

Howard Phillips Lovecraft

Textos ensayísticos

Algunas notas sobre algo que no existe

Para mí, la principal dificultad al escribir una autobiografía es encontrar algo importante que contar. Mi existencia ha sido reservada, poco agitada y nada sobresaliente; y en el mejor de los casos sonaría tristemente monótona y aburrida sobre el papel.

Nací en Providence, R.I. -donde he vivido siempre, excepto por dos pequeñas interrupciones- el 20 de agosto de 1890; de vieja estirpe de Rhode Island por parte de mi madre, y de una línea paterna de Devonshire domiciliada en el estado de Nueva York desde 1827.

Los intereses que me llevaron a la literatura fantástica aparecieron muy temprano, pues hasta donde puedo recordar claramente me encantaban las ideas e historias extrañas, y los escenarios y objetos antiguos. Nada ha parecido fascinarme tanto como el pensamiento de alguna curiosa interrupción de las prosaicas leyes de la Naturaleza, o alguna intrusión monstruosa en nuestro mundo familiar por parte de cosas desconocidas de los ilimitados abismos exteriores.

Cuando tenía tres años o menos escuchaba ávidamente los típicos cuentos de hadas, y los cuentos de los hermanos Grimm están entre las primeras cosas que leí, a la edad de cuatro años. A los cinco me reclamaron *Las mil y una noches*, y pasé horas jugando a los árabes, llamándome «Abdul Alhazred», lo que algún amable anciano me había sugerido como típico nombre sarraceno. Fue muchos años más tarde, sin embargo, cuando pensé en darle a Abdul un puesto en el siglo VIII ¡y atribuirle el temido e inmencionable *Necronomicon*!

Pero para mí los libros y las leyendas no detentaron el monopolio de la fantasía. En las pintorescas calles y colinas de mi ciudad nativa, donde los tragaluces de las puertas coloniales, los pequeños ventanales y los graciosos campanarios georgianos todavía mantienen vivo el encanto del siglo XVIII, sentía una magia entonces y ahora difícil de explicar. Los atardeceres sobre los tejados extendidos por la ciudad, tal como se ven desde ciertos miradores de la gran colina, me conmovían con un patetismo especial. Antes de darme cuenta, el siglo XVIII me había capturado más completamente que al héroe de *Berkeley Square*; de manera que pasaba horas en el ático abismado en los grandes libros desterrados de la biblioteca de abajo y absorbiendo inconscientemente el estilo de Pope y del Dr. Johnson como un modo de expresión natural. Esta absorción era doblemente fuerte debido a mi frágil salud, que provocó que mi asistencia a la escuela fuera poco frecuente e irregular. Uno de sus efectos fue hacerme sentir sutilmente fuera de lugar en el período moderno, y pensar por lo tanto en el tiempo como algo místico y portentoso donde todo tipo de maravillas inesperadas podrían ser descubiertas.

También la naturaleza tocó intensamente mi sentido de lo fantástico. Mi hogar no estaba lejos de lo que por entonces era el límite del distrito residencial, de manera que estaba tan acostumbrado a los prados ondulantes, a las paredes de piedra, a los olmos gigantes, a las granjas abandonadas y a los espesos bosques de la Nueva Inglaterra rural como al antiguo escenario urbano. Este paisaje melancólico y primitivo me parecía que encerraba algún significado vasto pero desconocido, y ciertas hondonadas selváticas y oscuras cerca del río Seekonk adquirieron una aureola de irrealidad no sin mezcla de un vago horror. Aparecían en mis sueños, especialmente en aquellas pesadillas que contenían las entidades negras, aladas y gomosas que denominé «night-gaunts» [espectros nocturnos o «alimañas descarnadas»].

Cuando tenía seis años conocí la mitología griega y romana a través de varias publicaciones populares juveniles, y fui profundamente influido por ella. Dejé de ser un árabe y me transformé en romano, adquiriendo de paso una rara sensación de familiaridad y de identificación con la antigua Roma sólo menos poderosa que la sensación correspondiente hacia el siglo XVIII. En un sentido,

Literatura Norteamericana

las dos sensaciones trabajaron juntas; pues cuando busqué los clásicos originales de los cuales se tomaron los cuentos infantiles, los encontré en su mayoría en traducciones de finales del siglo XVII y del XVIII. El estímulo imaginativo fue inmenso, y durante una temporada creí realmente haber vislumbrado faunos y dríadas en ciertas arboledas venerables. Solía construir altares y ofrecer sacrificios a Pan, Diana, Apolo y Minerva.

En este período, las extrañas ilustraciones de Gustave Doré -que conocí en ediciones de Dante, Milton y La balada del antiguo marinero- me afectaron poderosamente. Por primera vez empecé a intentar escribir: la primera pieza que puedo recordar fue un cuento sobre una cueva horrible perpetrado a la edad de siete años y titulado «The Noble Eavesdropper» [El noble fisgón]. Este no ha sobrevivido, aunque todavía poseo dos hilarantes esfuerzos infantiles que datan del año siguiente: «The Mysterious Ship» [La nave misteriosa] y «The Secret of the Grave» [El secreto de la tumba], cuyos títulos exhiben suficientemente la orientación de mi gusto.

