cuentos de horror, y acaso más verdaderamente artísticos en un sentido absoluto, son las delicadas fantasías como *Jimbo* o *El centauro*. Blackwood ha logrado en estas novelas un enfoque palpitante y cercano de la más íntima sustancia de los sueños y hace enormes estragos en las barreras convencionales entre la realidad y la imaginación.

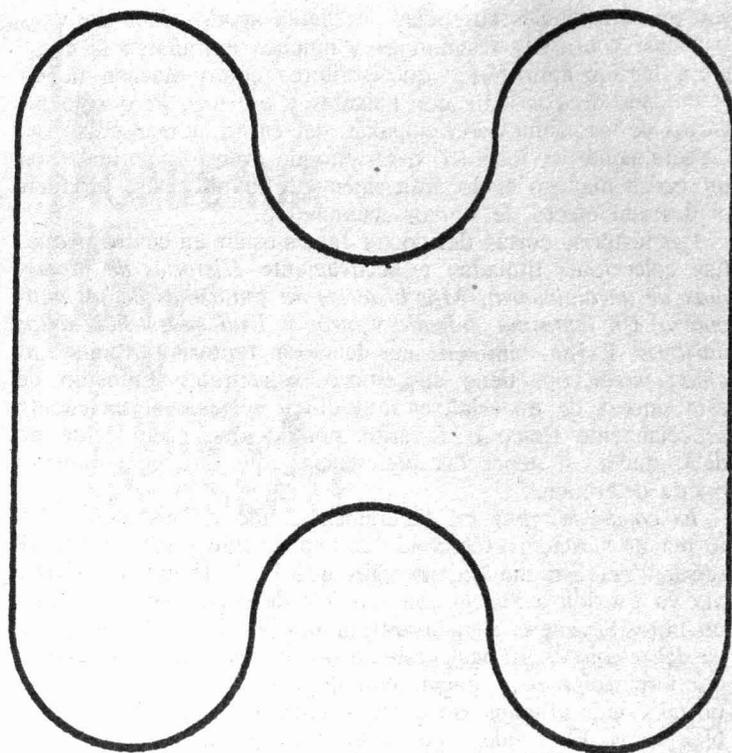
Sin paralelo en el sortilegio de la cristalina prosa cantante y soberano en la creación de un lánguido y suntuoso mundo de iridesciente visión exótica está Edward John Moreton Drax Plunkett, décimo octavo barón Dunsany, cuyos cuentos y obras de teatro cortas forman un elemento casi único en nuestra literatura. Inventor de una nueva mitología y tejedor de un folklore sorprendente, Lord Dunsany se dedica a un extraño mundo de fantástica belleza y comprometido al combate contra la vulgaridad y fealdad de la realidad diurna. Su punto de vista es el más verdaderamente cósmico de todos los que se han mantenido en la literatura de ningún período. Tan sensitivo como Poe para los valores dramáticos y la significación de las palabras aisladas y los detalles, y bastante mejor equipado retóricamente a través de un simple estilo lírico basado en la prosa de la *King James Bible*, este autor describe con tremenda efectividad casi todos los cuerpos de mito y leyenda dentro del círculo de la cultura europea, produciendo un ciclo de fantasía compuesto o ecléctico en el que el color oriental, la forma helénica, la lobreguez teutónica y la avidez céltica están tan soberbiamente mezcladas que cada una mantiene y suplementa al resto sin sacrificar nada de su perfecta congruencia y homogeneidad. En su mayor parte, las tierras de Dunsany son fabulosas, "más allá del este", o "en el filo del mundo". Su sistema de escoger nombres originales de personas y lugares con raíces extraídas de lo clásico, lo oriental y otras fuentes, es una maravilla de inventiva versátil y discriminación poética, co-

mo uno puede ver de ejemplos tales como "Argimenes", "Bethmoora", "Poltarnees", "Camorak", "Iluriel", o "Sardathrion".

