

V. EL SEPULCRO VIVIENTE: ANÁLISIS Y COMENTARIOS SOBRE “EL SABUESO”

V.1. *Resumen de la trama*

Fecha en 1922, “El sabueso” se centra en un par de excéntricos, dos “virtuosos neuróticos”¹ ingleses que, “cansados de las vulgaridades del mundo” (“El sabueso” 199), emprenden una búsqueda de experiencias extremas que, teniendo como punto de partida la fascinación por los rituales de los simbolistas, se convierten en profanación de tumbas. Del botín obtenido han creado todo un museo en el sótano de la casa solariega que ambos comparten.

En uno de estos hurtos, perpetrado en un abandonado cementerio holandés, obtienen un extraño amuleto de jade que representa una bestia alada. Dicha bestia, de acuerdo con ciertas leyendas, a su vez había matado al hombre junto a cuyo cadáver se encontraba el amuleto, puesto que, en tiempos, también se había hecho de él mediante el robo de tumbas. El recuerdo de dicha leyenda provoca resonancias perturbadoras en las mentes de los dos amigos, especialmente por el hecho de que, en la distancia, parece escucharse “el ladrido débil y profundo de un sabueso gigantesco” (201), cuyo origen no pueden precisar; así como al descubrir claros signos de aplastamiento en el esqueleto, que guardan fuerte parecido con marcas de mandíbulas.

Tras de hacerse con el amuleto y regresar a Inglaterra, empiezan a ocurrir sucesos extraños: aunque en la casa rara vez existe otro morador además de ellos mismos, se escuchan frecuentes golpes en las puertas y las ventanas, aun en las de los pisos superiores. En cierta ocasión, alcanzan también a ver un cuerpo enorme e indefinido que pasa por enfrente de la ventana de la biblioteca y, posteriormente, un aleteo muy cercano al lugar, pero la consiguiente búsqueda de pistas sobre sus causas no arroja resultados. Pero, por sobre de estos hechos, está de nueva cuenta

¹ “neurotic virtuosi” (*An H. P. Lovecraft Encyclopedia* 117). Salvo indicación contraria, todas las traducciones son mías.

el misterioso ladrido, del que ambos profanadores no saben si atribuirlo a su imaginación turbulenta.

Conforme avanzan los días, el miedo empieza a dominarlos. Cierta noche uno de ellos escucha un golpe en la puerta de *su* habitación. Imaginando que se trata de St. John (su cómplice) le indica que entre, a lo cual sin embargo, sólo le responde una carcajada espantosa. El hombre sale presuroso de su cuarto para descubrir que el pasillo está desierto y que St. John se encuentra durmiendo en su propia habitación. Tras despertarlo para contarle lo ocurrido, escuchan nuevamente los ladridos en la lejanía, lo cual no les deja lugar a dudas sobre su realidad.

Cuatro días después de ese episodio, escuchan ruidos de arañazos en la puerta del sótano. Movidos más por el temor de que algún intruso hubiera descubierto el repugnante museo oculto dentro, pero teniendo también presentes los recientes fenómenos, acuden a investigar. Al abrir la puerta, emerge una extraña ráfaga de viento, a la vez que les parece oír una serie de murmullos “*en holandés*” (205). Una noche del mes siguiente descubren un conjunto de huellas sumamente extrañas fuera de la casa, junto a la ventana de la biblioteca, y reparan también en las colonias de murciélagos que, cada vez en mayor número, revolotean sobre la casa.

Unas semanas después, St. John es atacado por sorpresa y despedazado por una bestia indefinible. Su compañero, al escuchar sus gritos, acude en su ayuda, justo a tiempo para escuchar un aleteo alejándose del lugar y una silueta negra y gigantesca recortándose contra la luna. St. John, en su agonía, sólo alcanza a decir dos frases: “El amuleto... el maldito amuleto...” (206). Su compañero lo entierra a la noche siguiente en uno de los jardines de la casa. Durante el proceso, vuelve a escuchar los ladridos y distingue una sombra que, a saltos, se aleja por el páramo.

Aterrado ante las perspectivas de tener que quedarse solo en la casa, el compañero sobreviviente huye a Londres al día siguiente, no sin antes cargar debidamente con el amuleto y

prender fuego al museo. Sin embargo, a los tres días los ladridos vuelven a escucharse, y siente que algo lo observa después de que anochece. El clímax llega una noche en que, paseando junto al Dique Victoria, una sombra pasa por enfrente de uno de los faroles y enseguida se levanta una violenta ráfaga de viento. El sobreviviente se da cuenta, así, de que su destino no será distinto del de St. John.

En una última y desesperada maniobra, se embarca hacia Holanda con la intención de regresar el amuleto al cementerio. Sin embargo, al detenerse en una posada de Rotterdam, descubre que el objeto maldito le ha sido robado. Esa noche los ladridos se escuchan con particular fuerza y, al día siguiente, el hombre se entera de una atroz matanza ocurrida en un barrio de mala muerte de la ciudad: una familia había sido victimada y no había rastro alguno del responsable, excepto testimonios sobre “unos ladridos débiles” (207).

Hundido por un desesperado automatismo, el sobreviviente se dirige esa noche al cementerio, teniendo en su camino la espantosa compañía de los ladridos. Dominado por un frenesí repentino, desentierra el ataúd con sus propias manos y abre la tapa. Lo que encuentra destroza los últimos rescoldos de su cordura: el cadáver ha sufrido una transformación aberrante y, sobre todo, se *mueve*. El amuleto desaparecido se encuentra ahora en su mano y, tras abrir sus mandíbulas, profiere un ladrido estruendoso.

El compañero de St. John huye despavorido, sabiendo que la única salvación que está a su alcance es su revólver.

V.2. Las fuentes del miedo

El factor *incertidumbre* se establece como basamento de la historia desde su mismo inicio: “En mis torturados oídos suena incesantemente una pesadilla de aleteos y agitaciones, y un ladrido débil y distante, como de algún sabueso gigantesco” (199). Recordando lo expuesto por Todorov,

el término clave en esta cita lo constituye el “como”. Este vocablo constituye un claro indicador de *indeterminación*, de las dificultades de la percepción del personaje para emitir una conclusión terminante acerca del extraño sonido que, por otra parte, se ha convertido en una tortura para su sensibilidad. Un segundo elemento, el de la *amenaza*, hace su aparición de esta manera.

La atmósfera empieza a definirse: se tiene un fenómeno de naturaleza incierta, oscura e inaprensible para los cortos alcances de la comprensión humana. Amén de estos caracteres, dicho fenómeno se ha destacado por influir negativamente en la sensibilidad del protagonista, produciendo una sensación de temor que, debido a su extrema intensidad, lo ha motivado a terminar con su propia vida.

La propia definición del personaje constituye un medio para reforzar la intensidad emocional: recordando de nuevo a Todorov, tenemos un narrador en primera persona, un narrador homodiegético con focalización interna fija, por emplear la terminología de Gérard Genette. El relato se desarrolla permanentemente a partir del punto de vista de este personaje, cuya anonimidad es otro factor que contribuye en el proceso de *identificación*. Recordando que “el yo pertenece a todos”, como menciona el teórico búlgaro, es posible suponer que la intención de Lovecraft es la de *implicar* al lector en los acontecimientos que se presentan. Dicha implicación se halla en el nivel de la *consciencia moral*: se busca que el lector se convierta en *cómplice* de las fechorías de St. John y su compañero o, dicho de otro modo, que el lector se *convierta* en ese compañero. Las experiencias que habrán de narrarse, así pues, se habrán de asumir como “propias” en un sentido estético. Éste es uno de los primeros requisitos para consumir ese juego transitorio de “suspensión de la incredulidad”, señalado por Caillois y Penzoldt.