A la edad de casi ocho años adquirí un fuerte interés por las ciencias, que surgió sin duda de las ilustraciones de aspecto misterioso de «Instrumentos filosóficos y científicos» al final del *Webster's Unabridged Dictionary*. Primero vino la química, y pronto tuve un pequeño laboratorio muy atractivo en el sótano de mi casa. A continuación vino la geografía, con una extraña fascinación centrada en el continente antártico y otros reinos inexplorados de remotas maravillas. Finalmente amaneció en mí la astronomía; y el señuelo de otros mundos e inconcebibles abismos cósmicos eclipsó todos mis otros intereses durante un largo período hasta después de mi duodécimo cumpleaños. Publicaba un pequeño periódico hectografiado titulado *The Rhode Island Journal of Astronomy*, y finalmente -a los dieciséis- irrumpí en la publicación real en la prensa local con temas de astronomía, colaborando con artículos mensuales sobre fenómenos de actualidad para un periódico local, y alimentando la prensa rural semanal con misceláneas más expansivas.

Fue durante la secundaria -a la que pude asistir con cierta regularidad- cuando produje por primera vez historias fantásticas con algún grado de coherencia y seriedad. Eran en gran parte basura, y destruí la mayoría a los dieciocho, pero una o dos probablemente alcanzaron el nivel medio del «pulp». De todas ellas he conservado solamente «The Beast in the Cave» [La bestia de la cueva] (1905) y «The Alchemist» [El alquimista] (1908). En esta etapa la mayor parte de mis escritos, incesantes y voluminosos, eran científicos y clásicos, ocupando el material fantástico un lugar relativamente menor. La ciencia había eliminado mi creencia en lo sobrenatural, y la verdad por el momento me cautivaba más que los sueños. Soy todavía materialista mecanicista en filosofía. En cuanto a la lectura: mezclaba ciencia, historia, literatura general, literatura fantástica y basura juvenil con la más completa falta de convencionalismo.

Paralelamente a todos estos intereses en la lectura y la escritura, tuve una niñez muy agradable; los primeros años muy animados con juguetes y con diversiones al aire libre, y el estirón después de mi décimo cumpleaños dominado por persistentes pero forzosamente cortos paseos en bicicleta que me familiarizaron con todas las etapas pintorescas y excitadoras de la imaginación del paisaje rural y los pueblos de Nueva Inglaterra. No era de ningún modo un ermitaño: más de una banda de la muchachada local me contaba en sus filas.

Mi salud me impidió asistir a la universidad; pero los estudios informales en mi hogar, y la influencia de un tío médico notablemente erudito, me ayudaron a evitar algunos de los peores efectos de esta carencia. En los años en que debería haber sido universitario viré de la ciencia a la literatura, especializándome en los productos de aquel siglo XVIII del cual tan extrañamente me sentía parte. La escritura fantástica estaba entonces en suspenso, aunque leía todo lo espectral que podía encontrar -incluyendo los frecuentes sueltos extraños en revistas baratas tales como *All-Story* y *The Black Cat*-. Mis propios productos fueron mayoritariamente versos y ensayos: uniformemente despreciables y relegados ahora al olvido eterno.

En 1914 descubrí la *United Amateur Press Association* y me uní a ella, una de las organizaciones epistolares de alcance nacional de literatos noveles que publican trabajos por su

Literatura Norteamericana

cuenta y forman, colectivamente, un mundo en miniatura de crítica y aliento mutuos y provechosos. El beneficio recibido de esta afiliación apenas puede sobrestimarse, pues el contacto con los variados miembros y críticos me ayudó infinitamente a rebajar los peores arcaísmos y las pesadeces de mi estilo. Este mundo del «periodismo aficionado» está ahora mejor representado por la *National Amateur Press Association*, una sociedad que puedo recomendar fuerte y conscientemente a cualquier principiante en la creación. Fue en las filas del amateurismo organizado donde me aconsejaron por primera vez retomar la escritura fantástica; paso que di en julio de 1917 con la producción de «La tumba» y «Dagon» (ambos publicados después en *Weird Tales*) en rápida sucesión-. También por medio del amateurismo se establecieron los contactos que llevaron a la primera publicación profesional de mi ficción: en 1922, cuando Home Brew publicó un horroroso serial titulado «Herbert West - Reanimator». El mismo círculo, además, me llevó a tratar con Clark Ashton Smith, Frank Belknap Long, Wilfred B. Talman y otros después celebrados en el campo de las historias extraordinarias.

Hacia 1919 el descubrimiento de Lord Dunsany -de quien tomé la idea del panteón artificial y el fondo mítico representado por «Cthulhu», «Yog-Sothoth», «Yuggoth», etc.- dio un enorme impulso a mi escritura fantástica; y saqué material en mayor cantidad que nunca antes o después. En aquella época no me formaba ninguna idea o esperanza de publicar profesionalmente; pero el hallazgo de *Weird Tales* en 1923 abrió una válvula de escape de considerable regularidad. Mis historias del período de 1920 reflejan mucho de mis dos modelos principales, Poe y Dunsany, y están en general demasiado fuertemente inclinadas a la extravagancia y un colorismo excesivo como para ser de un valor literario muy serio.

