

EL AGUA COMO UMBRAL DE LA MONSTRUOSIDAD EN “DAGÓN” DE H.P. LOVECRAFT

Laura Blázquez Cruz*

ABSTRACT

Within the genre of travel literature, the story “Dagon” by H.P. Lovecraft is of special interest when analyzing the element of water—and, more specifically, the sea—as a polysemic symbol that denotes the sense of the limit and the sublime. The narrator of the story immerses himself in a journey in which water is a scenic and allegorical component, a natural index that acts as a common thread towards territories where the monstrous lives. In turn, the journey through the aquatic environment illustrates society’s impossible attempts to control nature, an aspect that relegates the aquatic infinity to the position of the “other” and, therefore, of the monstrous.

KEYWORDS: Water, limit, nature, abjection, monstrosity.

RESUMEN

Dentro del género de literatura de viajes, el relato “Dagón”, de H.P. Lovecraft, resulta de especial interés a la hora de analizar el elemento del agua—y, más concretamente, el mar—como símbolo polisémico que denota el sentido de lo limítrofe y lo sublime. El narrador de la historia se sumerge en un trayecto en el que el agua es componente escénico y alegórico, índice natural que actúa como hilo conductor hacia territorios donde habita lo monstruoso. A su vez, la trayectoria por el medio acuático ilustra la imposibilidad de controlar la naturaleza por parte de la sociedad, aspecto que relega el infinito acuático a la posición del ‘otro’ y, por tanto, de lo monstruoso.

PALABRAS CLAVE: agua, límite, naturaleza, abyección, monstruosidad.

EL AGUA COMO EXPERIENCIA DE LO SUBLIME

“Dagón” es un relato de Lovecraft a modo de carta de suicidio en la que un narrador relata un naufragio en el Océano Pacífico dentro del contexto de la Gran Guerra, experiencia que lo lleva a la dependencia de la morfina con el objetivo de olvidar la resonancia traumática, si bien, finalmente, su intento resulta en vano, pues culmina en el suicidio.

* Laura Blázquez Cruz es profesora del Departamento de Filología Inglesa y del Centro de Estudios de Lenguas Modernas de la Universidad de Jaén (lbacruz@ujaen.es), con investigación en literatura, cultura popular y análisis del discurso.

En la narración del naufragio, el elemento predominante y conector es el agua, básico al establecer distintos niveles espaciales. El primer nivel es controlado por el narrador que relata la experiencia, desde una posición espacial sólida, una habitación en un hospital de San Francisco, situando al lector en una dimensión y un tiempo distintos, en retrospectiva, y sumergido en un entorno mayoritariamente líquido. La narración se nos antoja de dudosa veracidad ya que, como se evidencia a lo largo de la diégesis, el narrador no es fiable. No en vano, su capacidad mental puede haberse sido afectada por la morfina o la insolación experimentada durante el viaje: “escribo esto bajo una fuerte tensión mental, ya que cuando llegue la noche habré dejado de existir. Sin dinero, y agotada mi provisión de droga, que es lo único que me hace tolerable la vida” (Lovecraft 17). Además, todo lo acontecido se filtra a través de su focalización, único punto de vista en la historia, sin otra narración que pueda servir como contrapunto de veracidad. En cualquier caso, delirio o realidad constatable, el viajero se ve inmerso en unos cambios espacio-temporales cuyo hilo conductor es el agua.

