



Arthur Machen o el horror en la ciudad

Guillermo García

Facultad de Ciencias Sociales
Universidad Nacional de Lomas de Zamora
Argentina

Resumen: ¿Constituye la ciudad —esa figuración por excelencia de la racionalidad en la imaginación occidental— el medio propicio para la circulación del signo monstruoso? El siguiente estudio propone un principio de respuesta a ese interrogante al revisar los problemáticos vínculos entre género fantástico y escenario urbano en los albores de la modernidad tardía. Para ello se analizarán algunos aspectos relevantes de *El gran dios Pan* y *Los tres impostores*, destacadas obras del narrador galés Arthur Machen, quien, en los años de entresiglos, reformuló los tópicos del relato de horror convirtiéndose de esa manera en un tácito e insoslayable precursor de exponentes medulares del género en el siglo XX.

Palabras clave: Modernidad - Machen - Lovecraft - Ciencia - Monstruo

“No
puedo
seguir
más
tiempo
prisionero
en este
lugar.
Saldré
esta
noche,
cuando
las calles
están
llenas de
gentes y
de
clamores,
y haré un
último
esfuerzo
por
escapar.”
Arthur
Machen:
*Los tres
impostores*,
Cap.
VII, *in
fine*.

Miedo y modernidad

A partir del primer cuarto del siglo XIX, cuando los perfiles de la vida moderna principian a consolidarse definitivamente, se torna inevitable reformular los códigos de la narración fantástica en Occidente. Una vez eclipsado el viejo orden absolutista, y aunque secretamente las codicien a fin de legitimarse, el imperio creciente de la casta burguesa nada entenderá de estirpes, blasones, tortuosas genealogías y culpas ancestrales, tan sombrías y recónditas para su mentalidad como los ruinosos castillos

que las albergaban. La superioridad de la sangre dará paso, entonces, al poder que el dinero confiere.

En efecto, la pregunta se abocará, a partir de entonces, a interrogar por el dónde, el cuándo y el qué del relato de horror. En otras palabras, se vuelve necesaria por parte del género una readaptación de los escenarios y los temas. Dos narraciones de Poe — “Manuscrito hallado en una botella” (1833) y “El hombre de la multitud” (1840)—, resultan ejemplificadoras al respecto. Mientras que el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1806/1813), la novela del polaco Jan Potocki, representaría en este contexto un fulgurante canto de cisne.

El primer ejemplo de Poe descubre un nuevo espacio y una nueva temática donde encarnar el horror acordes con los nuevos tiempos. El barco fantasma y los alucinantes mares polares bien pueden ser leídos a manera de profética advertencia hacia el inminente mercantilismo colonizador distintivo del ascendente predominio burgués. En esta misma línea también podrían agregarse la *Narración de Arthur Gordon Pym* (1836) y “El descenso al Maelström” (1841). No obstante, será el segundo de los cuentos citados en primer término el que instale lo fantástico en el corazón del imperio burgués.

“El hombre de la multitud” se desarrolla en Londres, la propia ciudad es protagonista excluyente, y lo fantasmagórico ha sido inficionado directamente en sus calles y sus muchedumbres. Lo asaltado en relatos de este tipo será, entonces, la razonabilidad propia de la burguesía, vale decir, aquellos criterios utilitarios y ‘positivos’ en los que se fundan las ideas de evolución y progreso.

Ahora bien, ¿constituye la ciudad un lugar apto para la irrupción de lo fantástico? O, en otros términos, ¿cómo hacer para situar lo innominado, ‘eso’ que por definición escapa a todo registro estadístico y representativo, en el seno del orbe ciudadano, aquel regido justamente por tales parámetros?

Una de las formas será confundiendo el signo de lo otro, la alteridad, en la marea de la multitud. Así lo ensaya Poe en el mencionado cuento. Ese será el principio, también, de numerosas narraciones policiales, sobre todo las adscriptas a la vertiente clásica.