Volviendo una vez más al modelo todoroviano, encontramos enseguida que la incertidumbre no se centra en la *realidad* de los acontecimientos sino tan sólo en su *origen*: “No es un sueño –me temo que no es ni siquiera locura–, ya que han sucedido demasiadas cosas para poderme

refugiar en estas dudas piadosas” (199). Tenemos aquí la negación de dos instancias distorsionadas de la percepción (el sueño y la locura), en razón de una serie de acontecimientos que se afirman como *hechos comprobados*, de tal manera que cualquier especie de capricho imaginativo o alucinatorio queda descartada. El concepto de “dudas piadosas” puede emparentarse con el “optimismo bobalicón” que también menciona Lovecraft en *El horror sobrenatural en la literatura*, así como con el del “fracaso de la razón” de Cavallaro: el entorno, en su inconmensurabilidad, reafirma su poderío sobre los pueriles y desesperados intentos de la razón humana por reducirlo a términos simplistas que, ilusoriamente, le otorguen a ésta una sensación de seguridad.

Lo *siniestro* freudiano, igualmente, empieza a vislumbrarse como otro carácter fundamental de la historia: en ningún momento los personajes reconocen declaradamente alguna instancia de escepticismo o incredulidad. Sin embargo, las ideas de locura o alucinación, así como sus excéntricas costumbres de practicar antiguos rituales paganos y su morbosa fascinación por el hurto de fetiches funerarios, todo lo cual ejecutan con un sentido más bien *lúdico*, podría considerarse como un indicador de que no esperan ninguna *manifestación sobrenatural* como respuesta a sus actos. Su móvil no es más que una satisfacción meramente narcisista y visceral, por lo cual, en cuanto se ven rodeados por fenómenos que salen de su control, las antiguas nociones de sobrenaturalidad *reprimida* empiezan a recobrar fuerza.

Un ejemplo concreto de estas nociones reprimidas es el propio carácter del monstruo, expuesto mediante la descripción del amuleto: “el espantoso símbolo anímico del culto a los devoradores de cadáveres practicado en la inaccesible Leng, en el Asia Central” (203-4). En sintonía con las tesis de L. Sprague de Camp (333) y S. T. Joshi (*A Subtler Magick* 91), estos caracteres se corresponden con los del *gul*, un demonio devorador de cadáveres particularmente característico del folklore árabe. No sería muy arriesgado suponer que, precisamente por ello, la

“referencia” que los personajes encuentran sobre el amuleto se encuentre, precisamente, en el *Necronomicón*. “El sabueso”, de acuerdo también con Joshi y Schultz (*A Subtler Magick* 63; *An H. P. Lovecraft Encyclopedia* 118), es de hecho el *primer* relato de Lovecraft donde se introduce específicamente el libro maldito por antonomasia de su mitología y a su autor, el “árabe loco” Abdul Alhazred. Asimismo, la mítica Meseta de Leng también figura ubicada en la región del Asia Central,² muy próxima al área donde fue escrito el propio *Necronomicón* (Damasco) y a la que, en la realidad, es la cuna de las leyendas sobre el gul.

Otro tema importante podemos identificar a través de la Meseta de Leng: lo *dionisiaco*. Encontramos encarnado en ella el *arquetipo* de un lugar remoto, inaccesible e indefinible, una especie de santuario o recinto sagrado que data de una no menos remota edad maravillosa, referida con nostalgia, donde las nociones de sobrenaturalidad no se consideraban como tales, ello en razón de constituir parte de la *rutina* de tales épocas. Recordemos el concepto calloisiano sobre el cuento feérico: no hay sobrenaturalidad o fantasía propiamente dichos en ellos, puesto que los fenómenos pertenecen a *otro mundo, otro orden*, dentro del cual no son *imposibles*. Asimismo, podemos identificar los caracteres que Llopis señalaba con respecto del “otro mundo” lovecraftiano: no por ser maravilloso se excluye lo terrible. En este caso, tal combinación se manifiesta en un culto a demonios que devoran cadáveres. Por otra parte, estos elementos también podrían adecuarse dentro de los conceptos *animistas* mencionados por Freud.

El tema del *abismo*, entendido éste como una *alegoría* de lo desconocido, de la vastedad del cosmos que circunda al ser humano y la imposibilidad, para éste, de abarcarlo en su totalidad, figura en diversas instancias a través de “El sabueso”. Este elemento, en mi opinión, contradice la tesis de Todorov acerca de la incompatibilidad de la alegoría con el género fantástico, ya que es

² En la novela corta *En las montañas de la locura*, Lovecraft refuerza el misterio en torno a la misteriosa meseta al introducir referencias que la ubican en la Antártida.

posible observar una pluralidad de sentidos en una expresión que se vale de formas concretas, pero sin que ello merme en el efecto de incertidumbre que se busca crear en el relato. En principio podemos remitirnos a ésta: “Abajo, en los oscuros e ilimitados corredores de horrible fantasía, se arrastra la negra e informe Némesis que me empuja a autoaniquilarme” (“El sabueso” 199). La presencia del vocablo “abajo” no es en absoluto gratuita. Nos remite a la idea de *profundidad*, de lo *subterráneo*. En ellos podemos incluir tanto la noción del ignoto cosmos circundante como de los propios y retorcidos vericuetos del *inconsciente*.

Ejemplo de esto último es el repugnante museo que los virtuosos neuróticos han conformado con los objetos robados de las tumbas en el *sótano* de su casa: “Era una habitación secreta situada muy muy abajo [...] donde [había] demonios alados” (200). Siendo la parte más inaccesible de la casa, viene a metaforizar el *inconsciente*, es decir, la parte más inaccesible de la *mente humana* que, en este caso, es la propia casa: lo conocido, lo que consideramos “normal” y “correcto”, pero que *debajo* oculta un museo en que se *reprimen* toda una serie de incontenibles *perversidades* y *aberraciones* (los demonios). Los mismos virtuosos neuróticos sirven como ejemplo de las consecuencias a que estas últimas pueden conducir al liberarse sin control: son un par de solitarios, *aislados* de la sociedad, que se dedican a la práctica de rituales grotescos y actividades morbosas que producen *horror* y *repulsión*. Entiéndase horror aquí en el sentido expuesto por Penzoldt y Cavallaro, es decir, una sensación de espanto ante un acontecimiento u objeto *definido* y *perceptible* por medio de los sentidos básicos.

Las motivaciones de esta excéntrica pareja para realizar sus actos, bien pueden también remitirnos a la “personalidad” que, en *El horror sobrenatural en la literatura*, señala Lovecraft como idónea para los interesados en la literatura de horror cósmico: “Cansados de las vulgaridades del mundo [...] habíamos seguido entusiásticamente todos los movimientos estéticos e intelectuales que prometían una tregua a nuestro devastador aburrimiento” (199).