La belleza, más que el terror, es la nota clave de la obra de Dunsany. Ama el brillante verde del jade y las cúpulas de bronce y el delicado rubor del ocaso en los minaretes de marfil de imposibles ciudades oníricas. El humor y la ironía se presentan a menudo para impartir un gentil cinismo y modificar lo que de otra manera podría tener una ingenuidad muy intensa. Sin embargo, como es inevitable en un maestro de la irrealidad triunfante, hay ocasionales toques de pavor cósmico que caen perfectamente dentro de la más auténtica tradición. Dunsany ama sugerir diestra y astutamente las monstruosas cosas e increíbles hados, como se les sugiere en un cuento de hadas. En *El libro del portento*, leemos acerca de Hlo-Hlo, el gigantesco ídolo de araña que no siempre está en su casa; de qué temía la esfinge en el bosque; sabemos de Slith, el ladrón que salta sobre la orilla del mundo después de haber visto encenderse una cierta luz y saber *quién* la ha encendido; del antropófago Gibbelins, que habita una torre maligna y guarda un tesoro; de los Gnoles, que viven en el bosque y a quienes no es bueno robar; de la Ciudad del Jamás, y de los ojos que observan en los Abismos Inferiores, y de las cosas empantadas con la oscuridad. En *Los cuentos de un soñador*, nos habla del misterio que ha sido enviado a todos los hombres desde Bethmoora en el desierto y la inmensa puerta de Perdonaris, que ha sido excavada de *una sola pieza* de marfil; y del viaje del pobre viejo Bill, cuyo capitán maldijo a la tripulación y visitaba islas de sórido aspecto que acaban de emerger del mar con bajas chozas de paja y ventanas oscuras y malignas.

La mayor parte de las obras de teatro cortas de Dunsany están repletas de miedo espectral. En *Los dioses de la montaña*, siete mendigos suplantando a siete ídolos verdes de una colina distante y gozan de ocio y honor en una ciudad de sus adoradores hasta que oyen que *los verdaderos ídolos no están en sus sitios acostumbrados*. Les informan de una muy leve huella en el polvo, "la roca no debe caminar por las noches" y, finalmente, cuando esperan sentados la llegada de un grupo de bailarinas, notan que los pasos que se aproximan son mucho más pesados que lo que deben ser los de las buenas bailarinas. Luego las cosas se suceden y al final los presuntuosos blasfemos son convertidos en verdes estatuas de jade por las mismas estatuas caminantes cuya santidad fue ultrajada. Pero la simple trama es el más pequeño mérito de esta obra maravillosamente efectiva. Los incidentes y desarrollos son de un maestro supremo y el todo forma una de las más importantes contribuciones de la época presente no sólo al drama sino a la literatura en general. *Una noche en una posada*, nos habla de cuatro ladrones que han robado el ojo de esmeralda de Klesh, un monstruoso dios hindú. Atraen a su cuarto a tres vengadores sacerdotes que les habían seguido la pista y tienen éxito asesinandolos, pero en la noche Klesh viene a tientas por su ojo y después de haberlo obtenido y partir, llama a cada uno de los saqueadores afuera, a la oscuridad, para un castigo indecible. En *La risa de los dioses*, hay una ciudad condenada en la orilla de la jungla y un laudista fantasmal que únicamente oyen aquellos que van a morir (cf. el clavicordio espectral de Alice en *La casa de los siete gabletes* de Hawthorne); mientras que en *Los enemigos de la reina*, vuelve a contar la anécdota de Herodoto en la que una princesa vengativa invita a sus enemigos a un banquete subterráneo y deja que el Nilo los ahogue. Pero ninguna cantidad de mera descripción puede proyectar más que una fracción del persuasivo encanto de Lord Dunsany. Sus ciudades prismáticas y sus ritos nunca oídos están tocados con una certeza que únicamente la maestría puede engendrar, y nos conmovemos con la sensación de una participación real en sus misterios secretos. Para el verdaderamente imaginativo es un talismán y una llave que abre los más ricos almacenes de sueño y memoria fragmentaria, por lo que podemos pensar en él no solamente como un poeta sino como uno que hace de cada lector también un poeta.