La otra posibilidad consiste en insertar lo monstruoso en los ‘intersticios urbanos’. Al respecto, en un artículo dedicado a Abraham Merritt, olvidado maestro del relato de horror contemporáneo hemos escrito que

“la búsqueda de espacios privilegiados donde ambientar lo sobrenatural se tornó una cuestión central a partir de Poe y, al momento de publicarse el cuento que nos ocupa, no puede ser extraña al proceso de ‘taxonomización’ del mundo llevado a cabo por el imperialismo colonialista. En otras palabras, lo sobrenatural, acorralado por la mentalidad positivista y su repulsa a todo lo que escape a los estándares de la ‘vida ordinaria’ y, por ello, de lo cuantificable, buscará para escenificarse lugares incontaminados. Lo recóndito geográfico constituirá una salida. Las supervivencias atávicas anidadas en los ‘intersticios urbanos’, otra. Lovecraft cultivará ambas. La naciente CF optará, en una fase posterior, por mundos cada vez más alejados.” (GARCÍA, 2004).

Aunque allí no explicábamos puntualmente a qué nos referíamos con la expresión ‘intersticios urbanos’, nos abocaremos aquí a desarrollarla a la luz de ciertas consideraciones que, nosotros mismos, ya habíamos expuesto en otro trabajo anterior (Cf. GARCÍA, 2003). En ella, creemos, palpita la clave para leer parte de la obra de

uno de los cultores del fantástico más interesantes del período de entresiglos. Tanto más cuanto que fue de los mentores reconocidos del genial Howard Phillip Lovecraft. Nos referimos, claro está, al perturbador Arthur Machen.

El maestro galés

“Entre los creadores actuales del miedo cósmico que han alcanzado el más alto nivel artístico son pocos los que pueden compararse con el polifacético Arthur Machen”, dictaminó Lovecraft en *El horror en la literatura*, para en seguida especificar que *“su poderosa producción de horror, a finales del siglo XIX y principios del XX, sigue siendo única en su clase, y marca una época distinta en la historia de este género literario”*.

A continuación, el discípulo norteamericano destaca lo que a su juicio constituye una de las marcas sobresalientes de su ‘maestro’. Escribe: *“Machen, dotado de una impresionante herencia céltica unida a vivos recuerdos juveniles de los montes remotos, bosques y misteriosas ruinas romanas de la región de Gwent, ha vivido una vida imaginativa de rara belleza, intensidad y fondo histórico”*.

En efecto, a un avisado lector como Lovecraft pareciera no escapársele que la consecuencia predominante de las fantasías de su mentor radicaba en la sutil e inesperada conjunción de lo arcaico y lo moderno o, en otros términos, de la pervivencia soterrada del primero en los ámbitos ‘visibles’ donde el segundo actualmente impera.

La influencia de Machen en los textos maduros de Lovecraft, sin duda, radicará precisamente en ese rasgo. El pasaje de los universos oníricos de raíz dunsaniana, acaecido en la obra del norteamericano en el periodo aproximado que va de 1917 a 1921, tiene que ver con un progresivo intento por resituar el horror en los pliegues de un escenario cotidiano, cercano a la experiencia del lector. En Lovecraft, ese cambio de contexto adquiere dos facetas. Por un lado, la obsesión por hechos del pasado acaecidos en las campiñas de Vermont y Massachussets hallaría su correlato en los parajes de Caerleon-on-Usk, pueblo natal del galés y antigua fortificación romana de Isca Silurum, plagada de restos arqueológicos y de relatos orales que se remontan a imprecisas épocas.

Por otro, contamos con ciertas ficciones donde lo preternatural anida en el corazón mismo de las ciudades. Sean imaginarias, como Innsmouth, Arkham o Dunwich, sean reales, como los suburbios de Providence en un cuento magistral como es “Horror en Red Hook”, que no por nada lleva un extenso y sugestivo acápite de Machen.

Rafael Llopis estipula, de todos modos, otros influjos mucho más puntuales:

“De Machen integró en él los cultos de la antigüedad clásica, los afanes arqueológicos, la desintegración de la figura humana en un magma amorfo, los símbolos resplandecientes y tetradimensionales, las doctrinas esotéricas de ciertas sociedades secretas, el materialismo de explicar lo sobrenatural mediante secretos científicos hoy olvidados. De él tomó también tres detalles concretos: el arcaico e imaginario lenguaje aklo, los misteriosos Dols (...) y el Gran Dios Nodens, señor de los abismos.” (1985: 29).

Multitudes y pasajes

“Londres ha sido llamada la ciudad de los encuentros; pero es más que eso, es la ciudad de las Resurrecciones.”

A propósito de la situación de lo fantástico en un contexto urbano es que hablamos de la función de los espacios intersticiales como escenario privilegiado para su escenificación.