Tenemos claramente señalado el desprecio por la rutina y la monotonía que, en definitiva, conduce (tanto en los lectores del horror cósmico como en los neuróticos virtuosos) a permitir un desbordamiento indiscriminado de la imaginación. En el caso de St. John y su compañero, los derroteros que les hace seguir su imaginación despierta en ellos una “irresponsable curiosidad”, como la describe R. Boerem (268),³ la cual no conduce sino a nefastas consecuencias: su soberbia los ha hecho introducirse en terrenos y *conocimientos* cuyo impacto resulta insoportable para su comprensión, de tal manera que su naturaleza *humana* ya no puede sostenerse más. Al adentrarse en el “otro mundo”, se les exige adaptarse a las leyes de éste, dejando como únicas alternativas posibles la locura como *asimilación*, o la aniquilación como *rechazo*.

La reminiscencia del tema de *Fausto* es aquí insoslayable, especialmente en el momento en que los protagonistas encuentran el amuleto: “En cuanto [lo] descubrimos comprendimos que debía ser nuestro” (“El sabueso” 203). Tenemos un objeto *prohibido*, de origen *incierto* y *desconocido*, que despierta la *codicia* de los personajes. El deseo de poseer algo que está *más allá* de su propia naturaleza los conduce a un acto irracional e irresponsable, que habrá de ser castigado.⁴

Retornando a la cita original que ha derivado en esta vertiente de nuestro análisis, la utilización de términos como “ilimitado” e “informe”, este último repetido obsesivamente a través de la totalidad de la obra de Lovecraft, nos remite al carácter *desconocido* del universo. El entendimiento humano y sus propios medios para expresar sus giros (el lenguaje) resultan insignificantes en comparación con la colosal abismalidad a la que intentan aproximarse.

³ “irresponsable curiosity”

⁴ Este elemento tiene un referente autobiográfico: en una visita a un cementerio holandés en Brooklyn, en 1922, Lovecraft robó un fragmento de una antigua lápida que había captado particularmente su atención. Este hecho, si bien no tuvo ninguna consecuencia “sobrenatural” real, sí despertó un fuerte temor en Lovecraft en relación con las posibles consecuencias (*A Subtler Magick* 91-92).

Podemos resumir esta situación recordando un viejo axioma: “la parte nunca podrá contener al todo”.

Lo dionisiaco nuevamente se hace presente cuando el narrador expone sus motivos y los de St. John para efectuar el robo de tumbas:

No éramos vulgares profanadores, sino que actuábamos tan sólo de acuerdo con determinados estados de ánimo, paisaje, ambiente, época del año y fase de la luna. [...] Una hora inapropiada, un efecto de luz desentonado, o una manipulación torpe de la tierra húmeda, destruirían para nosotros esa vibración extática consiguiente a la exhumación de un siniestro y burlesco secreto de la tierra. (201)

El elemento ritual, sustentado en fuertes creencias animistas, evidencia así la nostalgia por ese perdido y cronológicamente lejano mundo maravilloso y terrible. Los personajes ni siquiera piensan en obtener beneficios económicos con los objetos robados. El propósito de sus actividades profanadoras no es otro que el *goce delirante y morboso* que la experiencia significa en sí misma. Es algo visceral, *asistemático, ilimitado*: una instancia donde *no hay imposibles* y las cosas tienen un fin y un sentido en sí mismas, contrario al mundo actual donde todo es transitivo o mediático, siempre enfocado en el *futuro*. La rigidez con que tales rituales deben ejecutarse evidencia la distancia de ese mundo maravilloso con respecto de la realidad, puesto que cualquier alteración destruye la consumación de la experiencia.

Una variante, en mi opinión, particularmente compleja de la incertidumbre merece atención enseguida en razón de *no ser* propiamente relativa a un acontecimiento fantástico, es decir, no se remite a la indeterminabilidad sobre el origen de algún fenómeno inusitado, sino a la de la propia *causalidad universal*. Al recordar la noche en que St. John y él robaron el amuleto, el narrador se pregunta: “¿qué maligna fatalidad nos atrajo a aquel terrible cementerio holandés?” (201). Más allá de su propia fascinación morbosa por los fetiches funerarios, el narrador se remonta a una

indefinible dinámica circunstancial que, específicamente, considera como la causante de haberlos llevado a ese infame cementerio en particular.

A partir de la noción arcaica del destino, se nos presenta un inquietante cuestionamiento en torno a la *posibilidad* de que, en última instancia, la voluntad bien pudiera no ser el único factor determinante en el destino de la vida y las acciones humanas. El hecho de que esta situación se introduzca como *pregunta* refuerza su carácter terrorífico, ya que esto demuestra que, precisamente, *no existe respuesta definida* que la explique. La expresión “maligna fatalidad” no alude más al concepto del destino en el sentido que tendría, por ejemplo, en el contexto grecorromano; tan sólo es la expresión de la *impotencia* del entendimiento humano ante una influencia que ni siquiera puede afirmarse como real. En otras palabras, es la *imposibilidad* para definir y delimitar lo que se *cree* una especie de fuerza sobrenatural que, en este caso, se ha valido de los intereses excéntricos de los neuróticos virtuosos para encaminarlos hacia su perdición.

La descripción del cementerio durante la exhumación del féretro y el consiguiente robo del amuleto representa otra instancia compleja de “El sabueso”. En sí misma no constituye propiamente un acontecimiento fantástico, ya que se asienta más bien en la *percepción turbada* del protagonista, que produce resonancias inquietantes sobre fenómenos que no son en sí fantásticos:

la pálida luna otoñal iluminaba las sepulturas, proyectando largas, horribles sombras; los árboles grotescos, lúgubrementemente inclinados para rozar la yerba descuidada y las gastadas losas; vastas legiones de murciélagos asombrosamente gigantescos que volaban por delante de la luna; la antigua iglesia, invadida por la maleza, apuntando su dedo inmenso y espectral hacia un cielo lívido; insectos fosforescentes que danzaban como fuegos fatuos bajos los tejos, en un lejano

rincón; el olor a mohó, a vegetación y a cosas menos explicables, entremezclándose débilmente en la brisa de la noche que venía de ciénagas y mares lejanos; y lo peor de todo: el ladrido débil y profundo de un sabueso gigantesco que no alcanzábamos a ver ni a localizar su dirección. (202)

Es de hecho esta última frase lo que podría constituir, hasta cierto punto, un acontecimiento fantástico, en razón de la imposibilidad para determinar el origen del ladrido. En ocasiones posteriores, no nos será extraño encontrar dudas incluso con respecto de su propia realidad, expuestas mediante suposiciones acerca de juegos caprichosos de la imaginación.

Pero, volviendo a la descripción del cementerio, vale aquí tomar en cuenta la afirmación de S. T. Joshi acerca del carácter *autoparódico* del relato (*A Subtler Magick* 91, 253): en resumen, considera que Lovecraft deliberadamente escribe con un tono barroco y sobrecargado en un afán de satirizar, de manera no humorística, el uso de recursos anticuados u obsoletos para la creación de cuentos de terror. De hecho, si repasamos con atención el pasaje aquí citado, nos será evidente la ausencia de acontecimientos definidos o particularizados. Como he mencionado, la descripción se centra más bien en las *reacciones emocionales* del narrador ante su propia *soledad* con respecto de un entorno impredecible.