El relato en “flashback” comienza en medio de la inmensidad del océano, “en una de las zonas más abiertas y menos frecuentadas del anchuroso Pacífico” (17). Desde el primer momento hay inestabilidad espacial al tratarse de una superficie líquida difícil de transitar salvo mediante el uso de medios tecnológicos como una embarcación. Este hábitat natural es un “no lugar”, según el término de Marc Augé (85), pues, desde un punto de vista antropológico, su fin no es ser habitado sino que se trata de un lugar de paso en el que no se da la vida sedentaria sino un constante movimiento nómada, entre países y continentes, un espacio no social, alejado de la civilización, lo cual incide en la identidad social del sujeto que lo transita al no encontrar entes sociales que permitan la sociabilidad, tal y como refleja la angustia del naufrago: “ni barcos ni tierra hacían su aparición, y yo comencé a desesperar en mi soledad, en medio de aquella ondulante e ininterrumpida inmensidad de azul ilimitado” (Lovecraft 18). El vértigo y horror experimentados ante esta extensión marítima obedece al hecho de que se trata de un espacio líquido que escapa al control humano. De hecho, el agua, en cualquiera de sus estados en la naturaleza, ya sea líquido—lluvias, ríos y océanos—gaseoso—niebla—o sólido—nieve—es un elemento incontrolable con una capacidad de adaptación morfológica que le permite ocupar cualquier espacio. Esta cualidad, como en el caso de las grandes extensiones de mar, se relaciona con lo sublime por la grandiosidad, lo excelso y el gran poder de la naturaleza, que hace a la humanidad consciente de sus limitaciones ante la grandiosidad del universo. Esta cuestión se relaciona directamente con la idea de lo sublime que enfatiza Burke, la atracción que provoca la naturaleza y recuerda a la humanidad su insignificancia a la vez que genera recelo y placer, un estado límite que suscita terror y éxtasis: “whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling” (34). En este sentido, lo sublime se experimenta como un “placer negativo” o “displacer” desde la distancia, por lo que la referencia a la gran extensión de agua solo resulta sublime bajo el

punto de vista del lector porque la experiencia directa del narrador, integrado y en medio de la soledad oceánica, convierte el espacio marítimo en algo negativo y angustioso.



“Storm.” 2021. Imagen de Sabrina Eickhoff en Pixabay

El terror que despierta el océano en el narrador se relaciona también con el grado de tecnofilia de la sociedad de la que procede, pues cuanto más tecnófila es una sociedad (Turkle 9, 18-19), mayor aversión y terror generará la naturaleza en sus integrantes. Así, con el nacimiento de la ciencia—y el consecuente desarrollo de la tecnología—en la sociedad occidental se ha proclamado la posibilidad de controlar la naturaleza. No en vano, como ya expone Descartes en el siglo XVII, el conocimiento científico convierte a la humanidad en “dueños y poseedores de la naturaleza” (142) con el objetivo de reducir la naturaleza a lo cuantitativo, a lo medible (Heidegger 118-123). Al hilo, no es extraño que el náufrago no encuentre apenas obstáculo o dificultad para escapar del barco que lo había secuestrado, “tan liberal era la disciplina de nuestros opresores, que cinco días más tarde conseguí escaparme en un pequeño bote, con agua y provisiones para bastante tiempo” (Lovecraft 17), lo cual pone de manifiesto que los tripulantes del barco secuestrador saben las pocas posibilidades que tendrá el prisionero de sobrevivir en el medio acuático. De hecho, a la inestabilidad provocada por el agua, se suma la de estar a la deriva, sin localización geográfica alguna:

Cuando finalmente me encontré con las amarras cortadas y libre, tenía muy poca idea de mi posición [...] [T]an sólo podía suponer vagamente, por el sol y las estrellas, que me encontraba al sur del ecuador. Desconocía mi longitud, y no había a la vista ni islas ni costas. (Lovecraft 18)

Evidentemente, hay una diferencia notable entre la perspectiva del personaje que se encuentra en una embarcación con visión muy cercana al agua, dentro de la totalidad abrumadora de lo natural—visión muy limitada del océano—y la que permiten las herramientas tecnológicas.