Bien entendida, la noción de área intersticial remite a un sector del entramado urbano donde las categorías que en él imperan se eclipsan momentáneamente. La razonabilidad propia del ‘sentido común’, lo previsible amparado en datos estadísticos, en fin, todo aquello sobre lo cual se levanta el andamiaje de la ‘vida ordinaria’, pareciera hallar su manifestación concreta más acabada en el trazado geométrico de las grandes ciudades modernas.

En lo que atañe a la literatura policial primitiva, por ejemplo, obra de espacio intersticial el cuarto cerrado, lugar donde la lógica sucumbe ante la emergencia inexplicable de lo irracional simbolizado en el crimen. Paralelamente, mucho más complicado le resultará al relato fantástico hallar un escenario propicio en el seno del contexto ciudadano.

En el caso puntual de Arthur Machen, determinados lugares o, más valdría decir, ‘no lugares’, son los privilegiados cuando de aludir a horrores innominados se trata. Los personajes tras los cuales se escuda el narrador para abordar tales sucesos, a su vez, suelen ser perfiles homólogos a los del detective razonador de los primeros policiales. Desocupados *flâneurs*, económicamente desahogados, cultos y educados, verdaderos *hommes de lettres* las más de las veces, se dedican a rastrear, tal como hacía el narrador de “El hombre de la multitud” poeniano, tipos, conductas o parajes que ‘salgan de lo común’. Observemos por ejemplo cómo se ‘arma’ una situación inaudita en la novela breve *El Gran Dios Pan*, una de las indiscutibles cimas del horror macheniano:

“Villier había salido de su restaurant luego de una excelente cena de muchos platos, asistido por un congener frasco de Chianti. Mas, en aquel marco mental que casi era crónico en él, se había demorado junto a la puerta, atisbando alrededor en la mortecina luz de la cale, en busca de aquellos misteriosos incidentes y personas que abundan en las calles de Londres a cada hora. Villiers se enorgullecía de sí mismo por ser un hábil explorador de aquellos oscuros laberintos y desvíos de la vida londinense, y en esta improductiva ocupación desplegaba una asiduidad que era digna de actividades más serias.”

Asimismo, nótese la manera en que, de continuo, se contrapone la alusión a lo monstruoso inenarrable a marcos ciudadanos por todos reconocibles:

“Villiers, puedes creer que conoces la vida, y Londres, y lo que sucede día y noche en esta horrorosa ciudad; podrás haber escuchado las palabras de los más viles, pero te digo, que no puedes concebir lo que yo sé, ni siquiera en tus sueños más fantásticos y repugnantes podrías imaginar una pálida sombra de lo que yo he oído... y visto. Sí, visto. He visto lo increíble, horrores tales que incluso yo mismo algunas veces me detengo en medio de la calle, y me pregunto si es posible que un hombre sea testigo de tales cosas y sobreviva.”

Así, podría hablarse de una geografía puntual en Machen donde los excesos del mal y el espanto emergen y se expanden con plena seguridad: los pasajes callejeros y los interiores de respetables mansiones. Lugares ambos que, bien mirados, constituyen sendos ‘reversos’ del orbe multitudinario. El amparo que avenidas, cafés, restaurantes, plazas y pobladas veredas prodigan a perseguidores y perseguidos, cesan absolutamente en aquellos, privados, sustraídos a la mirada pública, al tráfigo de las multitudes, sitios propicios para que lo atávico contamine, aunque más no sea momentáneamente, las estribaciones de lo moderno.

El mal

El tema de *El Gran Dios Pan* y *Los tres impostores* alude al mal. Pero un mal en estado puro, casi abstracto y, por sobre todo, separado de su marco tradicional y vuelto a situar tras las puertas y los nombres de los hogares y familias más honorables. Nos explicamos: Machen somete el relato de horror, entre otras transformaciones, a un proceso de re-escenificación. Ya aludimos al principio cómo Poe en “El hombre de la multitud” emplazaba el signo de lo monstruoso en el corazón de una populosa urbe moderna, disimulado en los pliegues de sus infatigables muchedumbres. Machen lleva esta idea hasta sus últimas consecuencias.

Los tres impostores del título de la segunda novela mencionada son sendos agentes de una sociedad secreta abocados a dar con el paradero de un miembro traidor, quien, a su vez, también se sirve de los laberintos de calles y pasajes, o del anonimato que la multitud confiere, para escapar de ellos.