Así podemos identificar varios elementos propios de lo fantástico y del horror cósmico. En principio, una descripción de estas características se corresponde, en gran medida, con los recursos “preparatorios” para la aparición mencionados por Penzoldt con respecto de la novela gótica. En otras palabras, el narrador busca crear aquí una atmósfera opresiva y tensa que habrá de sensibilizar al lector para la eventual manifestación sobrenatural o fantástica. Sin embargo, los elementos de dicha descripción son los mismos utilizados en el siglo XVIII por los, todavía, inexpertos novelistas góticos. Es así que se explica el tono paródico mencionado por Joshi:

Lovecraft trata de llamar la atención acerca de la *inefectividad* de viejas fórmulas que, hacia una fecha como 1922, necesitan ser renovadas en beneficio del cuento de horror sobrenatural.

A pesar de ello, el interés paródico no es el único que se persigue con esta descripción. Reitero la existencia de elementos que nos remiten a los caracteres esenciales de lo fantástico y el horror cósmico. Uno de ellos es el ya visto por Flora Botton y también por Jean Bellemin-Noël (124-5): la *soledad*. Los protagonistas y, especialmente, el narrador, se enfrentan solos y bajo su propio riesgo y capacidades ante una *eventual* situación inusitada. En otras palabras, tenemos aquí la *intuición* de un más allá indefinible e inconmensurable, es decir, de *posibles fuerzas externas y desconocidas* que, por medios igualmente inexplicables, podrían manifestarse de alguna manera prodigiosa e incluso amenazante para los personajes. La correspondencia entre lo fantástico y el horror cósmico se define cabalmente, vislumbrándose la aparición del miedo, sobre todo, en razón del clima amenazante que predomina.

El sentimiento de lo siniestro igualmente viene a coincidir aquí: la realidad objetiva de alguna instancia sobrenatural, para los protagonistas, no va más allá de lo que les proporcione un *medio* para satisfacer sus deseos egoístas en formas emocionalmente intensas. En otras palabras, el carácter sobrenatural no es sino un *agregado* que, desde su punto de vista, contribuya a complementar sus esquemas sobre la ruptura de la rutina a la que tanto detestan. Una noción de sobrenaturalidad que sobrepase sus potencialidades humanas se da por descartada mediante la inexistencia de alusiones hacia ella, es decir, la presencia de fuerzas sobrenaturales que rompan con la *rutina* de los personajes, por muy excluyente y aberrante que ésa sea, ni siquiera se menciona en el principio. Es sólo hasta que la serie de extraños fenómenos se abate sobre ellos, tras el robo del amuleto, que tales nociones empiezan a recuperar su poder.

En el mismo proceso del robo del amuleto existe un suceso que prelude esto último: la confirmación de signos de aplastamiento en el esqueleto, que *parecerían* confirmar la realidad

acerca de la misteriosa bestia que mató al profanador anterior, detalle que hasta entonces sólo constaba en antiguas leyendas del campesinado (concepciones mágicas que, supuestamente, deberían estar superadas, aunque más bien se hallan reprimidas). Básicamente es éste el momento a partir del cual la manifestación de lo fantástico y del horror cósmico se dará libre cauce en el resto del relato.

El amuleto, en sí, especialmente en razón de la indescifrable inscripción tallada en su base, es el elemento que *confirma* que el *Necronomicón* no es simplemente el producto de una mente trastornada: hay un objeto real y sensible que corresponde, detalle por detalle, con lo que hasta entonces se había considerado tan sólo como un delirio. Así pues, es posible intuir la presencia de esferas de existencia y *conocimientos* que superan los del ser humano; y lo peor de todo: datan de épocas increíblemente remotas, en las que, se *suponía*, no existían formas de vida inteligente. Sin embargo, los vestigios están claramente presentes, y sus alcances e implicaciones resultan intraducibles aun con el supuesto grado de desarrollo que la especie humana cree haber alcanzado.

Está asimismo la imagen representada en el amuleto: el gul es supuestamente un ser mítico. Sin embargo, y hasta ahora, existe un esqueleto en el que se han encontrado marcas que guardan un terrible parecido con las que dejarían las garras de esa estatuilla de jade. Una vez más, ¿las leyendas constituyen simples figuraciones imaginativas o son solamente intentos imprecisos para dar constancia de realidades con las que apenas tenemos contacto, y es por este paupérrimo argumento que concluimos su inexistencia?

Esto nos ofrece una nueva dimensión acerca de la interacción entre lo fantástico y el horror cósmico: si bien, hasta el momento no hemos presenciado de primera mano un acontecimiento particular que resquebraje de raíz nuestros conceptos sobre el universo y sus “leyes naturales”, sí tenemos un conjunto de situaciones cuya interrelación parece *sugerir* la existencia de otras

instancias cósmicas externas y diferentes a la nuestra. Así pues, mientras que lo fantástico sólo se consumará mediante acontecimientos definidos, el horror cósmico puede manifestarse en el plano mismo de la hipótesis y la *sugerencia*. Esto se confirma en tanto que, al no poder constatar los acontecimientos directamente, el entendimiento humano sólo puede aproximarse a la realidad última de los acontecimientos mediante la consideración de un marco de *posibilidades*. En otras palabras, es *posible* que un gul haya matado a un profanador que intentó robar su amuleto sagrado, pero es igualmente posible que las marcas de aplastamiento del esqueleto tuvieran como origen uno más terrenal y comprensible. Una vez más: la única certeza es la incertidumbre, puesto que *no hemos estado ahí* para presenciar el fenómeno que realmente sucedió. Como puede verse, *nuestro* propio mundo, aun a través de las manifestaciones más comunes y próximas a nuestra comprensión, tiene el poder para despertar el terror más profundo en tanto que no nos es posible controlarlo: la parte no puede contener al todo.

A partir de que los virtuosos neuróticos retornan a Inglaterra, el miedo empieza a fundamentarse en motivos más concretos, hasta convertirse en terror declarado. Desde luego, el factor *suspense*, tal y como Freud y Botton reconocen, es determinante para reforzar su impacto emocional. Como punto de partida para ello encontramos el siguiente pasaje: “Menos de una semana después de nuestro regreso a Inglaterra, empezaron a suceder cosas extrañas” (“El sabueso” 204). A través de una expresión imprecisa y sumamente abierta, se prepara emocionalmente al lector y se le invita a que prosiga con la lectura, con la finalidad de esclarecer el significado de esas “cosas extrañas”.

Por principio de cuentas, debemos tener en cuenta que estos posibles contactos con lo fantástico y sobrenatural seguirán fielmente la regla de la soledad: la casa en que los personajes habitan, donde se oculta su odioso museo, está “situada en un páramo inhóspito y poco frecuentado; de modo que rara vez turbaba nuestra puerta la llamada del visitante” (204). Las

experiencias no tendrán más testigos que ellos mismos, lo cual es, en un primer momento, el primer obstáculo para determinar la realidad incuestionable acerca de los fenómenos.

A continuación, tenemos la súbita aparición de “un frecuente manotear en la oscuridad, no sólo en las puertas sino también en las ventanas, tanto en las de arriba como en las de abajo” (204). Considerando el aislamiento en que viven, ¿qué explicaría estas repentinas perturbaciones? Si en contadas ocasiones acude algún visitante, ¿qué clase de presencia se manifiesta, asimismo, de una manera tan furtiva y evasiva? De ser lo que se consideraría un visitante humano “normal” (es decir, excluyendo a un ladrón), ¿no sería lógico suponer que llamaría a la puerta de la entrada principal de la mansión? Sin embargo, tenemos que su forma de atraer la atención es mediante ruidos y golpes. Por otra parte, está el nada tranquilizador hecho de que los golpes se escuchan por la parte de afuera, pero también en las ventanas del piso *superior*. Aun suponiendo que la casa tuviera cornisa, ¿cómo lograría tantas veces un visitante humano deslizarse sin ser visto hasta la parte superior de la casa y, una vez ejecutado su inusual ritual para atraer la atención, alejarse sin dejar rastro?