En el polo opuesto del genio de Lord Dunsany y dotado con un poder casi diabólico para convocar al horror por medio de pasos gentiles que surgen en medio de la prosaica vida diaria, está el investigador Montague Rhodes James, preboste del Eton College, célebre anticuario y reconocida autoridad en manuscritos medievales e historia de catedrales. El doctor James, desde siempre afecto a contar historias espectrales en las Pascuas, se ha convertido gradualmente en un literato de primera clase de la ficción macabra y ha desarrollado un mé-



todo y estilo muy peculiares y muy aptos para servir de modelo a una sucesión permanente de discípulos.

El arte del doctor James no está hecho al azar y en el prefacio a una de sus colecciones ha formulado tres reglas muy sólidas para la composición macabra. Cree que una historia de fantasmas debe tener un ambiente familiar en el período moderno con el objeto de acercarse estrechamente a la esfera de experiencia del lector. Más aún, sus fenómenos espectrales deben de ser malévolos más que benéficos, puesto que el *miedo* es la emoción que se debe excitar primariamente. Y por último, la jerga técnica del "ocultismo" o la pseudociencia debe ser cuidadosamente evitada para que el encanto de la verosimilitud ocasional no sea ahogado en la pedantería persuasiva.

El doctor James practica lo que predica y enfoca sus temas de un modo ligero y a menudo en la despreocupada forma de la conversación. Al crear la ilusión de los acontecimientos de la vida diaria, introduce sus fenómenos anormales cauta y gradualmente aligerados en cada momento por toques de detalles caseros y prosaicos y especiados algunas veces con una pizca o dos de erudición anticuaria. Consciente de la estrecha relación entre el presente macabro y la tradición acumulada, generalmente provee de antecedentes históricos remotos para sus incidentes y, de esta manera, se coloca en la situación de utilizar muy eficazmente su profundo conocimiento del pasado y su convincente dominio de la dicción y el colorido arcaicos. Una escena favorita para un cuento de James es alguna centenaria catedral que el autor puede describir con toda la detallada familiaridad de un especialista en ese campo.

Astutas viñetas humorosas y trocitos de muy real retrato y caracterización costumbrista se encuentran a menudo en las narraciones del doctor James, y en sus eficientes manos sirven para aumentar el efecto general más que para estropearlo tal y como el mismo tipo de cualidades tenderían a hacer en un artesano menor. Al inventar un nuevo tipo de fantasma, se aparta considerablemente de la tradición gótica convencional, pues donde los viejos repertorios de fantasmas son pálidos e imponentes, captados principalmente a través del sentido de la vista, el fantasma promedio de James es magro, enano y peludo, una abominación nocturna, infernal y pachorruda que está a medio camino entre la bestia y el hombre y usualmente es *tocado* antes de ser visto. Algunas veces el espectro es de una composición aún más excéntrica, un rollo de franela con ojos de araña o un ente invisible que se moldea a sí mismo al acostarse y que muestra *una cara de lino arrugado*. El doctor James tiene, esto debe hacerse claro, un conocimiento inteligente y científico de los nervios y sentimientos humanos y sabe exactamente cómo repartir informes, imaginación y sutiles sugerencias con el objeto de asegurar los mejores resultados con sus lectores. Es un artista del incidente y del orden más que de la atmósfera y alcanza las emociones más a menudo a través del intelecto que directamente. Este método, obviamente,

con sus ocasionales ausencias de clímax agudo, tiene sus ventajas así como sus desventajas y muchos extrañarán la completa tensión atmosférica que escritores como Machen tienen el cuidado de construir con palabras y escenas. Pero sólo algunos de los cuentos son culpables del cargo de mansedumbre. Generalmente su lacónico desarrollo de eventos anormales en un orden mañoso es lo suficientemente amplio para producir el deseado efecto de horror acumulativo.

Las historias cortas del doctor James están en cuatro pequeñas colecciones tituladas respectivamente *Historias de fantasmas de un anticuario*, *Más historias de fantasmas de un anticuario*, *Un fantasma delgado y otros* y *Una advertencia a los curiosos*. Existe también una deliciosa fantasía juvenil, *Las cinco jarras*, que tiene sus esbozos espectrales. En medio de esta riqueza de material, es muy difícil seleccionar un cuento especialmente típico o favorito, por lo que cada lector no debe dudar en tener las preferencias que su temperamento pueda determinar.