Ahora bien, aunque nunca se especifique del todo, esa sociedad secreta tiene que ver con rituales y cultos arcaicos, ajenos en todo a la vida ordinaria que impera en las calles. El recurso resulta sumamente efectivo: en el centro del mundo ‘actual’, cuya figuración más acabada es una ciudad como el Londres finisecular, perviven elementos que por definición se oponen al signo de lo moderno y conspiran contra él de continuo, socavándolo. Lo cotidiano viene a ser así figurado a manera de una máscara superpuesta a realidades de contornos atroces.

En Machen, tal como ocurría con la psicología y los móviles del Hombre de la multitud, el mal se sustrae a todo intento representativo. El mal, en otras palabras, se exilia incesante en los nebulosos parajes de la alusión velada e indirecta. Sin embargo, una cosa parece ser segura: en la cosmovisión de Arthur Machen la malignidad opera en el plano de la más inmediata materialidad, esto es, que maniobra sobre los cuerpos sometiéndolos a las inimaginables formas de tormento que dictan los excesos nacidos de la perversión y la tortura.

Al igual que las incisiones de su coetáneo Jack el Destripador, la prosa de Machen también se complace en diseccionar todo lo que de artificial poseía el estricto encauzamiento que la moral victoriana imponía sobre cuerpos y conductas.

Pasado y presente

Fran Morrell, en su trabajo *Arthur Machen, la magia de la herencia celta*, aporta apreciables datos sobre los orígenes del escritor:

“Arthur Machen nació bajo otro nombre: el de Arthur Llewelyn Jones, en Caerleon-on-Usk, condado de Gwent, al sur de Gales, el 3 de marzo de 1863. Era hijo de un pastor anglicano, John Edward Jones, vicario de la pequeña iglesia de Llandewi, cerca de Caerleon. Fue en la escuela cuando el pequeño Arthur adoptó el nombre de soltera de su madre, Machen. (...) Gales es una región de orígenes celtas, conquistada por los romanos, y después aplastada bajo el peso del poderoso imperio británico. A pesar de ello, Gales, se las arregló para seguir conservando todas sus costumbres y tradiciones, lengua incluida. Machen, como buen galés, no podía dejar de verse influenciado por la tradición, y ya desde niño estaba fascinado por las ruinas romanas de Isca Silorum, muy cerca de su lugar de nacimiento, y que acababan de ser descubiertas recientemente. En realidad, el tema romano daría mucho de sí en su futura obra de ficción. (...) Machen asistió al Hereford Cathedral School, pero suspendió el examen de entrada en el Real Colegio de Cirujanos en 1880, y dado que sus padres no podían permitirse darle una educación universitaria, Arthur tuvo que marcharse a Londres a intentar ganarse la vida.”

El anterior fragmento biográfico permite comprender algunas de las características sobresalientes del narrador en ciernes. Imaginemos al joven Arthur, de apenas diecisiete años, recién llegado a Londres, en aquel entonces una de las dos capitales de Occidente junto con París. La conjunción de la urbe cosmopolita y moderna con la herencia folklórica de la tierra natal debió haber fermentado, sin duda, en aquel espíritu nuevo. Y, en efecto, los productos de tales fermentos, conducidos por la imaginación hacia la escritura, no se harían esperar. Continúa Morrell:

“Cuando su padre muere en 1887, dejó a su hijo una considerable suma de dinero, por lo que de pronto, Machen pasó a ser alguien económicamente independiente, y así lo sería durante los siguientes quince años. (...) En esta «Gran Década», que generalmente se suele enmarcar entre 1889 y 1899, Machen escribió muchas obras importantes, incluyendo la traducción de las «Memorias de Casanova», y por supuesto, los cuentos fantásticos que le dieron su bien merecida fama: «El Gran dios Pan», «El pueblo blanco», su novela encadenada «Los tres impostores», y otras.”

La imprevista emergencia de ciertos vestigios del mundo céltico olvidado en el inmediato escenario londinense, obrarán sobre este último una serie de transformaciones que, en la representación, lo tornarán sugestivamente extraño. Así lo consigna también Rafael Llopis:

“Para huir de la violencia real, el joven galés se refugió en un mundo arquetípico. Superpuesto al Londres mísero y tiznado, soñó un Londres espiritualmente transformado. Frente al horror de la gran ciudad mecanizada, huyó a los misterios paganos de su Gales natal. En sus cuentos aparecieron de nuevo las hadas y las ninfas de la mitología clásica. Exhumó literariamente los restos de la dominación romana en Gales y en sus ruinas —ruinas clásicas, ya no medievales— hizo revivir cultos horrendos, sacrificios humanos, sátiros y faunos, magia arcaica y

ciencia hoy perdida por el hombre. Para Machen, en el saber de los antiguos hierofantes se escondía una verdad hoy olvidada y por eso lo sobrenatural ya es en él mucho menos sobrenatural.” (1985: 14).