Mientras tanto mi salud había mejorado radicalmente desde 1920, de manera que una existencia bastante estática comenzó a diversificarse con modestos viajes, dando a mis intereses de anticuario un ejercicio más libre. Mi principal placer fuera de la literatura pasó a ser la búsqueda evocadora del pasado de antiguas impresiones arquitectónicas y paisajísticas en las viejas ciudades coloniales y caminos apartados de las regiones más largamente habitadas de Norteamérica, y gradualmente me las he arreglado para cubrir un territorio considerable desde la glamorosa Québec en el norte hasta el tropical Key West en el sur y el colorido Natchez y Nueva Orleans por el oeste. Entre mis ciudades favoritas, aparte de Providence, están Québec; Portsmouth, New Hampshire; Salem y Marblehead en Massachusetts; Newport en mi propio estado; Philadelphia; Annapolis; Richmond con su abundancia de recuerdos de Poe; la Charleston del siglo XVIII, St. Augustine del XVI y la soñolienta Natchez en su peñasco vertiginoso y con su interior subtropical magnífico. Las «Arkham» y «Kingsport» que salen en algunos de mis cuentos son versiones más o menos adaptadas de Salem y Marblehead. Mi Nueva Inglaterra nativa y su tradición antigua y persistente se han hundido profundamente en mi imaginación y aparecen frecuentemente en lo que escribo. Vivo actualmente en una casa de 130 años de antigüedad en la cresta de la antigua colina de Providence, con una vista arrobadora de ramas y tejados venerables desde la ventana encima de mi escritorio.

Ahora está claro para mí que cualquier mérito literario real que posea está confinado a los cuentos oníricos, de sombras extrañas, y «exterioridad» cósmica a pesar de un profundo interés en muchos otros aspectos de la vida y de la práctica profesional de la revisión general de prosa y verso. Por qué es así, no tengo la menor idea. No me hago ilusiones con respecto al precario estatus de mis cuentos, y no espero llegar a ser un competidor serio de mis autores fantásticos favoritos: Poe, Arthur Machen, Dunsany, Algernon Blackwood, Walter de la Mare, y Montague Rhodes James. La única cosa que puedo decir en favor de mi trabajo es su sinceridad. Rechazo seguir las convenciones mecánicas de la literatura popular o llenar mis cuentos con personajes y situaciones comunes, pero insisto en la reproducción de impresiones y sentimientos verdaderos de la mejor manera que pueda lograrlo. El resultado puede ser pobre, pero prefiero seguir aspirando a una expresión literaria seria antes que aceptar los estándares artificiales del romance barato.

Literatura Norteamericana

He intentado mejorar y hacer más sutiles mis cuentos con el paso de los años, pero no logré el progreso deseado. Algunos de mis esfuerzos han sido mencionados en los anuarios de O'Brien y O. Henry, y unos pocos tuvieron el honor de ser reimprimos en antologías; pero todas las propuestas para publicar una colección han quedado en nada. Es posible que uno o dos cuentos cortos puedan salir como separatas dentro de poco. Nunca escribo si no puedo ser espontáneo: expresando un sentimiento ya existente y que exige cristalización. Algunos de mis cuentos involucran sueños reales que he experimentado. Mi ritmo y manera de escribir varían bastante en diferentes casos, pero siempre trabajo mejor de noche. De mis producciones, mis favoritos son «The Colour Out of Space» [El color que cayó del cielo] y «The Music of Erich Zann» [La música de Erich Zann], en el orden citado. Dudo si podría tener algún éxito en el tipo ordinario de ciencia ficción.

Creo que la escritura fantástica ofrece un campo de trabajo serio nada indigno de los mejores artistas literarios; aunque uno muy limitado, ya que refleja solamente una pequeña sección de los infinitamente complejos sentimientos humanos. La ficción espectral debe ser realista y centrarse en la atmósfera; confinar su salida de la Naturaleza al único canal sobrenatural elegido, y recordar que el escenario, el tono y los fenómenos son más importantes para comunicar lo que hay que comunicar que los personajes y la trama. La «gracia» de un cuento verdaderamente extraño es simplemente alguna violación o superación de una ley cósmica fija, una escapada imaginativa de la tediosa realidad; por lo tanto son los fenómenos más que las personas los «héroes» lógicos. Los horrores, creo, deben ser originales: el uso de mitos y leyendas comunes es una influencia debilitadora. La ficción publicada actualmente en las revistas, con su orientación incurable hacia los puntos de vista sentimentales convencionales, estilo enérgico y alegre, y artificiales tramas de «acción», no puntúan alto. El mejor cuento fantástico jamás escrito es probablemente «The Willows» [Los sauces] de Algernon Blackwood.

Notas sobre los escritos de literatura fantástica

Publicado en forma póstuma en junio de 1937 en la revista *Amateur Correspondent*.

Traducido por Pablo Morlans.