El conde Magnus es, seguramente, uno de los mejores, y forma un verdadero Golconda de expectación y sugerencia. El señor Wraxall es un viajero inglés que hacia la mitad del siglo XIX va a residir a Suecia con el objeto de obtener material para un libro. Se interesa en la antigua familia De La Gardie, cerca del pueblo de Raback, estudia sus anales y encuentra peculiar fascinación en el constructor de la finca señorial existente, un tal Conde Magnus, de quien se murmuran extrañas y horribles cosas. El conde, que medró al principio del siglo XVII, era un torvo señor feudal famoso por su severidad con los cazadores furtivos y arrendatarios morosos. Sus crueles castigos eran oprobiosos y había siniestros rumores de influencias que habían sobrevivido incluso a su entierro en el gran mausoleo que construyó cerca de la iglesia, como en el caso de dos campesinos que cazaron en sus dominios una noche un siglo después de su muerte. Se oyeron espantosos gritos en los bosques y una risa antinatural cerca de la tumba del conde Magnus, más el fuerte ruido metálico de una gran puerta al cerrarse. A la mañana siguiente, el sacerdote encontró a los dos hombres, uno enloquecido y otro muerto con la carne de su cara chupada de los huesos.

El señor Wraxall oye todos estos cuentos y tropieza con referencias más reservadas acerca de una peregrinación maldita hecha alguna vez por el conde, una peregrinación a Chozazin, en Palestina, una de las ciudades denunciadas por Nuestro Señor en las Escrituras y donde los viejos sacerdotes dicen que nacerá el Anticristo. Nadie se atreve siquiera a insinuar lo que aquella peregrinación maldita fue, o qué extraño ser o cosa trajo el conde de regreso como compañero. Mientras tanto, el señor Wraxall se siente crecientemente ansioso por explorar el mausoleo del conde Magnus, y finalmente obtiene permiso para hacerlo en compañía de un diácono. Encuentra varios monumentos y tres sarcófagos de cobre, uno de los cuales es el del conde. Alrededor del borde de este último hay varias bandas de escenas grabadas, que incluyen una singular y horrible descripción de una persecución, la persecución de un hombre frenético a través de un bosque por una figura rechoncha y embozada con un tentáculo que parece de un pez demoníaco, dirigida desde una loma vecina por un hombre alto y encapotado. El sarcófago tiene tres pesados candados de acero, uno de los cuales yace abierto sobre el piso y recuerda al viajero un ruido metálico que oyó el día anterior cuando pasaba ante el mausoleo y deseó vanamente poder ver al conde Magnus.

Su fascinación aumentó y como la llave resultó accesible, el señor Wraxall acude al mausoleo para una segunda visita solitaria y encuentra otro candado abierto. Al día siguiente, el último de su estancia en Raback, vuelve a ir solo al enorme mausoleo para ofrecer su último adiós al conde muerto desde hace tanto tiempo. Una vez más se siente estrambóticamente compelido a formular un caprichoso deseo por conocer al enterrado noble y ahora ve muy inquieto que sólo uno de los candados permanece en el gran sarcófago. Precisamente cuando él mira, este último candado cae ruidosamente al piso y entonces se oye un ruido de goznes que rechinan. Cuando la monstruosa tapa parece empezar muy lentamente a levantarse, el señor Wraxall huye con un miedo pánico sin volver a cerrar la puerta del mausoleo.

Durante su regreso a Inglaterra el viajero se siente curiosamente incómodo por dos compañeros de viaje en el barco que cruza el canal y que él emplea para las primeras etapas. Las figuras encapotadas lo ponen nervioso y tiene una sensación de ser observado y seguido. De las veintiocho personas que

cuenta, únicamente veintiséis aparecen en las comidas y las otras dos siempre son un hombre alto y encapotado y una figura más pequeña embozada. Al terminar su viaje marino en Harwich, el señor Wraxall toma francamente la huida en un carruaje cerrado, pero ve dos figuras embozadas en un cruce de caminos. Finalmente, se aloja en una pequeña casa en un pueblo; emplea su tiempo en escribir desesperadas notas. A la mañana siguiente, se le halla muerto y durante la investigación, siete jurados se desmayan al ver el cuerpo. La casa donde él había estado no vuelve a ser habitada y a su demolición, medio siglo después, es descubierto su manuscrito en un armario olvidado.