EL AGUA COMO DIVISIÓN DE LÍMITES Y LO ABYECTO

El agua es el elemento que delimita los límites geográficos terrestres verticales y horizontales. El límite vertical terrenal se establece tomando como referencia el nivel del mar; este marca el horizonte divisorio entre cielo y tierra y es a través de dicho punto referencial como la humanidad es capaz de establecer la altura de otros elementos naturales y urbanísticos a cierta distancia. No obstante, bajo el agua es imposible la completa descripción e

identificación del entorno geográfico y biológico, pues se trata de un elemento que el ser humano no puede controlar en su totalidad. Por ello, la catalogación de vida marina que habita en mares y océanos es incompleta y cualquier nueva especie que se descubre es percibida por la sociedad como monstruosa ya que escapa al conocimiento humano y, por tanto, a su control. Apuntemos que en “Dagón” no se dan estos límites divisorios entre agua y tierra y, de hecho, hay una elipsis narrativa en relación al tránsito entre la extensión acuática y el suelo firme:

El cambio tuvo lugar mientras dormía. Jamás conocí los detalles, ya que mi sueño, aunque problemático y repleto de visiones, fue ininterrumpido. Cuando desperté, lo hice para encontrarme medio hundido en una cenagosa extensión de infernal fango negro que me rodeaba en monótonas ondulaciones hasta tan lejos como llegaba la vista, y en el que mi bote se encontraba embarrancado a cierta distancia. (Lovecraft 18)

El tránsito del medio líquido al sólido—y, por tanto, estable—no es pleno porque sigue siendo un lugar limítrofe donde lo terrenal se mezcla con lo acuático como así manifiestan las extensas ondulaciones descritas por el viajero, enfatizando la ausencia de agua al alcance de la vista. Lo limítrofe híbrido se evidencia en esa “cenagosa extensión de infernal fango negro” (18), materia formada por la mezcla con el agua marina que deja al descubierto un “pudridero de cadáveres de peces descompuestos, así como de otras cosas menos descriptibles que pude ver insinuándose entre el asqueroso légamo de aquella interminable llanura” (18). La visión de este lugar no categorizado provoca náuseas en el espectador, “abyección” en palabras de Kristeva, no solo por su insalubridad sino porque, en su esencia, problematiza toda identidad y orden lógico, toda delimitación o regla, siendo “the in-between, the ambiguous, the composite” (4).

Lo abyecto, pues, escapa al control y debe excluirse o estar alejado del lugar que habita el sujeto, en el “no man’s land” (Creed 65), porque “afecta a la fragilidad de nuestras fronteras, a la fragilidad de la distinción espacial entre las cosas en nuestro interior y en el exterior, así como del paso temporal entre el cuerpo materno y la ley paterna” (Foster 157), maternidad que en el espacio natural viene representada por la naturaleza, así como la fertilidad del agua. Por otro lado, tal como se ha mencionado previamente, la ley representa el intento de controlar el medio natural que rodea al sujeto. En oposición, lo abyecto es incómodo, incontrolable y amenaza la pulcritud del cuerpo—individual y social. Por ello, Bert Olivier lo relaciona con la naturaleza salvaje, no domesticada, ya que ambos escapan al control de la sociedad tecnófila:



“Smoking Crater.” 2018. Imagen de Sharon Ang en Pixabay

This obsession with the control of nature is symptomatic [...] of its status as “abject,” precisely considering the fact that these perpetual efforts on the part of technophilic humanity constitute nature as that which threatens the “hygienic” space of measurement, calculation, and “control.” “Nature”—which threatens to engulf humanity, infect it, disrupt society’s economic practices—like the cadaver, causes humans to “fall.” People are horrified by its inaccessible, uncontrollable, amorphous, teeming proliferation of menacing “things.” [...] Everywhere [...], the social imaginary confronts one with nature’s ceaseless tendency to undermine coherent “meaning,” its refusal of the “rules of the game” of civilization. (455)

Además, el cadáver es un elemento recurrente a lo largo del trayecto que el personaje realiza hasta una meta protuberante que conforma su único punto de referencia, la representación más extrema de lo abyecto para Kristeva, un hedor insoportable y nauseabundo, así como peces muertos: “la zona era un pudridero de cadáveres de peces descompuestos” (Lovecraft, 18). Esta fisicidad en descomposición es consecuencia de la falta de agua, por cuanto la bajada del nivel del mar que previamente ocupaba la zona deja como resultado una extensión de tierra baldía.



“Fish.” 2016. Imagen de Eveline de Bruin en Pixabay.