Título original: Notes On Writing Weird Fiction

La causa por la que escribo relatos fantásticos es porque me producen una satisfacción personal y me acercan a la sensación vaga, escurridiza y fragmentaria de lo maravilloso, de lo bello y de las visiones que me llenan con ciertas perspectivas (de escenarios, arquitectónicas, de atmósferas, etc.), ideas, ocurrencias e imágenes que pueden hallarse en el arte y la literatura. Elijo los cuentos sobrenaturales (*weird stories*) porque coinciden con mis inclinaciones personales: uno de mis anhelos más fuertes es el de lograr la suspensión o violación momentánea de las irritantes limitaciones del tiempo, del espacio y de las leyes naturales que nos aprisionan y frustran nuestra curiosidad de indagar en las infinitas regiones del cosmos, lejos de nuestro análisis y más allá de nuestra visión. Estos cuentos enfatizan el elemento del horror, porque el miedo es nuestra emoción más fuerte y profunda, y aquella que mejor se presta a desafiar los cánones de las leyes naturales. El horror, lo desconocido y lo extraño, están siempre estrechamente conectados y tan íntimamente unidos que es difícil crear una imagen convincente de la destrucción de las leyes naturales, de la alienación cósmica y de lo llegado *del exterior* sin basarla en el sentimiento de miedo y terror. La razón por la cual el factor *tiempo* tiene un papel tan importante en muchos de mis relatos se debe a que este elemento se destaca en mi mente como la cosa más profunda, dramática, espantosa y terrible del Universo. Siento que *el conflicto con el tiempo* es el tema más poderoso y prolífico de toda expresión humana.

Si bien el estilo que elegí para escribir cuentos es muy particular y quizás limitado, es una forma de expresión tan antigua y permanente como la literatura misma. Siempre existirá un número determinado de personas que tenga enorme curiosidad por el espacio exterior desconocido, y un deseo ardiente por escapar del encierro de lo común y lo real, para vagar por regiones encantadas llenas de aventura y posibilidades infinitas a las que sólo los sueños pueden acercarse, y que

Literatura Norteamericana

momentáneamente evocan las profundidades de los bosques añosos, la maravilla de las fantásticas torres urbanas y los atardeceres resplandecientes. Esta clase de personas interesadas en los temas fantásticos incluye grandes autores —Dunsany, Poe, Arthur Machen, M. R. James, Algernon Blackwood, Walter de la Mare; verdaderos clásicos— e insignificantes aficionados como yo mismo.

Sólo hay una forma de escribir un relato *tal y como yo lo hago*. Cada uno de mis cuentos tiene una trama diferente. Una o dos veces he trasladado literalmente un sueño, pero por regla general me baso en un paisaje, idea o imagen que deseo expresar, y busco en mi mente una vía adecuada de crear una cadena de acontecimientos dramáticos capaces de ser expresados en términos concretos. Intento crear una lista mental de las condiciones básicas o de las situaciones mejor adaptadas al paisaje, idea o imagen, y entonces comienzo a especular con las situaciones lógicas que pueden ser motivadas por la forma, imagen o idea elegida.

Mi actual proceso de escritura es tan variable como la elección del tema o el desarrollo de la historia; pero si la estructura de todos mis cuentos fuese analizada, es posible que pudiesen descubrirse las siguientes reglas:

1. Preparar una sinopsis o escenario de acontecimientos en orden a su *aparición*; *no* en el de su narración. Describir con fuerza suficiente los hechos como para hacer creíbles los incidentes que van a tener lugar. Los detalles, comentarios y descripciones son de gran importancia en este boceto inicial.

2. Preparar una segunda sinopsis o escenario de eventos; esta vez en orden a su *narración* (no a su aparición), con descripciones detalladas y amplias, y con anotaciones a un posible cambio de perspectiva, o a un incremento del clímax. Cambiar la sinopsis inicial si fuera necesario, siempre y cuando se logre un mayor interés dramático. Interpolarse o suprimir incidentes donde se requiera, sin ceñirse a la idea original, aunque el resultado sea una historia completamente diferente a la que se ideó en un principio. Permitir adiciones y alteraciones siempre y cuando estén lo suficientemente relacionadas con la formulación de los acontecimientos.

3. Escribir la historia —rápidamente y con fluidez, sin ser demasiado crítico— siguiendo el punto (2), es decir, de acuerdo al orden narrativo en la sinopsis. Cambiar los incidentes o el argumento siempre que el desarrollo de la trama tienda a tal cambio, sin dejarse influenciar por el bosquejo previo. Si el desarrollo de la historia revela nuevos efectos dramáticos sobre la fuerza de la historia, añadir todo lo que pueda ser positivo; repasando y reconciliando todas y cada una de las partes originales al nuevo plan. Insertar o suprimir secciones enteras si es necesario; probar con diferentes comienzos y diferentes finales, hasta encontrar la mejor disposición. Asegurarse de que encajan todas las partes de la trama desde el comienzo al final del relato. Corregir toda posible superficialidad —palabras, párrafos, incluso episodios completos—, conservando el orden preestablecido.