En *El tesoro del Abad Tomás*, un anticuario británico descifra una clave pintada en unas ventanas del renacimiento y descubre así un montón de oro guardado por centurias en un nicho que está a la mitad de un pozo en el patio de una abadía germana. Pero el taimado depositario ha puesto un guardián del tesoro, y algo que está dentro del negro pozo enrosca sus brazos alrededor del cuello del explorador de una manera tal que le hace abandonar la búsqueda y mandar por un clérigo. Después de esto, el buscador siente cada noche una presencia furtiva y detecta un horrible olor a tierra vegetal fuera de la puerta de su cuarto de hotel, hasta que finalmente el clérigo reemplaza a plena luz del día la piedra que está en la boca de la cripta del pozo del tesoro, de la que algo había salido en la noche para vengar la perturbación del oro del viejo Abad Tomás. Conforme completa su trabajo, el clérigo observa una curiosa talla como de un sapo labrada sobre la antigua cabeza del pozo, con el lema latino "*Depositum custodi, guarda lo que te ha sido encomendado*".

Otro notable cuento de James, es *La sillería de la catedral de Barchester*, en el que una grotesca talla viene curiosamente a la vida para vengar el asesinato secreto y sutil de un viejo Deán por su ambicioso sucesor; "*Oh, silba y acudiré a tí*", nos cuenta del horror llamado por un extraño silbato de metal encontrado en las ruinas de una iglesia medieval y en *Un episodio de la historia de una catedral*, se descubre al desmantelar un púlpito, una arcaica tumba cuyo acechante demonio destila el pánico y la pestilencia. El doctor James, por su ligero toque, evoca el miedo y al espanto en su más estremecedora forma y ciertamente permanecerá como uno de los pocos maestros, verdaderos creadores en su sombría provincia.

Para los que gustan de la especulación acerca del futuro, el cuento de miedo sobrenatural provee un interesante campo. Combatido por una creciente ola de ajetreado realismo, cínica petulancia y sofisticada desilusión, se encuentra sin embargo alentado por una marea paralela de creciente misticismo que se ha desarrollado tanto a través de la fatigada reacción de los "ocultistas" y los religiosos ortodoxos en contra de los descubrimientos materialistas, como a través del estímulo de la maravilla y de la fantasía por esas visiones y rotas barreras que la ciencia moderna nos ha dado con su química nuclear, astrofísica avanzada, doctrinas de la relatividad y sondeos dentro del pensamiento y la biología humanas. En el momento presente, las fuerzas favorables pueden aparecer en una cierta ventaja, pues se muestra, incuestionablemente, mayor cordialidad hacia los cuentos macabros que cuando, treinta años atrás, lo mejor del trabajo de Arthur Machen cayó en el suelo pedregoso de la elegante y segura década de 1890. Ambrose Bierce, casi desconocido en su propio tiempo, ha alcanzado ahora algo así como un reconocimiento general.

Sin embargo, no deben buscarse pasmosas mutaciones en dirección alguna. En cualquier caso, continuará existiendo un equilibrio aproximado de tendencias, y a la vez podemos esperar justamente una mayor utilización de la técnica, pero no tenemos razón para pensar que la posición general de la literatura espectral será alterada. Es una rama estrecha, a pesar de ser esencial, de la expresión humana y atraerá principalmente, como siempre lo ha hecho, a un auditorio limitado con una sutil sensibilidad especial. Cualquier obra maestra universal del mañana, que pueda ser forjada de los fantasmas o del terror, deberá su aceptación a una suprema artesanía más que a un tema simpático. Sin embargo, ¿quién podría declarar al tema siniestro un verdadero incapacitado? Radiante de belleza, la Copa de los Tolomeos fue tallada en ónix.

(1926)

Publicado por primera vez en 1927, en *El recluso* de W. Paul Cook; otra edición, con introducción, notas e índices elaborados por August Derleth, fue publicada por Ben Abramson, New York, 1945.