La descomposición y el hedor van marcando la trayectoria del personaje, hecho que de nuevo sitúa al agua como referencia de los límites geográficos. La narración sigue con el movimiento nómada del viajero, siendo el intermediario el mundo conocido y el primitivo o salvaje, el lugar donde la sociedad no se ha asentado y está fuera del control humano, el mundo que se sitúa tras la frontera oceánica y, a consecuencia de la desaparición de agua, con apariencia volcánica: “el fondo oceánico había emergido a la superficie, sacando a la luz regiones que durante millones de años habían estado ocultas bajo insondables profundidades de agua” (19). En este suelo firme se inicia una travesía por la superficie de fango “en busca del desaparecido mar, y de un posible rescate [...] caminé guiado por una lejana colina que descollaba por encima de las demás elevaciones del ondulado desierto” (19) hacia “un incommensurable barranco o cañón cuyas negras profundidades la luna [...] no llegaba a iluminar” (20), visión que se conecta con “*El paraíso perdido* y [el] odioso ascenso de Satán a través de remotos territorios de oscuridad” (20).

Este trayecto a través de un espacio privado de agua—y la consecuente abyección presente en la naturaleza—es, a su vez, un itinerario retrospectivo hacia los orígenes mitológicos de la Tierra, como si de un “myse-en-abyme” se tratara, un descenso al interior

por las laderas del valle, cada vez con más obstáculos rocosos. En lo más profundo, el viajero contempla un elemento cuya posición no se debe a la mera creación natural:

Una gigantesca pieza de roca, como pronto pude cerciorarme; pero [cuyo] contorno y ubicación no eran completamente obra de la naturaleza. [...] A pesar de su enorme tamaño y de que se encontraba situado en un abismo abierto en el fondo de los mares desde la juventud de la tierra [...] era un monolito perfectamente tallado, cuya inmensa mole había conocido el trabajo y quizás la adoración de criaturas vivas y racionales. (21)

La intervención de una herramienta en la talla e inscripciones del monolito evidencia que la zona ha sido/es visitada—o habitada—por seres vivos, pero lo relega al primitivismo al mencionar el origen o los inicios de la Tierra. La contemplación de tal monumento primitivo evidencia de nuevo un contraste entre la visión del viajero perteneciente a la sociedad tecnófila occidental y el anhelo de control y medida de la naturaleza que observa el lugar “no sin cierta emoción de científico o de arqueólogo” (22), frente al territorio primitivo y natural en cuya representación pictórica predominan:

Jeroglíficos [...] distintos de cuantos yo había visto en los libros, [...] en su mayor parte [...] símbolos acuáticos esquematizados tales como peces, anguilas, pulpos, crustáceos, moluscos, ballenas y demás. Algunos [...] representaban evidentemente seres marinos desconocidos para el mundo moderno, pero cuyos cuerpos en descomposición había visto yo en la llanura surgida del océano. (22)

El afán enciclopédico y científico de clasificación de especies comienza en la Edad Media y considera monstruoso a todas aquellas que escapan de lo ya descrito. De hecho, en tal período histórico el océano es el elemento divisorio entre lo conocido y lo monstruoso, actuando el agua como marcador de límite vertical, como barrera divisoria entre lugares, provocando el difícil—sino imposible—acceso a los mismos. Esta barrera acuática supone hasta la Edad Media una visión limitada de la morfología de la Tierra, dando lugar a numerosas teorías sobre la forma del globo terráqueo, como el mapa en forma de “O” y “T” de Isidoro de Sevilla, cuya representación pictórica sitúa a Jerusalén en el centro del mapa y pone de manifiesto que el pensamiento medieval localiza a los monstruos en los lugares más allá del agua, en la periferia terrenal, espacios alejados de las concentraciones sociales, de difícil acceso, en las que predominan el mar, islas en mitad del océano, desiertos o montes recónditos.



“Mapa mundi de T en O.” Incluido en las *Epistemologías* de Isidoro de Sevilla.