4. Revisar el texto por completo, poniendo atención especial en el vocabulario, sintaxis, ritmo de la prosa, proporción de las partes, sutilezas del tono, gracia y verosimilitud de las transiciones (de escena a escena, de una acción lenta y detallada a otra rápida, de un acontecimiento que tenga que ver con el tiempo, etc.), la efectividad del comienzo, del final, el clímax, etc., del suspense y el interés dramático, la plausibilidad y la atmósfera, y varios otros elementos.

5. Preparar una copia esmerada a máquina; sin vacilar en realizar una revisión final donde sea necesario.

El primero de estos puntos es generalmente mental: una puesta en escena de condiciones y acontecimientos que pululan en mi cabeza, y jamás escritas hasta que estoy listo para preparar una sinopsis detallada de estos acontecimientos de acuerdo a su orden en la narración. Muchas veces comienzo el bosquejo antes de saber cómo voy a desarrollar la idea; este inicio crea un problema motivador para desarrollar y resolver más tarde.

Literatura Norteamericana

Considero que hay cuatro tipos distintos de cuentos sobrenaturales: uno expresa una *aptitud o sentimiento*, otro un *concepto plástico*, un tercer tipo comunica una *situación general, condición, leyenda o concepto intelectual*, y un cuarto muestra una *imagen definitiva*, o una *situación o clímax dramático específico*. Por otra parte, las historias sobrenaturales pueden estar clasificadas en dos vastas categorías: aquellas en las que lo maravilloso o terrible está relacionado con algún tipo de *condición o fenómeno*, y aquellas que conciernen a alguna *acción de los personajes* en conexión con un suceso o fenómeno extraño (*bizarre*).

Cada relato fantástico —hablando en particular de los cuentos de miedo— puede desarrollar cinco elementos críticos: *a)* algo que sirve de núcleo a un horror o anomalía (condición, entidad, etc.); *b)* los efectos o desarrollos típicos del horror; *c)* el modo de la manifestación de ese horror: el objeto que corporiza el horror y el fenómeno observado; *d)* las maneras de reaccionar ante ese horror; y *e)* los efectos específicos del horror en relación a las condiciones dadas.

Al escribir un cuento sobrenatural siempre pongo especial cuidado en la forma de crear una atmósfera idónea, haciendo el necesario énfasis en el momento adecuado. Nadie puede, excepto en las ficciones de las baratas revistas «pulp», presentar un fenómeno imposible, improbable o inconcebible, como una narración de actos objetivos y emociones adecuadas. Los cuentos sobre hechos extraordinarios y condiciones inconcebibles tienen una problemática particular que debe ser superada para lograr su credibilidad, y esto sólo puede conseguirse tratando el tema con cuidadoso realismo en cada fase del relato, *excepto* a la hora de abordar el hecho sobrenatural. Este hecho sobrenatural debe causar impresión y hay que poner gran cuidado en la construcción emocional; su aparición apenas debe sentirse, pero tiene que notarse. Si fuese la esencia primordial del cuento, eclipsaría todos los demás caracteres y acontecimientos los cuales deben ser consistentes y naturales, excepto cuando se refieren simplemente al hecho extraordinario. Los acontecimientos sobrenaturales deben ser descritos por los personajes con la misma emoción con la que describirían un suceso fantástico en la vida real personas similares en la misma situación. Nunca hay que dar por supuesto este suceso sobrenatural. Incluso cuando los personajes están acostumbrados a él, hay que tratar de crear un ambiente de terror e impotencia que se corresponda con el estado de ánimo del lector. Un estilo descuidado arruinaría cualquier intento de escribir fantasía seria.

El gran *desideratum* de la ficción fantástica es la atmósfera, y no la acción. En realidad, cualquier relato fantástico puede ser una *nítida pincelada de un cierto tipo de comportamiento humano*. Si le damos cualquier otro tipo de prioridad, podría llegar a convertirse en una obra mediocre, pueril y poco convincente. El énfasis básico debe comunicarse con *sutileza*; con indicaciones, sugerencias vagas de detalles asociativos, que creen una ilusión brumosa de la extraña realidad de lo irreal. Hay que evitar descripciones inútiles de sucesos increíbles que no sean significativos y que no tengan ninguna sustancia, excepto la de una nube de color y simbolismo.

Estas son las reglas o normas que he seguido —consciente o inconscientemente—, desde que empecé a escribir seriamente literatura fantástica. Que mis resultados puedan tener éxito es discutible; pero de lo que estoy seguro es que, si hubiese ignorado las normas arriba mencionadas, mis cuentos habrían sido mucho peores de lo que son ahora.

malacandra, Año 6, Número 14, abril 2003

H. P. Lovecraft – Algunas notas sobre ficción interplanetaria¹

Pese a la actual inundación que sufrimos de historias acerca de otros planetas y otros universos, e intrépidos vuelos por el espacio sideral, no es quizá exagerar si afirmamos que no más de media docena de entre tales relatos, incluyendo las novelas de H. G. Wells, poseen siquiera la más leve traza de seriedad artística o nivel literario. En este tan socorrido género imperan la falta de

¹ En H. P. Lovecraft *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*. Madrid, Editorial Edaf. S.A., 2002.