La siguiente manifestación es “un cuerpo grande opaco [que] oscurecía la ventana de la biblioteca por la que penetraba la luz de la luna, y otra [ocasión] creímos oír un aleteo no lejos del edificio” (204). Los dos cómplices salen prestamente a investigar el origen de estos fenómenos sin encontrar ninguna explicación convincente o, al menos, no a través de alguna instancia *fáctica*. En razón de ello y de que, fuera de sus aberrantes gustos por las experiencias extremas, no contemplan lo sobrenatural como explicación concebible, la alternativa que consideran como más plausible es que “estos fenómenos [eran producto de] nuestra imaginación que prolongaba en nuestros oídos los ladridos débiles y lejanos que nos pareció escuchar en el cementerio holandés” (204).

Sin embargo, obsérvese el énfasis hecho en expresiones como “nos pareció escuchar”, con lo cual se define el carácter esencial de lo fantástico en sentido estricto: una serie de fenómenos que altera completamente las nociones que consideramos inmutables sobre las leyes de la naturaleza, y ante los cuales no hay manera de afirmar tanto una explicación de orden racional como sobrenatural. La incertidumbre, así pues, prevalece hasta lo último. En los términos de Caillois, este tipo de fenómenos se inserta en el terreno de lo que, suponemos, sería *imposible* dados nuestros conocimientos sobre el mundo. Sin embargo, y a menos que se comprobara de manera incuestionable la incidencia de alguna perturbación de la percepción, estamos peligrosamente cerca de tener que modificar nuestros esquemas. Peor aún: acaso esas influencias que, eventualmente, modificarían tales esquemas, ni siquiera nos den el tiempo suficiente para conseguirlo. Aquí vemos definirse dos instancias del miedo: una con respecto del fracaso de la razón, como menciona Cavallaro, y otra con respecto del miedo ante la amenaza y el dolor, como explica el propio Lovecraft. Igualmente en los términos de éste, vemos cómo los elementos analizados poco a poco definen la *atmósfera* prototípica del horror cósmico.

Más adelante, una segunda lectura del *Necronomicón* restará fuerza al argumento de la imaginación como explicación posible: “En [él] nos enteramos de muchas de sus propiedades [del amuleto], y de la relación existente entre las almas de los espectros y los objetos que las simbolizaban, y lo que leímos nos llenó de inquietud” (205). De no haber en la realidad elementos lo bastante relacionados con lo que seguramente han leído los personajes, posiblemente este hecho no tendría mayor trascendencia. Sin embargo, el hecho de que el contenido de esta lectura se mantenga oculto, mas no así sus efectos, viene a representar un tipo de incertidumbre concentrado en el nivel del *lector*, y no de los personajes en sí. De esta manera, se niega al lector la posibilidad de determinar los motivos concretos por los que esta lectura del

grimorio de Abdul Alhazred intensifica el miedo, pero de cualquier forma se le obliga a ser una víctima más de éste.

El mismo narrador indica el salto, en intensidad, del miedo hacia el siguiente nivel: “Entonces, llegó el terror” (205). Al mismo tiempo que se advierte sobre la incidencia de circunstancias que habrán de llevar el miedo a un nivel más poderoso, se refuerza el recurso del *suspense*, obligando una vez más al lector a continuar la lectura aun cuando es evidente que lo venidero no será agradable:

La noche del 29 de septiembre de 19... oí un golpe en la puerta de mi habitación. Imaginando que era St. John, le grité que entrara, pero me contestó una carcajada estridente. No había nadie en el corredor. Cuando saqué a St. John de su sueño, declaró que ignoraba por completo lo sucedido, y se sintió tan preocupado como yo. Fue la noche en que los débiles y distantes ladridos del páramo se convirtieron para nosotros en una realidad cierta y pavorosa. (205)

Aquí la evidencia de algo sumamente *prodigioso* es abrumadora: no lo es en sí el golpe en la puerta, ni siquiera la misma carcajada que lo sucede, pero en cambio sí lo es el hecho de que, a pocos segundos de haber ocurrido ambos y que el narrador se lanza hacia la puerta, el pasillo está totalmente desierto. Nos es evidente que, en *su* concepto del universo, St. John era la única causa que habría vuelto *posible* un golpe en la puerta. Sin embargo, además de comprobar que no hay nadie en el pasillo, descubre además que St. John está durmiendo en su propia habitación.

Ni siquiera tienen tiempo para tratar de aferrarse, desesperadamente, a la imaginación como la causa de esta conmoción: los extraños ladridos que resuenan en la distancia hacen ya demasiados acontecimientos inusitados en un muy corto periodo de tiempo para suponer un cuadro alucinatorio prolongado.

Tampoco debe transcurrir mucho tiempo para que otro fenómeno aparentemente imposible venga a turbar su rutina:

Cuatro días más tarde [...] nos llegó un ruido apagado, cauteloso, como si arañasen en la puerta que conducía a la escalera secreta de la biblioteca. Nuestra alarma ahora se dividió; porque además de nuestro miedo a lo desconocido, vivíamos siempre con el temor de que se descubriese nuestra horrenda colección. Apagamos todas las luces, nos acercamos a la puerta, y la abrimos de golpe; en ese instante, notamos una inexplicable ráfaga de viento, y oímos, como alejándose, una extraña mezcla de susurros, risas contenidas y murmullos articulados. No tratamos de determinar si estábamos locos, soñando, o en nuestros cabales. Sólo nos dimos cuenta, con la más negra de las inquietudes, de que los murmullos aparentemente inateriales eran sin lugar a dudas *en holandés*. (205)

La situación empieza a tomar un sentido terriblemente definido, aunque no *definitivo*, en la mente de los protagonistas. En este punto de la historia, determinar o no la locura es, como se ha visto, un aspecto secundario y hasta trivial. Lo que prevalece es ya una insoportable sensación de acecho, de *amenaza* por parte de una fuerza o fuente totalmente indescriptible. Lo fantástico y el horror cósmico una vez más se dan la mano: la situación está totalmente fuera de control aun en el plano de la interpretación; no hay elementos suficientes para determinar una explicación de orden extraño ni maravilloso y, por otra parte, diversas relaciones entre los acontecimientos tornan alarmantemente concebible que el orden sobrenatural sea ese origen. Asimismo, las propias manifestaciones son demasiado sutiles para determinar qué *clase* de fuerza externa podría intervenir aquí. El mismo narrador reconoce explícitamente su miedo a lo desconocido, tal y como Lovecraft considera esencial para el horror cósmico.

Una de las mencionadas relaciones que sugieren una presencia sobrenatural puede establecerse entre este pasaje y la segunda lectura del *Necronomicón*. Como se recordará, los personajes descubrieron ciertos detalles acerca del amuleto, entre los cuales estaba su vínculo con las almas de los muertos. El último fenómeno prodigioso, por su parte, se ha caracterizado por una serie de murmullos incorpóreos pronunciados “claramente” en holandés. No sólo “debería” ser imposible un acontecimiento así en lo que creemos que es nuestro entorno, sino que también remite a una instancia de lo siniestro: se han escuchado voces no pronunciadas por una presencia material, pero además se han expresado en holandés.