Así, escindido el mundo en dos, Cantimpré muestra una dimensión geográfica que parte de Occidente para considerar aquello fuera de sus límites—Oriente—como “lo otro”, lo extraño, lugares, por tanto, donde localiza a estos seres fuera de la norma, “pues la parte oriental del mundo y sus criaturas se encuentra de modo distinto (*aliter*) a la occidental” (31). La “T” divide los hemisferios, el superior ocupado por Asia, el inferior dividido por Europa (izquierda) y África (derecha). El océano que divide Asia y África es la zona fronteriza y limítrofe donde se sitúan las razas de monstruos. En definitiva, el desconocimiento de la totalidad geográfica terrenal—al igual que la limitación visual desde la perspectiva del náufrago—hace proliferar la idea de aquellos lugares desconocidos y apartados como hábitat de una extensa muestra de monstruos de carácter maravilloso.

En la narración, el viajero naufraga en el océano Pacífico hasta llegar a tierra firme; el mar supone un obstáculo o abismo que lo separa de lugares terrestres, donde habita lo desconocido, pero una vez alcanzada tierra firme, el espacio temporal se retrotrae al comienzo de la humanidad. El descubrimiento del lugar y su composición visual inicialmente maravillan al viajero: “fueron los relieves los que más me fascinaron [...], había una serie de bajorrelieves cuyos temas habrían despertado la envidia de un Doré” (22), lo que recuerda a la literatura de viajes de la Edad Media y el descubrimiento de los *mirabilia*. Sin embargo, a medida que el examen visual se amplía, la descripción de las representaciones corpóreas en la roca provoca el rechazo del testigo hacia la morfología monstruosa híbrida entre humano y pez:

Creo que estos seres pretendían representar hombres [...], al menos cierta clase de hombres; aunque aparecían retozando como peces en las aguas de alguna gruta marina. [...] Sus rostros y sus cuerpos [...] eran detestablemente humanos en general, a pesar de sus manos y pies palmeados, sus labios espantosamente anchos y flácidos, sus ojos abultados y vidriosos. (Lovecraft 23)

En la descripción de estas criaturas teratológicas, el narrador infiere que se trata de dioses imaginados por la tribu que pudo habitar la zona, lo cual nos lleva a pensar en una población primitiva teófila, pero se trata de un dios monstruoso, como describe la aparición del ser al que nombra como Dagón o el Dios-Pez. La descripción vuelve a poner de relieve la morfología grotesca, asimétrica y monstruosa del cuerpo de la criatura relacionada con las profundidades oceánicas, monstruosa porque se trata de una entidad desconocida a ojos del náufrago—lente civilizada—que habita un lugar al que solo se puede acceder cuando el nivel del agua desciende. A su vez, este lugar es descrito como un lugar primigenio, oculto bajo la profundidad marítima durante millones de años, por lo que, en relación con este entorno, el monstruo es relegado a lo primitivo, creándose un contraste entre la civilización a la que pertenece el náufrago y lo natural inferido a través de las características morfológicas del lugar que remiten al origen terrestre explicado por la mitología greco-romana.

Las características de la población tallada en el monolito y la del Dios-Pez es la de una civilización que recuerda al “primer antepasado del hombre de Piltown o de

Neanderthal” (23), cuya corporeidad híbrida muestra adaptación en ámbito terrestre y acuático. Así, posee rasgos humanos con extremidades palmeadas como las de los peces, percibida como monstruosa: “aquella especie de Polifemo saltó hacia el monolito como un monstruo formidable y pesadillesco, y lo rodeó con sus brazos enormes y escamosos” (24). Esta referencia al origen de la humanidad, junto con el mito de Polifemo, sitúa al lector en la perspectiva de la antigua sociedad greco-romana y la existencia de la mitología como explicación cosmológica, en la cual los monstruos son reflejo de la creación del cosmos y el caos resultante de las primeras deidades, la irracionalidad frente a la razón—eje central del pensamiento clásico—así como el triunfo de la naturaleza frente a la invasiva civilización. Los referentes teratológicos representan lo opuesto a los valores de una cultura y, en relación a la morfología, se caracterizan por un tamaño excesivo con respecto al cuerpo normativo y lo híbrido—mezcla de animal y humano—, siendo predominante la fusión entre serpiente y animales marinos, símbolos ctónicos por su relación con lo fértil y lo femenino.