Literatura Norteamericana

convicción, la convencionalidad, la banalidad, lo artificioso, las falsas emociones y lo estrambótico, por lo que ninguno de sus productos, con sus excepciones, pueden esperar un reconocimiento por parte del público adulto. Y el espectáculo de su contumazmente bajo nivel ha llevado a muchos a preguntarse si, en verdad, una verdadera literatura podría siquiera llegar a aflorar algún día a partir de este género.

El que suscribe estas líneas no es de la opinión de que las ideas sobre viajes espaciales y mundos alienígenas estén, en sí mismas, reñidas con la calidad literaria. En vez de ello, opina que las sempiternas faltas de calidad y pobreza de conceptos son el resultado de un error ampliamente extendido: un error que afecta también a otras áreas de la literatura fantástica y la ciencia-ficción. Tal falacia es la idea de que cualquier relato tocante a fenómenos imposibles, improbables o inconcebibles ha de ser presentado, por fuerza, en forma de narración tópica, con actos y emociones convencionales, directamente sacados de la literatura popular. Tal presentación puede resultar válida para lectores inmaduros, pero nunca rozará, siquiera, el campo de la calidad estética.

Los sucesos y condiciones inconcebibles forman una clase aparte del resto de los elementos de la historia y, si se les aplica un simple proceso de narración casual, no pueden resultar convincentes. Tienen, en contra, el *handicap* de la incredulidad del lector y eso solo puede salvarse a través de un cuidado realismo en los demás elementos de la historia, además de una construcción gradual de atmósferas y emociones, que ha de ser realizada con la mayor sutileza. Ha de ponerse énfasis, además, en todo momento, en *el portento que supone la anormalidad central, que es la que da pie a la narración*. Debe recordarse que cualquier violación de lo que nosotros entendemos por ley natural es, en sí misma, un elemento mucho más tremendo que cualquier otro suceso o sentimiento que pueda afectar a un ser humano. Por tanto, en una historia tocante a un asunto así, no podemos esperar crear un sentido de la vida, la ilusión o la realidad si rozamos el prodigio de una forma casual y tenemos a los personajes ocupados en motivaciones ordinarias. Los personajes, aun cuando han de ser naturales, deben estar subordinados al portento central, alrededor del cual están en danza. El verdadero héroe de un cuento prodigioso no es ningún ser humano, sino, simplemente, un grupo de *fenómenos*.

Sobre todo esto, debe descollar la tremenda y completa monstruosidad que supone la violación de la Naturaleza sobre la que versa el relato. Los personajes deben reaccionar ante ella como haría la gente real si se vieran repentinamente enfrentados a la misma en su vida cotidiana, mostrando el estupor que cualquiera desplegaría, y no las emociones tibias, sosas y fugaces que tan socorridas son en la literatura popular barata. Aun cuando el prodigio sea de una naturaleza tal que los personajes ya tengan noticia del mismo, el sentido de horror, maravilla y extrañeza ha de ser, de todas formas, sugerido por el autor. Cuando se nos cuenta la historia de un viaje maravilloso, sin el tinte de las apropiadas emociones, de ninguna manera podemos sentir el grado de vividez que la misma merece. No tenemos verdadera ilusión de que algo así pueda suceder de veras, sino que, simplemente, sentimos que alguien está formulando palabras extravagantes. En general, hemos de apartarnos de los tópicos de la literatura popular barata y tratar de hacer, de nuestra historia, una porción perfecta de vida real, a excepción de la parte que toca al prodigio. Debemos trabajar como si estuviéramos urdiendo una broma y tratásemos de que nuestra extravagante mentira fuese aceptada como una verdad.

La atmósfera y no la acción es lo que hay que cultivar en las historias extraordinarias. No podemos sumar tensión a los hechos objetivos, ya que la antinatural extravagancia de tales asuntos hace que suenen huecos y absurdos cuando provocamos desenlaces demasiado tremendos. Tales hechos, incluso cuando son teóricamente posibles o concebibles en el futuro, no tienen contrapartida, o base, en la vida y las experiencias humanas presentes, por lo que no pueden nunca formar el suelo sobre el que edificar un relato adulto. Todo lo que una historia prodigiosa puede llegar a ser es, en su forma más seria, *una vivida descripción de cierto tipo de*

Literatura Norteamericana

sentimientos humanos. Por tanto, un autor fantástico ha de poner el énfasis principal en la sugestión sutil, en las insinuaciones imperceptibles y en toques de detalles, selectivos y asociados, que expresen degradados de emociones, y construyan una vaga ilusión de extraña realidad en lo irreal, huyendo de estériles catálogos de sucesos increíbles en los que no encontramos sustancia o significado, fuera de una nebulosa básica de color y simbolismo mental. Una historia de adultos sería debe parecerse en algo a la vida. Ya que los prodigios no se parecen a los sucesos de la vida real, debe ponerse el énfasis en aquello que podría ser verdad; es decir, en ciertos estados melancólicos o desasosegados del espíritu humano, en los que este cae buscando vías de escape de la irritante tiranía del tiempo, el espacio y las leyes naturales.