En fin, la utilización alusiva (y elusiva) de ciertas referencias míticas y arqueológicas de la Europa occidental medieval e, incluso, precristiana, tienden a remarcar el hecho incontrovertible de que, en el fantástico contemporáneo, tanto más perturbador resultará el efecto producido por las reliquias de un pasado olvidado cuanto más moderno sea el contexto de su reaparición.

Otras razas

“Creo
que
nuestros
lejanos
antepasad
os
llamaron
a esos
seres
terribles
“hadas
buenas”
justament
e porque
les tenían
miedo, y
les dieron
formas
encantado
ras a
sabiendas
de que la
verdad
era todo
lo
contrario.
”

En “La novela del sello negro”, una de las narraciones -la más extensa y acaso la mejor- incluidas en *Los tres impostores*, se hallan minuciosamente expuestas las ideas de Machen acerca de la procedencia del ‘monstruo’. A partir de ellas, las formas que reviste la representación aludida de lo siniestro, como ocurrirá en Lovecraft, se ligan directamente a parámetros raciales y a la posibilidad siempre latente, siempre terrible, de las ‘cruzas’. Dice el Profesor Gregg, personaje central del relato y dedicado, no fortuitamente, a la etnología:

“Mi posición era la siguiente: tenía buenas razones para creer que parte de la tradición más antigua e incólume de lo que llamamos las hadas se asienta en la realidad, y que el elemento estrictamente sobrenatural de estas tradiciones puede explicarse con la hipótesis de que una raza, que se quedó atrás en la gran marcha de la evolución, retuvo ciertos poderes que para nosotros resultan milagrosos.” (MACHEN, 1985: 109).

Del anterior fragmento, creemos, resulta importante destacar el rasgo racial de 'haber quedado atrás en la gran marcha de la evolución'. De esa manera es como la 'razón del imperio' imaginariamente rotuló y marginó a todo lo que le era ajeno. Los seres monstruosos, puede decirse, escapan a la representación porque se hallan confinados a espacios de frontera, sean geográficas (suelen proceder de lugares casi inexplorados: "región extraña que nadie visita, más desconocida para los ingleses que el corazón mismo de África", se dice de las tierras de Gales), raciales (el monstruo es producto de la mezcla: "un niño flaco y consumido, de piel cetrina y ojos negros y relucientes, la criatura de otra raza") y mentales (el joven rastreado y adoptado por el Profesor Gregg es deficiente mental). El monstruo no forma parte de la taxonomía y, por ello mismo, suele obrar de signo distorsionador respecto de cualquier construcción científica. No será algo difícil de comprender, así, que los hombres de ciencia suelen ser en este tipo de historias las víctimas predilectas del horror y la locura.

Vinculadas íntimamente a esas zonas de 'frontera' sobre las que opera toda narración moderna de horror, las siguientes indicaciones de la profesora Josefina Ludmer pueden resultar valiosas en extremo:

"Sobre los mutantes: Thomas Richards (en *The Imperial Archive. Knowledge and the Fantasy of Empire*, Londres-Nueva York, Verso, 1993, pp. 48-50) dice que hacia el fin del XIX surgió una nueva forma de monstruosidad para superar a Darwin. Los nuevos monstruos eran esencialmente mutantes, capaces de catastróficos cambios de forma virtualmente incognoscibles para el sistema de Darwin. Los escritores ingleses comenzaron a imaginar una gran variedad de monstruos que no encajaban en la morfología. Eran amenazas a la pretensión universal del darwinismo porque irrumpían en el orden mismo de las cosas y hasta amenazaban con producir el fin del Imperio. Dice Richards que el monopolio británico del saber termina en *Drácula* (1897) de Bram Stoker, donde una alteridad colonial, el vampiro, se resiste a entrar en el esquema del desarrollo histórico-morfológico. *Drácula* muestra que hay algunas especies cuyos orígenes no pueden ser comprendidos usando el modelo darwiniano, y esas especies sin orígenes llegaron a ser los monstruos arquetípicos del siglo XX." (LUDMER, 1999: 171).