La remembranza del tema fáustico se vislumbra a través de esta situación: se sugiere que estos fenómenos posiblemente se deban a una especie de *castigo* por haber sobrepuesto los caprichos personales a los intereses prioritarios de otro orden u otras voluntades. Los personajes ni siquiera consideraban que algo así pudiese ocurrirles. Una situación como ésta era, en el lenguaje freudiano, una noción reprimida o superada, hasta que la realidad externa puso ante sus percepciones los acontecimientos que demostraban lo contrario.

Las reacciones subsecuentes de los personajes constituyen un ejemplo manifiesto del concepto del “fracaso de la razón” de Cavallaro: “Casi siempre nos aferrábamos a la teoría de que nos estábamos volviendo locos los dos a causa de nuestra vida de emociones antinaturales” (205). Aun cuando es perfectamente posible que sea cierto, el verdadero problema no radica en ello, sino en la *incertidumbre*: la ausencia de algún detalle o aspecto de la situación que permita decantarse por alguna explicación definitiva es lo que genera el terror. Los personajes están desesperados, *impotentes*. No saben cómo responder ni qué alternativas elegir ante los acontecimientos incomprensibles de que están siendo blanco y, ante ello, intentan vanamente reafirmar para sí mismos una explicación torpe y fragmentaria que, a todas luces, se muestra insuficiente.

Es de este modo que se consuma la atmósfera del horror cósmico: los personajes se ven involucrados con fenómenos cuya incidencia está fuera de su control y, más aún, ni siquiera toman en cuenta sus estados anímicos o el interés por su propia conservación. En otras palabras, ni saben nada acerca de los orígenes de tales fuerzas, ni tienen tampoco participación alguna en cuanto al curso de sus manifestaciones. Están *solos* ante lo desconocido.

Las pocas esperanzas de que la locura o la imaginación expliquen los acontecimientos se desvanecen cuando el “29 de octubre encontramos en la tierra blanda, debajo de la ventana de la biblioteca, una serie de huellas de pisadas absolutamente indescriptibles. Eran tan desconcertantes como las hordas de enormes murciélagos que revoloteaban en torno a la casa solariega en creciente e inusitado número” (206). Por fin ha aparecido una evidencia *material* a favor de confirmar una auténtica presencia sobrenatural. La incertidumbre en que permanece el lector con respecto del aspecto de las huellas es el recurso mediante el cual se enfatiza su carácter ultraterreno: el lenguaje mismo es insuficiente para describir una *realidad* que, por su parte, existe a pesar de esta limitación de las capacidades humanas.

Asimismo, la presencia de los murciélagos inevitablemente trae a nuestra mente el episodio del robo del amuleto: recordemos cómo, durante la exhumación del féretro, el narrador hace un énfasis especial en un grupo de quirópteros enormes que sobrevuelan el cementerio, y que posteriormente se abalanzan sobre la tumba en cuanto ellos se retiran. Una tenue pero adicional alusión al tema fáustico que, en este caso, tiene un origen más bien *psicológico* que mítico: no se trata precisamente de una fuerza sobrenatural manifiesta que se ensaña sobre St. John y su compañero, sino la propia memoria de este último, su propia dimensión *moral*, la que establece una asociación causal entre el robo del amuleto y la presencia de los murciélagos, esta vez, sobre su propia casa. Pero de nueva cuenta, ésta no es sino una *posibilidad* más entre la desesperada búsqueda de una explicación. La incertidumbre se mantiene.

Sin embargo, esta tensión sufre su primera, aunque no definitiva ruptura, el 18 de noviembre:

en que fue atacado St. John [...] por una bestia espantosa y carnívora que le despedazó [...] acudí corriendo al lugar del suceso, a tiempo de oír el batir de alas y ver recortarse vagamente un ser negro y brumoso contra el disco naciente de la luna [...] Todo lo que [St. John] consiguió fue susurrar: “El amuleto... el maldito amuleto”. (206)

En principio coinciden factores de *horror* y *terror*. El primero es observable en la brutal mutilación que lleva a St. John a sus últimos momentos de existencia. Si bien no hay una descripción explícita en demasía, es posible intuir el sangriento resultado del ataque y el espanto que produce. Por lo que respecta al terror, de nueva cuenta observamos una correlación entre dudas y certidumbres: no hay lugar, en principio, para especulaciones o sospechas sobre juegos de la imaginación sobre el ataque en sí; éste constituye un hecho de realidad indiscutible, lo cual confirma que, independientemente de su naturaleza, existe una influencia *amenazadora* sobre los virtuosos neuróticos.

Resulta evidente tan sólo esta instancia que remite al dolor y al peligro de muerte, pero seguimos sin saber a ciencia cierta cuáles son sus *fuentes*: únicamente tenemos relación sobre “una bestia espantosa y carnívora”, “un ser negro” y “un batir de alas” que parecen alejarse. La esencia definitiva de la influencia que, ahora, ha confirmado ser altamente destructiva, continúa envuelta en el misterio. En otras palabras, el ataque es un hecho evidente, pero no lo son sus *orígenes*. Dado que el narrador solamente ha observado los resultados y no el acontecimiento en sí, el hecho mismo de que las últimas palabras de St. John se refieran al amuleto intensifica más su terror, que aclarar la situación.

No puede superar el estadio *especulativo* acerca de los pormenores en torno al ataque del monstruo: ¿hay realmente alguna relación entre éste y el robo del amuleto? ¿Es posible que se

esté efectuando alguna especie de “castigo” por parte de una influencia sobrenatural? ¿O pudo ser un hecho totalmente circunstancial, que sólo por ciertas particularidades hace que el narrador intuya el mencionado vínculo aunque no existiera en absoluto? El entendimiento humano nuevamente se tambalea ante el abismo cósmico que se extiende ante él, tan propio y tan ajeno. Tan incontrolable y, en cambio, con una facilidad escalofriante para actuar sobre la voluntad humana.

En razón de lo anterior, el compañero sobreviviente no puede, de momento, tomar decisión alguna más allá de enterrar los restos de St. John en un jardín de la casa. Sin embargo, “al ver saltar de montículo en montículo, en el páramo débilmente iluminado, una sombra confusa” (206) el terror empieza a alterar su capacidad de raciocinio, terminando por imponerse el predominio de un frenético *instinto de supervivencia*. Por encima de la incertidumbre, o acaso precisamente por causa de ella, el miedo frente a la amenaza de muerte se convierte en el motor de las acciones del narrador, que prestamente pone fuego al museo y, guardando cuidadosamente el amuleto, huye a Londres. No importa ya tanto *saber* qué es esa extraña fuerza que ha cobrado ya una vida, sino alejarse de ella cuanto sea posible. En otras palabras, hay un *reconocimiento tácito* por parte del narrador hacia el poder inconmensurable e indefinible de esa fuerza.