¿Y cómo pueden esos principios generales de la ficción maravillosa adulta aplicarse, en particular, al cuento interplanetario? No hay razón para dudar que puedan aplicarse. Los factores que cuentan son, sobre todo, un adecuado sentido de la maravilla, unas emociones apropiadas en los protagonistas, realismo en los sucesos principales y secundarios, cuidado en la elección de detalles relevantes, y evitar, escrupulosamente, los trillados personajes convencionales, así como los estúpidos sucesos y situaciones tópicas que, de inmediato, destruyen la vitalidad de una historia y la encuadran como generada por la maquinaria de producción masiva. Es una irónica verdad que ninguna historia artística de esta clase, escrita en forma honrada, sincera y poco convencional, tiene opción alguna de ser aceptada por los editores profesionales del *pulp*. Esto, sin embargo, no influirá para nada en los artistas de veras, resueltos a crear historias maduras. Es mejor escribir honradamente en una revista no lucrativa que producir banalidades y recibir un estipendio por ello. Algún día, tal vez, las ideas de los editores serán menos flagrantemente absurdas en cuanto a su rigidez contraria al arte.

Los sucesos de una historia interplanetaria —además de que tales cuentos tienen mucho que ver con la fantasía de índole fuertemente poética— se ubican mejor en el presente, figurando que han tenido lugar secretamente, o en un pasado prehistórico. El futuro es un periodo difícil de tratar, ya que es virtualmente imposible escapar a lo grotesco o lo absurdo a la hora de describir modos de vida, además de que hay siempre una inmensa pérdida emocional cuando se nos muestra a personajes familiarizados con los prodigios que relatamos. Los personajes de una historia son, esencialmente, proyecciones de nosotros mismos, y, si no pueden compartir nuestra propia ignorancia y asombro respecto a lo que ocurre, nos encontramos con serias dificultades. Esto no quiere decir que los cuentos situados en el futuro no puedan ser artísticos, sino que resultan difíciles de elaborar.

Una buena historia interplanetaria ha de tener personajes humanos realistas, no esos tópicos de científicos, ayudantes villanos, héroes invencibles, hermosas heroínas, hijas del científico, y toda la basura habitual del género. De hecho, no hay razón alguna para que existan héroes, villanos o heroínas. Estos personajes imaginarios son hijos de las plantillas de crear cuentos y no tienen cabida en ningún tipo de ficción seria. La función de la historia es la de expresar ciertos sentimientos humanos de maravilla y liberación, y cualquier recurso hortera, propio de literaturas baratas, está mera de lugar, además de resultar insultante. No se necesita, para nada, un romance. Debemos elegir tan solo aquellos personajes (no necesariamente pertenecientes al tipo recio o estrafalario) que pudieran verse involucrados, de forma natural, en los sucesos que vamos a describir; y habrán de comportarse igual que personas reales a la hora de enfrentarse a los prodigios del cuento. El tono de la historia ha de ser realista, no de romance.

Ese punto, crucial y delicado, que supone el momento de sacar a los personajes de la Tierra, ha de tratarse en la forma más cuidadosa. De hecho, es quizá el mayor de los problemas de este tipo de historias. La salida ha de ser mostrada en forma plausible, y descrita con habilidad. Si el periodo no es anterior a la historia conocida, lo mejor es que la forma de salir sea gracias a un invento secreto. Los personajes deben reaccionar ante ese invento con un sentido de completa y casi paralizante maravilla, abandonando la tendencia de los narradores baratos a dar todo eso casi

Literatura Norteamericana

por sentido. Para evitar los errores en cuestión de complejidades científicas, lo mejor es no tratar de describir con muchos pormenores el invento.

Apenas menos delicado resulta el problema de describir el viaje a través del espacio y el aterrizaje en otro mundo. Aquí hemos de poner el énfasis en las tremendas emociones —la insuperable sensación de prodigio— que sienten los viajeros al comprender que, de verdad, se hallan *fuera de su Tierra nativa*, sumidos en abismos cósmicos alienígenas. No hace falta decir que el ceñirse estrictamente a los hechos científicos, en lo tocante a aspectos mecánicos, astronómicos y demás, del viaje es algo absolutamente esencial. No todos los lectores son ignorantes en cuestiones científicas, y una flagrante violación de la verdad arruina un relato a ojos de cualquiera que sea capaz de detectar el fallo.

Igual cuidado científico ha de ponerse en las descripciones de los sucesos en el planeta extraño. Todo debe ajustarse, estrictamente, a lo conocido o aceptado en tales materias — gravedad planetaria, inclinación axial, duración del día y la noche, aspecto del cielo, etc.—, y hay que construir la ambientación sobre detalles significativos que conduzcan a una sensación de verosimilitud y realismo. Hay que desechar, por completo, todos los viejos tópicos tocantes a la recepción que los habitantes del planeta dispensan a los viajeros. No debe haber facilidades artificiosas en cuestiones de lenguajes; nada de comunicación telepática, de adoración a los viajeros como dioses; nada de participar en la política de reinos seudohumanos o en guerras convencionales entre facciones de habitantes; nada de bodas con bellas princesas antropomórficas; nada de armagedones estereotipados, con armas de rayos y astronaves; nada de intrigas cortesanas o magos celosos; nada de amenazas procedentes de peludos hombres monos de los casquetes polares; nada de todo eso. Hay que evitar tanto la sátira social o política, ya que tales objetivos, intelectuales y sobrepuestos, quitan a la historia el poder de cristalizar estados de ánimo. Lo que siempre ha de estar presente, y en grado superlativo, es un profundo y penetrante sentido de lo *extraño*, lo completa e incomprensiblemente *extraño* de un mundo que no tienen nada en común con el nuestro.