Esta descripción deudora de la mitología clásica marca un “flashback” externo que exige el conocimiento y la competencia del lector al exponer un paralelismo de la narración con el mito de Polifemo, monstruo de origen salvaje y caníbal que vive aislado en la isla de Sicilia, ignorante de las leyes y la justicia, y que aprisiona a Homero y a sus hombres tras la vuelta de la guerra de Troya. Es decir, a través de la extensión oceánica—única vía posible— el náufrago/Homero llega a un lugar más allá de la civilización, un entorno social de conflicto bélico—guerra de Troya/la Gran Guerra—en el que tanto este como el náufrago de Lovecraft alcanzan un emplazamiento fuera del control social, habitado por seres monstruosos—Polifemo/Dios-Pez—no supeditados a leyes sociales, lo cual pone en peligro la supervivencia.

Este nuevo espacio primitivo bifurca la narración en dos líneas temporales, la primera de ellas es el enmarque en el que el narrador se encuentra en el momento de vivir la experiencia. Se trata de una temporalidad experimentada por este, pero que, a su vez, a través de las referencias al monstruo y a la sociedad reflejada en el monolito, se relaciona con la mitología clásica, por lo que la narración se sitúa en una segunda línea. Se dan, de este modo, tanto un nivel explícito como uno referencial, conectados a través del monstruo acuático. Este “myse-en-abyme” temporal a través del agua sumerge la narración en tres niveles espacio-temporales, a decir, la narración desde el hospital, la narración del naufragio que remite a la idea medieval de dos mundos y el “flashback” extradiegético en relación a los orígenes de la tierra bajo la perspectiva de la mitología clásica. Y es a través del agua, de nuevo, como la narración vuelve al primero de ellos:

No recuerdo muy bien los detalles de mi frenética subida por la ladera y el acantilado, ni de mi delirante regreso al bote varado [...] Tengo el vago recuerdo de una tormenta, poco después de llegar al bote; en todo caso, sé que oí el estampido de los truenos y demás ruidos que la Naturaleza profiere en sus momentos de mayor irritación.

Cuando salí de las sombras, estaba en un hospital de San Francisco. (24)

A través de la naturaleza—y, más específicamente, del agua—como medio incontrolable y, por tanto, abyecto desde el punto de vista de lo tecnófilo, se evidencia, en el tránsito hacia la manifestación más extrema de lo abyecto, el cadáver, ya que, en su tránsito por los límites teratológicos de la Tierra, el navegante acaba su viaje mostrando una esencia rayana en la fisicidad muerta: “se acerca el fin. Oigo ruido en la puerta, como si forcejeara en ella un cuerpo inmenso y resbaladizo. No me encontrará. ¡Dios mío, esa mano! ¡La ventana! ¡La ventana!” (24). Al cruzar los límites bajo el control de la sociedad, el viajero se convierte en intermediario entre este mundo y el mundo del “otro”, portador de lo infeccioso y, por ello, se aboca a su extinción.

Obras citadas

- Augé, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: Dodsley, 1767.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge, 1993.
- Cantimpré, T. *De natura rerum*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 1974.
- Descartes, René. *Discurso del método*, Madrid: Gredos, 2006.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001.
- Heidegger, Martin. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Harper and Row, 1977.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia UP, 1982.
- Lovecraft, Howard Phillips. *Dagón: ciclo de Cthulhu*. Vol. 1. Madrid: 21 Edaf, 2003.
- Olivier, Bert. “Nature as ‘abject’, Critical Psychology, and ‘Revolt’: The Pertinence of Kristeva.” *South African Journal of Psychology* 37.3 (2007): 443-469.
- Turkle, Sherry. *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*. London: Phoenix, 1997.