¿Cuál es, nos preguntamos ahora nosotros, la diferencia entre estos moradores arcaicos de las florestas de Gales con los monstruos exógenos del texto de Richards? Sin duda, la procedencia. Lo perturbador de Machen radica en que lo desconocido late en el seno de lo doméstico, forma parte de los sustratos olvidados de la propia historia. Podríase hablar, en este sentido, de unas paradójicas fronteras interiores. Así, si el vampiro procedía de los confines del imperio, la 'gente menuda' proviene del corazón del Reino y de las capas interiores del propio acervo folklórico.

No obstante, ambas manifestaciones tienen en común el no ajustarse al esquema biologicista del saber positivo. Por eso mismo el profesor Gregg expresa: "*La ameba y el caracol poseen facultades que nos son ajenas, y yo creía poder explicar por la teoría de la reversión muchos fenómenos que se consideran por completo inexplicables*".

Ciencia y magia

La mención anterior a una supuesta teoría de la reversión, decisiva réplica al modelo darwiniano, da la clave para situar al discurso científico en relación con lo

monstruoso. Por cierto, en el orbe positivista la ciencia oficial no posee armas para enfrentarlo. Así, asistimos al tópico de la ‘desviación del científico’, extravió que lo conduce, en unos casos, a la locura, o a la muerte en otros.

La teoría de la reversión, aplicada por el profesor Gregg a la caracterización de una raza olvidada y terrible, adquiere su máxima contundencia sobre el propio cuerpo de un miembro del linaje dominante (sajón, joven, apuesto, inteligente e, incluso, de clase acomodada) en “La novela de los polvos blancos”, otra de las narraciones encadenadas de *Los tres impostores*.

Este relato, que sin duda fascinó a Lovecraft, conjuga admirablemente el monstruo, el científico, los productos alterados de su ciencia y el derrumbe de las tesis evolutivas y encierra, asimismo, una serie de componentes que aluden a la introducción escandalosa del signo monstruoso en el seno de un contexto urbano, aún más, en el interior de una respetable mansión y operando sobre el propio cuerpo de un miembro de la clase más acomodada.

Francis Leicester, un joven estudiante de leyes que practica el celibato más estricto, se ve aquejado por el exceso de trabajo intelectual de una especie de fatiga mental. El médico de la familia, el doctor Haberdean, le receta unos polvos reconstituyentes para ser bebidos disueltos en agua. Leicester sufre progresivamente una mejoría que lo lleva a abandonar sus estudios y a sumergirse en la vida nocturna de Londres. Sospechamos el exceso y la depravación. Luego se encierra en su habitación durante semanas. Casi no habla y no toca alimento alguno. Cuando finalmente el doctor derriba la puerta se encuentra con un plasma amorfo, gorgoteante y fétido donde la forma humana ya no puede percibirse, a no ser por dos puntos rojos situados en el centro de ese magma hediondo, reminiscencias de los que alguna vez fueron ojos. El doctor, horrorizado, hunde repetidamente un atizador en esa montaña de corrupción hasta dejarla sin vida.

Bien mirada, esta “Novela de los polvos blancos” constituye una magnífica reescritura de *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson, en la cual cualquier rasgo moralista ha sido plenamente mitigado. El ‘otro’ que anida en el propio cuerpo es ‘liberado’ accidentalmente por esos polvos que, alterados por el paso del tiempo en los húmedos anaqueles de una vieja botica, devinieron en el terrible *vinum sabati*, usado por las brujas en los aquelarres. La verdadera víctima de esos horrores no es Francis Leicester sino el médico Haberdean, quien luego del episodio, visiblemente avejentado, parte para América pero muere en alta mar.

La ciencia oficial no posee explicaciones cuando se enfrenta a laberintos de la naturaleza que escapan a todo modelo clasificatorio. La teoría ‘involuntiva’ del anterior científico malogrado, el profesor Gregg, cobra todo su peso en el cuerpo de Leicester, sometido a un proceso de reversión que lo lleva a los umbrales de todo lo viviente: así se explica la función del signo de lo protoplasmático.