Pero a pesar de sus esfuerzos, el compañero de St. John pronto descubre que sus esfuerzos por liberarse de tal influencia parecerían depender, precisamente, de esta última para tener resultado:

tres noches después volví a oír los ladridos; y antes de que transcurriese una semana, sentí que unos ojos extraños me miraban en cuanto oscurecía. Una noche, mientras paseaba por el Dique Victoria [...] observé que una forma negra oscurecía uno de los reflejos de los faroles en el agua. Sopló una ráfaga de viento

más fuerte que la brisa nocturna, y comprendí que no tardaría en sucederme lo mismo que a St. John. (207)

La distancia no ha impedido que el narrador siga viéndose asediado por manifestaciones extrañas. La incertidumbre, de esta manera, se encuentra en un nivel distinto del simple efecto fantástico. La vacilación no se centra ni en la realidad de los fenómenos ni tampoco sobre el carácter sobrenatural que parece revestirlos, sino en la *indeterminación* de su propia esencia, es decir, qué *origen particular* tienen y cuáles son sus leyes. La cotidianidad ha sido resquebrajada por completo, pero sigue siendo imposible explicar en qué términos ha ocurrido esta alteración. Si a esto se agrega una amenaza latente, el terror es la única resultante inmediata. El narrador únicamente puede actuar de acuerdo con suposiciones y *esperanzas* en su intento por escapar de esta vorágine de destrucción, pero no tiene medio alguno para estar seguro sobre las consecuencias:

Qué era el sabueso, y por qué me perseguía, eran cuestiones vagas aún. Pero había oído los ladridos por primera vez en aquel antiguo cementerio, y todos los sucesos siguientes, incluidas las palabras de St. John al morir, me habían servido para relacionar la maldición con el robo del amuleto. (207)

Las relaciones aquí expuestas tan sólo se ciñen, como se ha dicho, a los conocimientos y esquemas del narrador. Él mismo reconoce que no es sino su propia *experiencia* lo que ha utilizado como base para concluir que la “maldición” se relaciona con el robo del amuleto. Sólo en razón de estos alcances es que puede tomar su próxima decisión. En última instancia, no tiene *certeza* alguna, ni siquiera para intuir el verdadero motivo por el que el “sabueso”, al que hasta el momento jamás se ha visto directamente, lo acecha.

Para reafirmar una vez más que la amenaza, al menos, no es ningún sueño, encontramos el pasaje donde se describe la muerte brutal de los ladrones que roban el amuleto al narrador:

en el barrio más ruin de la ciudad se había cometido una horrible fechoría [...] una familia entera había sido despedazada por un ser desconocido que no había dejado rastro; los que vivían cerca de ahí habían oído durante toda la noche unos ladridos débiles, profundos, insistentes, como de un sabueso gigantesco. (207)

Mayor terror no puede sentir el sobreviviente al descubrir que hay otros *testigos*, además de él, de la existencia de los infernales ladridos; y que existen otras circunstancias que parecen confirmar el vínculo entre ellos y la muerte de St. John: la familia asesinada vivía en un barrio de delincuentes, había sido atacada en la misma forma que St. John, el asesino no había dejado rastro (¿acaso porque se alejó volando?) y, por encima de todo, al mismo tiempo se habían escuchado los ladridos. ¿Cómo era posible que tantas personas fueran asesinadas con saña extrema sin que el asesino dejara rastros? Considerando que las víctimas eran un grupo completo, resulta difícil suponer que una sola persona hubiera logrado una carnicería tal sin ser notado. De haber sido entonces un grupo el responsable, bien podrían haber tenido éxito en cuanto a matar a la familia, pero no en huir sin dejar rastro.

Aunado esto a las propias experiencias del narrador, resulta concebible suponer la explicación de carácter sobrenatural a tan monstruoso suceso: a St. John lo atacó una criatura que, aparentemente, se alejó volando después de cumplido su propósito. El mismo narrador ha visto, en dos ocasiones posteriores al asesinato, una sombra gigantesca que parece deslizarse por el aire. La incertidumbre se mantiene, pero es ya insignificante en comparación con el miedo a la muerte. Es más bien en el nivel del lector, en parte gracias al *distanciamiento*, que el interés por develar la naturaleza de la enigmática criatura se mantiene, mientras que para el protagonista, la historia sólo se ha vuelto una carrera desesperada e incierta por salvar su vida.

Sin embargo, en el desenlace presenciamos el triunfo de lo desconocido por sobre de cualquier intento humano por esclarecerlo. El protagonista acude al cementerio, movido por una

suerte de fatalismo insuperable que lo obliga a efectuar el reencuentro con el esqueleto al que meses antes habían despojado él y St. John. Siendo evidente que huir no le ayudará a evitar una desgracia, instintivamente opta por el camino opuesto, en una casi mecánica esperanza de que el curso de los acontecimientos se modifique o termine por fin: “No sé a qué había ido, si no era a rezar o a balbucear súplicas insensatas y disculpas al ser impasible y blanco que yacía en su interior [del féretro]; fueran cuales fuesen los motivos, atacé la tierra semihelada con desesperación, en parte mía y en parte debida a una fuerza irresistible ajena a mí” (208).

En realidad, aquí podemos suponer que esa “fuerza ajena” no es otra que la del inconsciente, libre de toda represión y guiando todas sus acciones en sintonía con el instinto de sobrevivencia. El miedo, a estas alturas, ya ha alcanzado la intensidad de un terror incontrolable, alterando las pautas de conducta más simples y, en última instancia, la propia *percepción*.

En su desesperación por salvarse, el narrador reconoce un momento en que ya no puede distinguir qué es real y qué está imaginando: “llegué a la caja oblonga y podrida, y quité la tapa nitrosa. Éste fue el último acto consciente que ejecuté” (208). A partir de este momento es trivial si lo que presencia es o no una auténtica manifestación sobrenatural, puesto que su percepción, tan profundamente alterada, resulta ya ineficaz para establecer un vínculo estable con el entorno. El raciocinio está completamente atrofiado, y lo que prevalece son los instintos más arcaicos. De esta manera, es tan posible que la alucinante transformación del esqueleto sea un hecho real como un delirio:

cubierto de cuajarones de sangre y horribles jirones de carne y de pelo, mirándome de manera consciente con sus cuencas fosforescentes y sus afiladas fauces sanguinolentas y entreabiertas, sonriendo ante mi inevitable condenación. Y cuando de aquellas fauces brotó un ladrido profundo y sardónico, como de un gigantesco sabueso, y vi que en su zarpa inmunda y sangrienta sujetaba el amuleto

extraviado y fatal de jade verde, proferí un grito, y eché a correr insensatamente, y mis gritos se convirtieron muy pronto en histéricos accesos de risa. (208)

Tanto si aceptáramos lo sobrenatural como una realidad incuestionable que explica este portento, como si aceptáramos que el narrador es víctima de sus propios temores, la conclusión de este pasaje es la misma: el narrador ya *no podrá* integrarse de nuevo a la rutina de la cual participaba antes de esta serie de fenómenos extraños. Su irresponsable curiosidad, retomando las palabras de Boerem, le ha permitido otear en las profundidades de lo desconocido y lo indefinible. En su insolente actitud de tomarse a sí mismo como la fuente de sentido para todo lo que lo circunda, es decir, de considerar que a partir de él existen las cosas, ha hecho el terrible hallazgo de que hay algo *más allá*.

Ha descendido al abismo en su intento por demostrar que éste no existía, y las experiencias y percepciones que ahí ha obtenido están muy lejos de poder abarcarse con sus endebles conceptos sobre el universo. Ha descubierto, así, la insignificancia del pensamiento y el entendimiento humano con respecto del enorme cosmos en el que habita. Una insignificancia que se traduce no sólo en la independencia total de dicho entorno con respecto de los términos humanos para poder ser real, sino en que, de forma inversa, este entorno *sí puede* decidir cortar la existencia humana con base en nociones totalmente intraducibles para ella.