No es necesario que el planeta alienígena esté habitado, o que lo esté en la época del viaje. Pero, si se aborda esto, los habitantes del mismo deben ser, definidamente, no-humanos en cuanto a aspecto, mentalidad, emociones y lenguaje, a no ser que se asuma que son descendientes de alguna expedición prehistórica de colonización, procedente de nuestra Tierra. Las apariencias, psicología y nombres propios humanoides que reciben los extraterrestres, por obra y gracia del común de los escritores baratos, es algo que resulta, a un tiempo, hilarante y patético. Otro absurdo hábito de los escritoruelos convencionales es el de que los habitantes dominantes en otros planetas estén, siempre, más avanzados científica y tecnológicamente que nosotros, entregados en todo momento a espectaculares ritos, contra un trasfondo de templos y palacios cubistas, y siempre amenazados por algún peligro monstruoso y dramático. Las tonterías de esa índole han de ser reemplazadas por un realismo adulto, mostrando a las razas de extraterrestres en todos los estadios del desarrollo, según las exigencias artísticas de cada caso, a veces elevados, a veces menores y a veces en una pintoresca mezcolanza. No hay que enfatizar, según el tópico, en el boato real y religioso; de hecho, es de desear que tan solo una fracción de las razas exóticas haya desarrollado las especiales costumbres humanas de la realeza y la religión. Hay que recordar que los seres alienígenas pueden ser completamente distintos de los humanos en cuanto a motivos y perspectivas.

Pero el verdadero núcleo de la historia ha de estar constituido por algo muy alejado al aspecto y las costumbres de una hipotética raza extraterrestre; y no ha de ser otro, de hecho, que *la sencilla sensación de hallarse fuera de la Tierra*. El interés ha de sustentarse, ante todo, en la descripción de condiciones naturales extrañas y extraterrestres, y no en acciones artificiosamente dramáticas que involucren a los personajes, sean humanos o alienígenas. Se pueden introducir aventuras, por supuesto, aunque las mismas han de ceñirse de forma adecuada al realismo,

Literatura Norteamericana

desarrollándolas a partir de las condiciones prefijadas y no de problemas urdidos de forma sintética para ponerlos en peligro.

El clímax y el desenlace han de tratarse con el mayor de los cuidados, para evitar caer en extravagancias y artificialidades. Es preferible, en interés de la credibilidad, escamotear al lector el viaje, o hacer del mismo algo realizado en la prehistoria, olvidado por la humanidad y mantenido en secreto. La idea de una revelación al público, lo que implicaría un gran cambio en mentalidad, historia y orientaciones humanas, tendería a entrar en conflicto con los sucesos de la historia y chocaría tan frontalmente con las posibilidades existentes, en tal sentido, que no permitiría al lector tener la sensación de naturalidad. Es mucho más eficaz no hacer depender el eje de la historia de algo que está en flagrante contradicción con lo que ya conocemos, ¡ya que el lector estará más a gusto con la noción de que *quizá* tales maravillas *podrían*, después de todo, haber sucedido!

Entre tanto, sigue la inundación de morralla interplanetaria. Aunque siempre es posible un cambio a gran escala en cualquier ámbito, quien esto subscribe no apostaría por ello; pero, de todas formas, ya ha dado su opinión en lo tocante a los principales aspectos del problema. Hay, sin duda, grandes posibilidades en la explotación seria del cuento astronómico, tal y como prueban algunos pocos considerados como clásicos del tipo de *The War of tlic Worlds*, *Last and First Men*, *Station X*, *Tlie Red Brain* y las mejores obras de Clark Ashton Smith. Pero los pioneros en tal campo han de estar dispuestos a trabajar sin remuneración ni reconocimiento profesional, y con el rechazo de un gran público con el paladar seriamente embotado por la basura que devora. Afortunadamente, la sincera creación artística es nuestro incentivo y recompensa; por lo que, pese a todos los obstáculos, no hemos de desesperarnos respecto a una nueva forma literaria cuya actual falta de desarrollo tan solo sirve para dejar más terreno a la experimentación brillante y fructífera.

Índice

HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT	1
TEXTOS ENSAYÍSTICOS	1
ALGUNAS NOTAS SOBRE ALGO QUE NO EXISTE	1
NOTAS SOBRE LOS ESCRITOS DE LITERATURA FANTÁSTICA	4
H. P. LOVECRAFT – ALGUNAS NOTAS SOBRE FICCIÓN INTERPLANETARIA	6
ÍNDICE	10