La ciencia, entonces, cuando pierde el rumbo, no es ajena a los horrores más abominables. Las teorías desviadas del Profesor Gregg lo llevaron a la desaparición y la muerte atroz. Los polvos blancos de un boticario descuidado revierten el proceso evolutivo y degradan a un ser hasta el fondo de todo lo viviente. Pero el caso más contundente de una ciencia que no repara en sus límites y abre las puertas a horrores malsanos, se halla en la novela breve *El gran dios Pan*. Allí un científico marginal opera a una adolescente para alterarle su sistema perceptual. La joven pierde la razón. Luego, misteriosamente, queda embarazada y, al dar a luz, muere. Con los años, una mujer de extraña belleza llamada Helen Vaugham llega a Londres, penetra en la alta sociedad y, oscuramente, se ve asociada a una seguidilla de suicidios de hombres distinguidos. Después se sabe que regentea secretas reuniones en las cuales tienen lugar execrables disipaciones. Por último, comienza a frecuentar los barrios bajos y

se somete a prácticas tan depravadas e inimaginables que hasta los perversos más desenfundados se horrorizan. Un grupo de caballeros que había seguido sus pasos finalmente la conmina al suicidio. Pero antes, son atónitos testigos de las espeluznantes mutaciones de las que su cuerpo es presa.

Se descubre posteriormente que esta Helen Vaughan no era otra que la hija de la joven con la que el médico había experimentado, la cual, a causa de sus facultades alteradas, percibió en todo su esplendor a la terrible entidad de los bosques y concibió de ella ese híbrido monstruoso.

Otro caso de científico desviado, por último, es el del profesor Lipsius, personaje central aunque de aparición casi episódica en *Los tres impostores*. El mismo es nada menos que el rector de una especie de sociedad secreta dedicada a perpetuar, en el corazón de Londres, los ritos más ominosos. Hombre refinado, de cultura elevadísima, coleccionista de costosas piezas de museo, capta 'agentes' que trabajan de manera incondicional para él y las 'potencias' a las que representa, cuya función consiste en seducir, a su vez, posibles víctimas sacrificiales de las calles de la gran ciudad.

Es de notar que el 'castigo' que este Lipsius le impone a un colega científico a quien le robó una invaluable moneda antigua, también se halla, de alguna manera, ligado a procesos reversivos: lo somete a un mortífero tratamiento secreto que lo transforma en una momia de insondable antigüedad.

Representación suspendida, estructura alterada

Uno de los rasgos sobresalientes de la concepción macheniana del horror radica en el hecho de que lo monstruoso se sustrae a toda forma de discurso. Enmascarado tras los perfiles de la vida ordinaria, lo atroz escatima una y otra vez la representación directa, hecho que contribuye a conferirle un *plus* de abominación y espanto. En efecto, escapar al discurso es escapar a la descripción y, por ende, a la forma. Entonces, es el signo de lo informe (o preformal) ese que se adivina en los mejores momentos del galés. Dicho signo, por lo demás, se halla descontando desde el vamos, poniéndolas en tela de juicio, toda una serie de categorías fundamentales del pensamiento positivista. Para empezar, el decir estadístico de la ciencia. O, en especial, la tesis biológica del evolucionismo y su gemela en el campo histórico social, la del progreso ilimitado.

No será extraño, entonces, que el discurso que se aboque a dar cuenta de lo monstruoso adopte formas particularísimas. Arribamos así a una última y breve cuestión, de índole estrictamente literaria, referida a las técnicas utilizadas por Machen cuando de construir un relato se trata.

Hablando, pues, del modo de narrar, difícil será no aludir a las destrezas desplegadas por el galés en el campo de la fragmentación y la discontinuidad. *Los tres impostores*, por ejemplo, o *El Gran Dios Pan*, textos a los que reiteradamente hemos aludido, muestran artificios formales semejantes. La novela mencionada en segundo término, verbigracia, no cuenta de manera directa los perturbadores acontecimientos sucedidos en distintos lugares a lo largo de los años, sino que apela a una sucesión de capítulos plasmados a manera de una serie de textos independientes que van dando cuenta, desde distintos ángulos y gradualmente, de diversas facetas discontinuas de una misma historia siniestra. Tan sólo en el final las piezas del rompecabezas cobran una coherencia general.

Reclama un grado mayor de simetría, en cambio, *Los tres impostores*, estando como está su temática estrechamente vinculada a la búsqueda y cacería de un individuo camuflado en la multitud de una gran ciudad a través de una secuencia de relatos que, en apariencia, lo tienen por protagonista, los cuales son puestos a circular entre distintos *habitués* de las calles -verdaderos *flaneurs*- a fin de dar con aquél. Aquí radica, a nuestro entender, la singularidad del libro: la impostura asociada a los relatos circulantes; la impostura, en fin, mancomunada a los narradores responsables de esos mismos relatos. Y la mentira, por qué no, relativa al carácter del perseguido. En el escenario urbano, ser y parecer adquieren valencias relativas, intercambiables... Así hasta confundirse.