No nos extrañe que la historia, ante esta revelación, llegue a concluir de este modo: “me procuraré con mi revólver el olvido, que es mi único refugio ante esa monstruosidad innominada e innominable” (209). En estos momentos, la “monstruosidad” ya no se refiere al “sabueso”, que en definitiva apenas si pasamos de conjeturas acerca de su verdadera naturaleza, sino que *alegoriza* a ese entorno tenebroso y colosal, a ese cosmos inabarcable para el que los *nombres* son inútiles.

V.3. *Conclusión: el sepulcro viviente*

En términos generales, “El sabueso” es un cuento sumamente oscuro y nocturnal, si seguimos la opinión de Maurice Lévy (21). Sprague de Camp, por su parte, lo considera un relato eficaz aunque, en línea con lo mencionado en el capítulo II sobre el estilo lovecraftiano, también peca de sobreadjetivación (333). Tal cosa no debe extrañarnos tratándose de uno de los Mitos de Cthulhu más tempranos.

Por lo que respecta a esa misma eficacia, hemos visto cómo la esencia de la incertidumbre se basa, aun por encima del propio discurso del narrador, en las *imprecisiones sensitivas* de los personajes. Más allá de que los dos asesinatos acontecidos en el relato son absolutamente reales, considero que posee la enorme virtud de conservar la *incertidumbre* prácticamente en todos los demás elementos. En concreto, “El sabueso” deja abierta la posibilidad de que, como también señalan Stefan Dziemianowicz (166) y David E. Schultz (213), los acontecimientos extraños bien puedan ser producto de la imaginación o de la locura. Sin embargo, Lovecraft cuida de manera fructífera el nunca pasar del plano de lo *posible*, es decir, nunca dar la suficiente información como para que, tanto el lector como el narrador, sean capaces de alcanzar una explicación definitiva.

El hecho mismo de que nunca se alcance dicha explicación favorece, de esta manera, la creación de una atmósfera *opresiva, terrorífica*, a través de la cual se busca resaltar, como se ha reiterado en su momento, la imposibilidad del entendimiento humano para abarcar el cosmos que lo rodea. Los conceptos y esquemas creados por aquél no son sino *medios* de acercamiento hacia dimensiones de la existencia que, en última instancia, son independientes y hasta superiores con respecto de la esfera humana. De esta manera, se confirma cómo tanto la misma superstición como la racionalidad se hallan al mismo nivel en cuanto a efectividad, esto es, que *ninguna* de las dos es capaz de alcanzar el conocimiento total. El “optimismo bobalicón” mencionado por

Lovecraft con respecto del horror cósmico se derrumba en cuanto, en el caso de “El sabueso”, una serie de acontecimientos supuestamente imposibles viene a resquebrajar la cotidianidad de dos excéntricos que, al ser dominados por el miedo, demuestran ser tan dependientes de una rutina hasta cierto punto inamovible como sus congéneres a los que desprecian por “vulgares”.

Los virtuosos neuróticos juegan despreocupadamente, en un principio, con lo sobrenatural porque se sienten seguros de su *inexistencia* y de que, por lo tanto, sus acciones temerarias no tendrán consecuencias. Sin embargo, llega un momento en que esa cotidianidad, repentinamente, parece verse trastornada por los mismos fenómenos que se consideraban imposibles de presenciar. Pero lo auténticamente terrorífico no proviene de la simple confirmación de la realidad de instancias sobrenaturales (es decir, lo maravilloso), sino de la *imposibilidad* para determinar cualquier explicación. El mismo título del relato es una clave para comprobarlo puesto que, como hemos visto, el enigmático “sabueso” *jamás* llega a ser visto. No tiene otra función que la de un *referente conocido* para describir algo *desconocido*.

Volviendo al modelo expuesto en el capítulo III, observamos que, en el caso de “El sabueso”, el péndulo de la incertidumbre está condenado a continuar oscilando hasta el infinito, sin posibilidad para detenerse en alguno de sus extremos. Por esta parte, es casi incuestionable que estamos ante un relato fantástico. Asimismo, la manifestación de fenómenos cuya esencia no puede aclararse de manera satisfactoria en los términos de la razón, o que incluso hace suponer que las conclusiones de ésta sobre las “leyes naturales” son erradas, nos permite vislumbrar la posibilidad de existencia de instancias *desconocidas* del universo (o aun la *confirmación* de algunas de ellas a las que considerábamos producto de un pueril animismo). Instancias que, en razón de ser independientes con respecto de nuestras concepciones y *deseos*, eventualmente pueden intervenir de manera *dramática* (como menciona Penzoldt) en nuestra propia esfera,

alterándola profundamente o incluso amenazando su misma existencia. El horror cósmico, lo siniestro y lo fantástico forman así la *unidad funcional* en “El sabueso”.

Lovecraft, confirmando lo expuesto en el capítulo II, nos traslada así a las orillas del *abismo*, al borde “esa monstruosidad innominada e innominable”, frente a la cual apenas si podemos aspirar a tener un paupérrimo significado. Para Maurice Lévy (39-40), la alegoría por excelencia de esta vastedad cósmica es, en “El sabueso”, el propio *sepulcro*: lejos de constituir un simple lugar de reposo para los muertos, es “un *lugar funcional*” (40),⁵ donde las nociones de vida y muerte constituyen conceptos *dinámicos* en correlación permanente. El sepulcro se convierte, así, en un *abismo* de donde provienen horrores indefinibles (el amuleto es extraído de él y, eventualmente, la criatura que acecha a los virtuosos neuróticos). En esto radica un nuevo potencial aún más terrorífico que el que tuviera en sus estereotipados antecedentes góticos: el sepulcro ya no es un fin, sino un *principio inexplicable*, la fuente de formas de vida inimaginables para lo que, *supuestamente*, son las leyes que rigen los principios vitales de nuestro entorno. El sepulcro es, así, el *umbral* y el *abismo* en uno solo: la frontera entre dos órdenes no precisamente inconciliables, pero sí con cursos fenomenológicos que no tienen por qué guardar similitudes.

El otro polo de esta compleja correlación entre vida y muerte puede entenderse si nos remitimos al concepto de “necrofilia filosófica” mencionado por Schultz (204): la fascinación de Lovecraft por la parafernalia funeraria se traduce en acontecimientos terroríficos que, como en el caso de “El sabueso”, tienen como desenlace la muerte de los protagonistas y cuyo origen, precisamente, se considera ubicado en el propio *sepulcro*. En resumidas cuentas, la “vida” que procede del sepulcro, parece destinada a destruir otras formas de ella.

⁵ “a *functional place*”

Un concepto realmente inquietante, especialmente si nos atrevemos a considerarlo como una variante poco poética de la ley del equilibrio: del sepulcro vemos emerger extrañas e indefinibles formas de vida que, paradójicamente, parecen tener como propósito el hacer que otras de estas formas sean arrojadas en ese abismo sempiterno.⁶

⁶ Una muestra de la influencia póstuma de “El sabueso” puede encontrarse en el relato “Su boca sabrá a ajeno”, de Poppy Z. Brite, y localizable en la antología *Cthulhu 2000*, editado por Jim Turner y publicado en castellano bajo el sello de La Factoría de Ideas (2000).