Y si de fragmentación hablamos, es el capítulo final de *El Gran Dios Pan* el ejemplo más elocuente al respecto, comenzando ya por su mismo título: 'Los fragmentos'. Ahí observamos en toda su dimensión el procedimiento predilecto de la pluma macheniana. Voces dispersas 'testimonian' por medio de retazos escriturales acerca de los hechos a los que desordenadamente el lector ha asistido.

Las semejanzas con la técnica empleada por Stevenson en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* resultan innegables, es cierto, pero en el caso del galés existe algo más, un plus de significación que acerca ese retaceado magma discursivo a los horribles procesos degenerativos padecidos por el cuerpo del monstruo en el final de la historia. De hecho, es evidente que lo que se narra -paradójicamente aquello de por sí inenarrable-, sólo puede ser abordado de ese modo parcial, elíptico o truncado.

De los 'despojos' discursivos que clausuran la trama ninguno llama tanto la atención, empero, como el testimonio del doctor en medicina Robert Matheson, convocado de urgencia para contar con un testimonio científico acerca de las agónicas metamorfosis de Helen Vaughan. Lo notable es el carácter 'formal' de dicho testimonio. Una aclaración del ignoto 'compilador' de la obra la antecede comprendida entre corchetes, en la cual se dicen cosas como que la hoja en cuestión era manuscrita y se hallaba "*cubierta con anotaciones hechas a lápiz*", las cuales estaban "*en latín, muy abreviadas y, evidentemente, escritas con gran prisa*". Incluso se añade que "*el manuscrito fue descifrado con gran dificultad y algunas palabras han evadido, hasta ahora, todos los esfuerzos de los expertos contratados*".

En la 'ilegibilidad' de ese documento de un horrorizado hombre de ciencia radica, a nuestro entender, la clave de la novela y la síntesis del imaginario de Machen. La opacidad de la escritura, su impureza y desaseo expresivo, la elección de una lengua 'arcaica', dan perfecta razón de lo que transmite: la disolución de cualquier tipo de distinción o categoría, la regresión del sujeto racional a estadios preformales o donde la 'Forma' no se muestra nítida sino que apenas se 'perfila' en la oscuridad y jamás puede ser descrita en detalle. No es casual que en el momento preciso en que la metamorfosis "*de mujer a hombre, de hombre a bestia, de bestia a algo peor que las bestias*" toca a su fin, el compilador acote: "*aquí el manuscrito se hace ilegible*".

Bibliografía

BORGES, Jorge Luis (1985): "Prólogo" en Arthur Machen: *Los tres impostores*. Bs. As., Hyspamérica.

GARCÍA, Guillermo (2003): "La ciudad y los monstruos (una contribución a la genealogía del horror moderno)". *Revista Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid. Año VIII, N° 24, julio-octubre. Dirección URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24>.

_____ : “Abraham Merritt, precursor de Cthulhu”.
Malacandra, N° 17, enero de 2004. Dirección URL:
<http://www.geocities.com/SoHo/Café/1131/17garcies.htm>.

Lovecraft, H. P. (1984): *El horror en la literatura*. Madrid, Alianza.

LUDMER, Josefina (1999): *El cuerpo del delito. Un manual*. Bs. As., Perfil.

LLOPIS, Rafael (1985): “Los mitos de Cthulhu”, en Howard Phillips Lovecraft y otros: *Los Mitos de Cthulhu. Narraciones de horror cósmico*. Selección, estudio preliminar, introducciones, bibliografía y notas de R. LL. Trad. Francisco Torres Oliver y R. LL. Madrid, Alianza.

MACHEN, Arthur (1985): *Los tres impostores*. Prólogo de Jorge Luis Borges. Bs. As., Hyspamérica.

_____ (2004): *El Gran Dios Pan*. En *Antología de cuentos de terror, 3 (De Arthur Machen a H. P. Lovecraft)*. Selección de Rafael Llopis. Madrid, Alianza.

MORRELL, Fran (2000): “Arthur Machen, la magia de la herencia celta”. En *Liter Área Fantástica*. Bs. As. Dirección URL:
<http://www.literareafantastica/BiografiadeArthurMachen.htm>.

© Guillermo García 2008

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo