



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Filosofía

Trabajo de fin de máster (TFM)

La categoría del horror cósmico en *True Detective*.

Jaime Aguado Ferrero

Tutor: Dr. Domingo Hernández (USAL)

Co-tutor: Dr. Fernando Longás Uranga (UVa)

Índice

Introducción.	2
1. Horror cósmico en Lovecraft.	3
1.1. El horror cósmico y lo sublime	5
1.2. Horror cósmico y la literatura fantástica de género sobrenatural.....	13
1.3. Horror cósmico en <i>La llamada de Cthulhu</i>	22
2. Horror cósmico en <i>True Detective</i>.	27
2.1. Pesimismo cósmico en <i>True Detective</i>	32
2.1.1. La actitud del <i>verdadero detective</i>	37
2.2. El tiempo en <i>True Detective</i> . La teoría M y el eterno retorno nietzscheano.....	39
2.3. El universo carnívoro en <i>True Detective</i>	43
2.3.1. La cuestión de la libertad.....	43
2.3.2. La gran cloaca cósmica.....	46
Conclusiones.	50
Bibliografía.	51

La categoría del horror cósmico en *True Detective*.

Introducción.

En el presente Trabajo de Fin de Máster se traerá la cuestión del horror cósmico para, en un primer momento, analizarla a través de su primer referente, H.P. Lovecraft, y de la tradición literaria gótica; y en un segundo momento, señalar y analizar su presencia en la serie de Nic Pizzolatto, *True Detective*, autor de otros títulos literarios como *Galveston: Una novela* o *La profundidad del mar amarillo*.

Lovecraft entiende la tradición literaria gótica, sobre todo en sus propuestas sobrenaturales, como el contexto idóneo para la aparición del horror cósmico. Se hará un recorrido a través los máximos exponentes de esta para llegar a la propuesta teórica y literaria del propio Lovecraft al respecto. Para ello, se utilizará como fuente principal su obra teórica *El horror sobrenatural en la literatura* (1927) para reflejar el análisis que se hace de distintos autores y distintas corrientes para el fenómeno del horror cósmico. Además, se tratará la relación entre la categoría de lo sublime con la categoría del horror cósmico para profundizar sobre las características de esta última. Para ello se traerá a Burke, en su

Analizando la obra *La llamada de Cthulhu* (1928), como uno de los mayores referentes de literatura de horror cósmico, se traerá una definición de horror cósmico marcada por su sentido literario, para su posterior identificación en la serie en cuestión. Para ello, se tratará una definición propia de H.P. Lovecraft en una carta dirigida a Farnsworth Wright en 1927, contenida en *Selected Letters II, 1925-1929* (1968). También, se pueden poner otros muchos ejemplos en la obra de este autor como exponentes, dentro de su propuesta literaria, del género del horror cósmico, entre ellos: *El horror de Dunwich* (1929) o *En las montañas de la locura* (1936).

Y, a partir de aquí, se analizarán las temáticas y tópicos que aparecen en *True Detective*, y cómo esta se puede considerar heredera tanto de la literatura gótica de horror sobrenatural, sobre todo en autores como Chambers y Bierce, como del mismo Lovecraft y de su horror cósmico. En este caso, se utilizará como fuente principal la antología de textos que propone Iván de los Ríos, *True Detective. Antología de lecturas no obligatorias* (2014), en relación a la primera temporada, con la que se puede tratar también la tercera. Estas dos temporadas serán el objeto de

estudio principal, puesto que son los exponentes más claros del horror cósmico en la propuesta de Pizzolatto.

1. Horror cósmico en Lovecraft.

H.P. Lovecraft fue un teórico literario, además de un creador sobresaliente, en lo que él mismo definió como “horror cósmico”. Un tipo de horror que va mucho más allá que los horrores concretos, puesto que se proyecta hacia un continente vacío, a un espacio donde la forma humana de comprender la realidad se desvela como totalmente ineficaz. Este tipo de horror ocuparía un terreno desconocido, insondable, sobre el que las normas y las leyes humanas, insignificantes y minúsculas, son incapaces de actuar. H.P. Lovecraft nace en Providence, en el estado de Rhode Island, donde se cría y cultiva un destacado interés por el periodismo, la literatura y la ciencia. Tras pasar varios años fuera de su ciudad de nacimiento, regresó a Providence, y allí morirá, dejando como epitafio para su lápida: *I am Providence*¹.

El horror cósmico, desde las consideraciones teóricas que propone Lovecraft, aparece paulatinamente en la literatura a lo largo de la Edad Moderna. Este se fundamenta, de este modo, sobre la tradición del horror contenida en la literatura gótica. Dentro de toda esta trama conceptual y temporal que propone Lovecraft desde un hilo histórico, se van desarrollando tópicos, o detonantes, de lo que se puede entender como una categoría estética que se podría fundamentar entre lo sublime y lo horrible.

Lovecraft, al comienzo de su análisis sobre el horror sobrenatural dentro del fenómeno de la literatura fantástica², sitúa este tipo de horror bajo una consideración cargada con más sentido y diferentes implicaciones que el horror relativo a aspectos más concretos de la realidad. En sus primeros apuntes teóricos respecto a la naturaleza del horror cósmico, Lovecraft señala que la incertidumbre y el peligro, sumada a las capacidades imaginativas, supone el surgimiento de una emoción intensa y sobrecogedora. Esta emoción es característica del ser humano, en lo relativo a su propia naturaleza racional, desde el momento en que no es capaz de

¹ Apunte biográfico de De los Ríos, en: De los Ríos, I. & Hernández, R. Eds., *True Detective. Antología de lecturas no obligatorias*, Errata Naturae, Madrid, 2014, pp. 140-141.

² Lovecraft, H.P., *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*, Trad. A. Molina Foix, Madrid, Valdemar, 2010.

abordar toda la realidad con ella. Cuando aparecen espacios desconocidos, la tendencia será a rellenar los huecos que siempre deja la experiencia de la realidad. Lovecraft entiende así la posición propia de la raza humana, que reacciona a tal desconocimiento mediante el miedo y la fascinación:

Esta tendencia, además, se ha incrementado naturalmente por el hecho de que la incertidumbre y el peligro están siempre estrechamente ligados, convirtiendo a cualquier tipo de mundo desconocido en un mundo amenazador y lleno de posibilidades ominosas. Cuando a esta sensación de temor y de maldad se sobreañade la inevitable fascinación del asombro y de la curiosidad, surge una combinación de emoción intensa y provocación imaginativa cuya vitalidad ha de perdurar forzosamente tanto como la propia raza humana.³

Lovecraft entiende, desde aquí, que existe una tendencia del hombre a crear espacios fantásticos de puro horror donde encuentra lagunas a sus explicaciones cotidianas de su entorno. Y, desde el momento en que surge de la amenaza, la incertidumbre y el peligro aparece un carácter cargado con el miedo por excelencia del ser humano, el miedo a lo desconocido. Es en el ser humano donde se encuentra la semilla del horror cósmico, del miedo, que se alimenta tanto de los elementos que conforman su entorno como de su propia capacidad discursiva e imaginativa. Los miedos concretos, tanto en la vida concreta y cotidiana, como en las propuestas literarias al respecto, suponen una respuesta corporal inmediata. Sin embargo, el horror cósmico toma distancia de esta respuesta directa, aunque se fundamenta en ella. El horror cósmico se eleva a una disposición mediada por el lenguaje y el raciocinio, y se enfoca hacia un espacio mucho más abstracto que el de los miedos concretos. Apelando al horror cósmico, entonces, se señala a la incapacidad del hombre de descubrir, y sobre todo, de controlar, las normas que establecen el orden del cosmos, donde no se intuyen ni se atisban límites, que abarca toda la realidad, abandonado cualquier tipo de medida relativa a la vida humana. Lovecraft entiende que un verdadero relato de horror sobrenatural, donde interpreta que aparece en sus primeras formas el horror cósmico, debe contar con unas características definidas:

³ Ibidem, pp. 29-30.

Debe haber cierta atmósfera de intenso e inexplicable pavor a fuerzas exteriores y desconocidas; y una alusión, expresada con una gravedad y una execración que se convierten en el tema principal, a esa idea sumamente terrible para el cerebro humano: la maligna y concreta suspensión o rechazo de esas leyes fijas de la Naturaleza que son nuestra única salvaguardia frente a los ataques del caos y de los demonios del espacio insondable.⁴

La creación de una atmósfera de tales características hace surgir una sensación, que al aparecer con tal intensidad, abruma al ser humano en relación a su propio entorno. Un entorno que no puede llegar a explicar mediante proposiciones, y que no responde ni se amolda a las leyes que sobre él se postulen. De este modo, existe una relación con otra sensación ampliamente tratada durante el gótico y a lo largo de la historia de la estética: la categoría de lo sublime. Se puede considerar que del mismo modo que lo sublime aparece de las sensaciones de peligro, abrumación y cierta calma relativa, el horror cósmico también aparece ante unas condiciones de incertidumbre y de exposición a lo cruento de la naturaleza. Respecto a su relación existen diferentes posiciones, también fundamentadas en las consideraciones de Lovecraft al respecto.

1.1. El horror cósmico y lo sublime.

Si se considera el horror cósmico como una categoría estética, independiente de este modo a su contexto literario, se podría fundamentar sobre otras categorías estéticas más consolidadas y generales, como lo son la categoría propia del horror y la categoría de lo sublime. Si así se considera, la síntesis entre el horror concreto y lo desbordante de lo sublime haría aparecer el horror cósmico. Para poder considerar esta posibilidad, habrá que cuestionar el posible papel de lo sublime respecto al horror cósmico y traer consideraciones clásicas respecto a lo sublime como las de Edmund Burke. Bárbara Bordalejo considera que Lovecraft se fundamenta en este autor tanto directa como indirectamente⁵.

⁴ Lovecraft, op. cit., p. 31.

⁵ Véase Bordalejo, B. "La estética del horror: Edmund Burke, el horror tradicional y H.P. Lovecraft", Leído en las jornadas de homenaje a H.P. Lovecraft, Universidad Carlos III, 27 de abril de 2007. [Fecha de consulta: 20 de mayo de 2021] Recuperado en línea: <<http://delamanchaliteraria.blogspot.com/2009/07/la-estetica-del-horror-edmund-burke-el.html>>.

Las consideraciones que hace Burke sobre lo sublime dejan su reflejo en toda la tradición literaria gótica, que Lovecraft asimiló en su propuesta. Las alusiones de Lovecraft a las sensaciones del dolor y de la amenaza de muerte, que entiende más intensas que las correspondientes al placer, tienen su origen en las consideraciones de Burke al respecto, y esto se ve rápidamente cuando trata temas respectivos al dolor, la muerte o el placer.

Puesto que recordamos el dolor y la amenaza de muerte más vívidamente que el placer, y puesto que nuestros sentimientos con respecto a los aspectos beneficiosos de lo desconocido han sido acaparados desde un principio por ritos religiosos convencionales que les han dado forma, al lado más oscuro y maléfico del misterio cósmico le ha tocado incorporarse sobre todo a nuestro folklore popular sobrenatural. Esta tendencia, además, se ve naturalmente acrecentada por el hecho de ir íntimamente unida a la incertidumbre y al peligro, convirtiendo de este modo cualquier tipo de mundo desconocido en un mundo amenazador y lleno de posibilidades malignas.⁶

Se recogen en esta reflexión la apelación a los sentimientos sobre el dolor o el placer, la apropiación que ha hecho históricamente la ritualidad religiosa del aspecto positivo de lo desconocido, y el abandono de su momento negativo, propio de la desesperanza, el miedo, la muerte y la incertidumbre. Entiende que la parte positiva de los sentimientos sobre lo desconocido han sido catalizados por la religión y por el sentido de lo divino y que el lado respectivo al miedo y al misterio han sido recogidos por las creaciones folclóricas y populares. Se abre así un espacio privilegiado en la literatura para satisfacer esa inclinación que tiene el ser humano a elucubrar desde el plano fantásticos los aspectos de la realidad que no puede llegar a conocer. Burke ya había considerado estas cuestiones de una forma muy parecida y así lo refiere en sus tratados. Así, esta cita de Lovecraft, en su primera parte, es muy similar a las consideraciones de Burke en las que apunta al sentimiento de lo sublime y a su origen:

⁶ Lovecraft, H. P., *El horror en la literatura*, Trad. F. Torres Oliver, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 9.

Pero, como el dolor es más fuerte al actuar que el placer, la muerte en general es una idea que nos afecta mucho más que el dolor; porque hay muy pocos dolores, por exquisitos que sean que no se prefieran a la muerte.⁷

Burke considera desde un primer momento el placer como una sensación menos intensa que el dolor, y entiende la muerte como uno de los mayores miedos, preferible a la mayoría de los dolores que se puedan padecer. También, en su tratado sobre lo sublime, trata el tema de cómo la infinitud afecta a dicho sentimiento. Entiende que esta es uno de los indicadores más genuinos dentro del fenómeno de lo sublime e interpreta al ser humano en sus limitaciones como un productor de verdadera creación de *horror delicioso*. “La infinitud tiene una tendencia a llenar la mente con aquella especie de horror delicioso que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime”⁸. Sin embargo, a diferencia de Lovecraft, considera que la idea de la infinitud nace de no ver el límite a las cosas⁹, mientras que Lovecraft entiende una imposibilidad para conocer tal límite. La apelación al sufrimiento como elemento de mayor fuerza a la del placer y la certeza e incertidumbre sintetizadas frente a la inminente muerte se pueden entender como elementos que sustentan la conexión entre ambos autores. Además, la suma de estas sensaciones concretas proyectadas hacia los desdibujados límites de la conciencia humana, desde un espacio de relativa seguridad, que Burke define como *deleite*, supone un espacio donde el ser humano puede experimentar la vastedad del cosmos, sobre la que Lovecraft fundamenta la sensación del horror cósmico.

Sin embargo, en el momento en el que Lovecraft genera una mitología y unas significaciones del cosmos como un espacio devastador y sin punto de referencia, se puede cuestionar si esta definición de lo sublime corresponde a esta deslocalización de la conciencia humana en el vacío. Vivian Ralickas considera que las propuestas acerca de lo sublime, haciendo referencia a dos de las más relevantes en el momento de sus primeras consideraciones, quedan fuera del espacio del horror cósmico lovecraftiano¹⁰. Respecto a las consideraciones más influyentes sobre lo sublime señala, por un lado, la propuesta kantiana, en la que se

⁷ Burke, E. *Indagación filosófica sobre nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Gras Balaguer, M. Trad., Madrid, Tecnos, 1987, p. 29.

⁸ *Ibidem*, p. 54.

⁹ Véase *Ibidem*, p. 54.

¹⁰ Ralickas, V., «Cosmic Horror and the Question of the Sublime in Lovecraft», *Journal of the Fantastic in the Arts*, Vol. 18, pp. 364-398.

toma como centro unificador de la experiencia estética en la moral; por otro lado, señala la propuesta ya mencionada de Burke, donde las sensaciones y la identidad son parte fundamental en dicha experiencia.

Para Ralickas las bases en las que se fundamentan estas dos propuestas no pueden servir de referencia por dos razones principales: en primer lugar, por la premisa lovecraftiana de la insignificancia cósmica; en segundo lugar, por la consideración materialista mecanicista que toma Lovecraft. En la vastedad del universo aspectos como la identidad, la conciencia, y así, las sensaciones humanas, desaparecen para no suponer ninguna importancia en la escala cósmica. La propuesta de Burke, entonces, sería insuficiente para abordar la consideración de infinito, que con Lovecraft alcanza niveles inabarcables. La conciencia no serviría para albergar el sentimiento de vértigo que produce la insondable distancia entre lo humano y el cosmos. También quedaría fuera la propuesta kantiana, donde la consideración idealista chocaría con el mecanicismo materialista que entiende Lovecraft como modo de proceder y de desplegarse de lo real, dejando la moral y el libre albedrío sin relevancia alguna. Sobre la elección, el determinismo lovecraftiano y la irrelevancia de las nociones de sublime, Ralickas afirma:

The profound influence of two interconnected aspects of Lovecraft's view on existence can be discerned in his fiction: "cosmic indifferentism" and mechanistic materialism. Their combined impact on his fictional writings and poetics negates any possibility of the sublime in his Mythos. [...] The mechanistic materialist foundation of Lovecraft's cosmic indifferentism is evident in both his rejection of teleology and the idea of a divinity it implies as well as in his pronouncements on free will as a product of our (idealist) delusions.¹¹

El indiferentismo cósmico y el materialismo mecánico son, entonces, la base de la incompatibilidad entre lo sublime y el horror cósmico desde la propuesta de Lovecraft al respecto. En la mitología de Lovecraft ya se rechaza desde el principio la existencia de lo divino y del plano teológico. No concuerdan con la visión materialista y mecanicista que Lovecraft propone en sus escritos fantásticos, que deja la libre voluntad fuera de las consideraciones acerca del funcionamiento propio

¹¹ Ralickas, V., «Cosmic Horror and the Question of the Sublime in Lovecraft», *Journal of the Fantastic in the Arts*, Vol. 18, pp. 366-367.

del cosmos. Ralickas considera esta libre voluntad un engaño, fruto de nuestras tendencias idealistas. Acerca de la libre voluntad, en concreto, señala la visión que utiliza Lovecraft:

The only aspect of Lovecraft's deterministic viewpoint that endows humanity with the illusion of freedom is chance. [...] chance provides us with the only potential for any kind of deviation from a determined course. [...] Nevertheless, although chance and determinism are two notions necessarily at odds with each other, the assertion of the former in Lovecraft's fiction does not amount to freedom for the subject. In Lovecraft, "chance" is the name those who cannot see all ends give to events that they neither predicted nor foresaw. In denying the human subject freedom, an idea crucial to the aesthetics of sublimity, Lovecraft's worldview necessarily makes an experience of the sublime impossible.¹²

La visión del azar -*chance*- que aparece en Lovecraft, entiende Ralickas, no supone un verdadero libre albedrío, y no es capaz de sostener una consideración libre del hombre. Esta sería necesaria para considerar un verdadero sentimiento sublime según se había propuesto con anterioridad. La religión a la que apela Burke, como catalizador de los sentimientos de lo desconocido -en su forma positiva-, en Lovecraft no funciona del mismo modo desde el momento en que las deidades de su mitología se consideran inexistentes, por lo que tampoco pueden sostener una verdadera fundamentación para la libertad. Estas deidades se proponen ya no como la deidad a la que apela Burke, sino que son una mitología pretendidamente fantástica y alegórica. Desde el punto de vista determinista de Lovecraft, la elección se refiere ya no al libre albedrío, sino a la posición concreta que ocupa el ser humano en el mundo, sin poder llegar a conocer la resolución de sus actos. Esta distancia entre el momento concreto de una acción y su eco en los acontecimientos, que llega más allá de lo que cualquier humano puede conocer, es lo que Lovecraft entiende por *chance*. Un concepto que recoge tanto la posibilidad, la oportunidad, como el peligro y el riesgo. Por tanto, para considerar la relación de lo sublime y del horror cósmico se puede optar por dos vías: o comenzar a considerar una nueva idea de sublime que ya no se fundamente ni en la identidad,

¹² Ralickas, op. cit., pp. 366-367.

ni en el idealismo moral, ni en la libertad humana, que suponga un nuevo espacio para la incertidumbre, el mecanicismo y la indiferencia cósmica; o prescindir de lo sublime en lo que respecta a la fundamentación del horror cósmico. Sin embargo, si algo se puede considerar respecto a la naturaleza de lo sublime y del horror cósmico es su directa relación -sea el horror cósmico dependiente de lo sublime o no-. Queda reflejado en la alusión y el tratamiento a las nociones de Burke por parte de Lovecraft una sinergia entre las dos categorías.

Tratando esta relación ya con el caso de *True Detective*, las constantes apelaciones que se hacen a la Teoría M, al eterno retorno nietzscheano, al fenómeno sociológico de las consecuencias de la guerra de Vietnam -que se tratarán con mayor profundidad más adelante- generan un clima que apunta a la línea de Ralickas: la moralidad, la identidad o la religión no pueden constituir un soporte a lo sublime. *True Detective* es una propuesta que desde un primer momento cuestiona la importancia o la validez de estos aspectos mencionados. La identidad -que será un tema central a lo largo de la serie-, la moralidad, el tiempo o, en general, las consideraciones y reglas humanas aparecen desdibujados y no aparecen si no es bajo cuestión.

Uno de los dos personajes principales de la primera temporada, Rustin Cohle, que junto a Martin Hart componen la pareja de detectives protagonistas, tiene una marcada línea respecto al papel de la religión. Y, en este caso, que se puede trasladar al papel del ser humano en el mundo, sobre el que también trata en sus conversaciones con su compañero. A comienzos del tercer capítulo, mientras observa una congregación religiosa escuchar el sermón de su pastor afirma:

Transferencia de miedo y auto-aversión a un recipiente autoritario, es catarsis. Absorbe su espanto con su narrativa y gracias a eso es eficaz en proporción a la cantidad de certeza que proyecte. Ciertos antropólogos del lenguaje creen que la religión es un virus del lenguaje, que reescribe conexiones cerebrales, que anula el pensamiento crítico.¹³

Con intervenciones de este tipo se va conformando un espacio donde las cuestiones de la religión, la comunidad, la identidad o la moralidad se cuestionan hasta el punto de despreciarlas. Esta reflexión también aparece en relación a la

¹³ Pizzolatto, N., «La habitación cerrada», *True Detective*, Nueva York, HBO, 2014.

consideración de Burke y de Lovecraft acerca de la religión como catalizador de la vía positiva de lo desconocido. En este caso, se considera una vía catártica, que utiliza la narrativa y su seguridad proyectada sobre los creyentes para canalizar positivamente el miedo a lo desconocido. Desde la visión de Rust, la religión supone una forma de negar la vida y así lo refleja cuando señala como un posible virus del lenguaje que niega el pensamiento crítico.

Sin embargo, sí que es cierto que esta sinergia, aunque se pueda considerar que lo sublime y el horror cósmicos no estén interrelacionados, aparece reflejada en la serie. Constantemente, sobre todo en el plano visual, se proponen imágenes y referencias que apuntan al sentimiento de lo sublime, tanto propias como inspiradas en imágenes que poseen relevancia en esta categoría. Esto se puede ejemplificar de muchos modos, como el siguiente caso en una comparación entre *El caminante sobre el mar de nubes*, de Caspar David Friedrich, y un fotograma del segundo capítulo de la primera temporada:



En el caso de la segunda imagen, se corresponde con un fotograma del segundo capítulo de la serie, donde aparece lo que se puede considerar el primer fenómeno sobrenatural de la trama. Cuando el personaje de Rust, que observa el suceso, encuentra una explicación en este sentido sobrenatural, o al menos hasta tal punto en el que se sobrecoge como lo hace el caminante de la obra de Friedrich. Y así, se ofrece una visión al público de un verdadero suceso que despierta la sensación de lo sublime, con la carga de ser un suceso más allá de la comprensión humana.

En definitiva, si no se puede fundamentar el horror cósmico sobre lo sublime, sí se consigue observar cómo la literatura y el resto de manifestaciones artísticas que recurren al horror cósmico, encuentran una gran influencia e inspiración en la categoría de lo sublime. Y esto se ve reforzado por la idea de que el horror cósmico nace de los miedos mundanos de la vida humana, que pierden la forma una vez que la escala de lo humano se va relativizando y difuminando: parte de lo concreto para abstraerse a lo indefinido e inalcanzable para el hombre dentro de una escala cósmica. La imaginación que hace posible la proyección tiene un primer punto de apoyo en los miedos que nacen de una relación estética directa con el mundo. De este modo, la relación que guarda True Detective con la categoría de lo sublime viene mediada por la figura de Lovecraft.

Como se mencionaba, la relación que guarda Lovecraft también con la categoría estética de lo sublime es a partir de sus minuciosas investigaciones sobre la literatura gótica, donde ve aparecer y desarrollarse los primeros elementos de horror cósmico. Y según va apareciendo el sentimiento de lo sublime reflejado en las propuestas artísticas, se va desarrollando también la literatura de horror gótico. Según Burke el horror se fundamenta principalmente en lo sublime, y la literatura gótica se basará en referentes clásicos como Burke. Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez entiende: “Para Burke, el horror surge de lo sublime. Lo definió basándose en que los objetos bellos se caracterizan por su pequeñez, suavidad, delicadeza, evocando amor y ternura, en contraposición a lo sublime, enorme y desproporcionado, que provoca sobrecogimiento y terror”¹⁴. Entonces, bajo esta experiencia de lo sublime, encontramos un desarrollo de la literatura gótica fundado en la relación entre el horror y lo sublime que él propone. Y es del estudio de esta donde Lovecraft encuentra una aproximación a una definición del horror cósmico. Lovecraft encuentra en la literatura fantástica de género sobrenatural, que comienza a aparecer en la temprana Edad Moderna, y en el desarrollo de las distintas tradiciones, un contexto donde irá surgiendo una primera atmósfera de horror cósmico.

¹⁴ Sánchez-Verdejo Pérez, F.J., «Lo Gótico: semiótica, género, (est) ética», *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, N.º. 1, 2013, p.25.

1.2. El horror cósmico y la literatura fantástica de género sobrenatural.

Lovecraft, analizando el recorrido histórico donde aparece y se desarrolla el horror cósmico, parte de un momento fundamental para la historia de la literatura: el progresivo avance y desarrollo de la literatura fantástica desde los comienzos de la modernidad hasta los que considera como los maestros modernos.

En un primer momento, cuando el optimismo humanista que había caracterizado la Ilustración va entrando en declive, pierde fuerza dentro del campo literario. Se redescubre por parte de los autores un tipo de literatura, de temática, que se remonta a los albores de la propia especie humana. Este fenómeno literario también se explica por la respuesta a un instinto humano, a una capacidad y a un mecanismo de ver más allá de lo que hay inmediatamente delante, de predecir y de prevenir más allá de toda la información que se posee en un instante concreto.

Ya desde las más antiguos grupos humanos -como lo pudieron ser pueblos primitivos de los que no queda noticia, o como lo puede ser una desarrollada civilización como lo fue la egipcia- nace un modo de concebir, tanto en la literatura -una vez existen registros escritos- como en la imaginería colectiva del momento, una realidad llena de vacíos para el entendimiento que se completan desde la propia capacidad discursiva, virtualmente infinita dada la recursividad del propio lenguaje. Por esto es por lo que este terreno incompleto guarda una estrecha relación con el fenómeno religioso: por un lado, se pueden completar estos espacios vacíos mediante una promesa esperanzadora, una mano amiga que ofrece salvación; por otro, se puede recurrir a figuras monstruosas o fantasmagóricas que suponen siempre un peligro inherente al desconocimiento, tanto como forma de prepararse para la incertidumbre del futuro o de la muerte, como para las vicisitudes del día a día.

Del mismo modo, Lovecraft apunta a que han existido también a lo largo de la historia humana pueblos o civilizaciones que han tenido una especial sensibilidad hacia el horror cósmico. Así, en religiones como el propio judaísmo, la cultura celta o la teutónica, siempre se ha considerado en sus textos y en su tradición un cariz de la realidad que escapa, en ocasiones, a las normas de la cotidianeidad y de la pura lógica. “La mentalidad semita, como la celta y la teutónica, parece poseer una marcada inclinación mística, y la tradición terrorífica que ha perdurado clandestinamente en los guetos y sinagogas debe ser mucho más considerable de

lo que se suele imaginar”¹⁵. Y así lo han reflejado tópicos dentro de su literatura, como lo es la figura del Golem, cuerpo inerte que cobra vida para llevar a cabo encomiendas de los rabinos que lo crearon. O como el del Dibuk, referido a la posesión del cuerpo de un vivo por el alma endemoniada de un muerto-. Estas figuras fueron en su momento propuestas en la literatura alemana, que luego se han convertido en tópicos dentro de la cultura y la literatura judía más generalmente. Un ejemplo de ello es *Ondina*¹⁶ (1811), de Friedrich de la Motte Fouqué, donde un espíritu acuático se casa con un mortal y adquiere alma humana, escrita de tal modo que se aproxima a la literatura popular¹⁷. Existen otros casos, como lo es la cultura irlandesa, marcada por un fuerte carácter fantástico. Charles Robert Maturin, por ejemplo, aparece como figura clave en ella. En obras como *Melmoth el errabundo*¹⁸, ya habiendo avanzado notablemente la literatura fantástica de terror, propone tramas como tratos con el demonio para prolongar la vida más allá de su curso natural.¹⁹

En definitiva, aparecen escenarios y figuras que acercan al ser humano con una consideración de la realidad carente de completo sentido mundano, desde el momento en que el desconocimiento, y su inherente miedo, se adueñan de los espacios vacíos al discurso que van apareciendo. Lo que Lovecraft considera como apropiación por parte de los rituales religiosos del sentido positivo de lo desconocido, que deja al “lado más oscuro y maléfico del misterio cósmico”²⁰, al plano negativo, del lado del folclore y la cultura popular, contrapuestos a la mitología y la religión.

Lovecraft entenderá que lo primero que aparece dentro de una naciente literatura fantástica, como un elemento que fundamenta el horror cósmico en adelante, será un clima que se genera de momento sin mucha interacción con la trama o con los personajes en la tradición temprana gótica²¹. Autores como Horace Walpole o Ann Radcliffe conforman escenarios de los que se desprende una neblina de incertidumbre y de tensión, que de momento no son el centro de las novelas o los poemas, pero que suponen un suelo para el posterior tratamiento del horror y del

¹⁵ Lovecraft, op. cit., p. 75.

¹⁶ De la Motte Fouqué, F., *Ondina*, Trad. E. Fructuoso del Castillo, Valencia, Ellago, 2003.

¹⁷ Véase Lovecraft, op. cit., p. 69.

¹⁸ Maturin, C.R., *Melmoth el errabundo*, Trad. F. Torres Oliver, Madrid, Valdemar, 2016.

¹⁹ Véase Lovecraft, op. cit., p. 51.

²⁰ Lovecraft, H.P. *El horror en la literatura*, Trad. F. Torres Oliver, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 9.

²¹ Véase Lovecraft, op. cit., pp. 49-55.

malestar cósmico o sobrenatural en la ficción. En el caso de Walpole podemos empezar a notar una temática que introduce la rareza, aunque sin llegar en ningún momento a crear un verdadero clima horroroso o sobrenatural. Así sucede en *El castillo de Otranto*²², donde aparecen referencias a muertes inexplicables y a profecías antiguas, incluyendo ya una imagen como la del castillo medieval. Mientras que Radcliffe sí logra crear una atmósfera enrarecida que va a inspirar en el futuro a la formación de verdaderos escenarios y escenas de horror sobrenatural. Esto sucede, por ejemplo, en *Los misterios de Udolfo*²³, donde se crea el ambiente gótico por excelencia, repleto de castillos abandonados, sucesos macabros cuestionados como sobrenaturales o la propuesta de escenarios insólitos. En las obras posteriores a ellas ya no se intentará justificar lo macabro de la trama, como sucede aquí, dejando en suspenso la tensión que atraviesa las obras.

En la novela gótica, una vez ha tomado forma y espacios definidos, Lovecraft observa cómo autores como Matthew Gregory Lewis o el citado Charles Robert Maturin, partiendo de sus predecesores, consiguen que el contenido de los miedos concretos vaya desapareciendo²⁴. En su lugar, aparece un terror desprovisto de referencias tangibles. El contenido y las tramas de los textos principales van haciendo acopio de escenarios, tópicos y escenas tales como tratos con el diablo, la propia consideración de la temporalidad, tratos para alcanzar la inmortalidad o vivir más allá, muchos más años, de lo que se considera propio del ser humano. Y así, se va difuminando la línea de lo que se había considerado como propio para la especie. Se va creando una sensación de quiebra, o de distanciamiento, respecto a los valores que otorgan seguridad o pertenencia respecto al mundo concreto en el que se habita en el día a día.

La literatura gótica se va desarrollando en esta línea hasta alcanzar cotas donde ya sí aparece verdadero horror cósmico. Como señala Lovecraft, su primer exponente aparece en *Frankenstein*²⁵ (1818), escrito por Mary Shelley. Esta obra se constituye como un clásico en la literatura fantástica y de horror. En ella se plantean ya problemas muy desarrollados para la aparición de la categoría del horror cósmico, como la vida después de la muerte, el frontal rechazo de la humanidad contra este tipo de hechos sobrenaturales, la confrontación entre la criatura y el

²² Walpole, B., *El castillo de Otranto*, Trad. A. Valero, Madrid, Castalia, 2004.

²³ Radcliffe, A. *Los misterios de Udolfo*, Trad. C.J. Costas Solano, Madrid, Valdemar, 2012.

²⁴ Véase Lovecraft, op. cit., pp. 49-55.

²⁵ Shelley, M.B. *Frankenstein*, Trad. J.C. Valés, Barcelona, Espasa, 2014.

creador y la desaparición de la línea de todos los cánones y pretendidos conocimientos del ser humano acerca de la vida y la muerte²⁶. En *Frankenstein* se pone en duda de un modo cruento la conciencia o la capacidad cognoscitiva del ser humano tal y como se comprendía. Así, la obra se desarrolla en la hipótesis de un avance técnico capaz de romper con todo lo establecido por las autoridades religiosas y científicas del momento y a lo largo de toda la historia. Y así aparece reflejado en la significación del título original de la obra, *Frankenstein, o el moderno Prometeo*.

Siguiendo a Lovecraft, en su análisis a lo largo del siglo XIX de distintos autores, se observa cómo configuran una nueva atención a la naturaleza, al miedo, al individuo o a las relaciones que estos elementos guardan²⁷. Entre ellos se encuentran, además de Mary Shelley, figuras clásicas como John Keats, William Polidori, Percy B. Shelley o Lord Byron. Dentro del contexto del Romanticismo, van conformando un clima de apertura, o de toma de una nueva perspectiva y de revisión respecto de los contenidos y las emociones relativas a la literatura y a la reciente rama de la Estética. Así, se va generando un campo de experimentación con la literatura fantástica y sobrenatural, atravesada por el marcado carácter del miedo, hasta llegar al referente de la literatura de horror en la historia de la modernidad: Edgar Allan Poe. Aquí, los tópicos y figuras que se han utilizado para la conformación de escenarios y relatos horribles y desnaturalizados, como lo son el clásico castillo gótico, las historias de brujas o de presencias fantasmagóricas, los tratos para alargar la vida, o las figuras de los típicos villanos -primero tomados como antagonistas, pero retomados como protagonistas y referentes, sobre todo en la propuesta byroniana-, cobran un sentido mucho más profundo. Un abismo del que no se advierte fondo, que despierta en el lector y en el fenómeno literario una regresión al infinito, donde los conceptos no se agotan en ellos mismos y el horror que los atraviesa no se disipa en ningún punto delimitado. Así, Lovecraft interpreta la aparición de “una vasta y desconocida esfera de existencia que amenaza a nuestro propio mundo”²⁸. Es desde esta consideración desde donde Lovecraft entiende la apertura de un campo hacia lo desconocido a partir de la dinámica sobrenatural que conformará la evolución de la categoría del horror cósmico en la

²⁶ Véase Lovecraft, op. cit., p. 60.

²⁷ Véase Lovecraft, op. cit., pp. 57-67.

²⁸ Lovecraft, op. cit., p. 63.

literatura. Un ejemplo claro en este aspecto sobrenatural y desconocido puede serlo la obra *Un descenso al Maelström*²⁹, que tiene como inspiración un fuerte remolino que sucede en las costas de Noruega, y que provoca la admiración y el horror de verse atrapado por tal catástrofe natural de tales dimensiones.

Consiguientemente, sobre Poe, Lovecraft entiende que, pese a los distintos momentos de la consideración intelectual y académica de este autor con el paso de los años, habita en él y en su obra una consideración genuina del terror. Su figura supone, además de esto, tanto una nueva forma de entender el relato fantástico, como una nueva forma de hacer relato corto que persevera desde entonces en las nuevas propuestas en este campo. Pese a ciertas pretensiones que se ven incumplidas, como puede pasar con cualquier autor, supone una forma de entender una nueva “visión genial del terror que acecha alrededor y dentro de nosotros, y el gusano que se retuerce y babea en el abismo terriblemente cercano”³⁰.

Fue a través del tratamiento de cada uno de los temores concretos y viscerales, que forman parte del velo que supone la realidad, como fue capaz Poe de poner sobre el tablero las consideraciones que hasta su momento se habían dejado de lado. Consideraciones acerca de la enfermedad, de la ruina, de la locura, de lo visceral, que traen una visión de la realidad y de su relación con lo humano sin intermediarios, impersonal. En palabras de Lovecraft:

Poe se daba cuenta de la imprescindible impersonalidad del verdadero artista, y sabía que la función de la ficción creativa consiste simplemente en expresar e interpretar los acontecimientos y las sensaciones tal como son, sin tener en cuenta qué se proponen o lo que prueban -sea bueno o malo, atractivo o repulsivo, estimulante o deprimente-, actuando siempre el autor como un cronista eficaz e independiente en vez de como un maestro, un simpatizante o un dispensador de opiniones.³¹

Poe comienza sin prejuicios el tratamiento de lo real, no como pretendidamente feliz, cómodo y tranquilo, sino en un acercamiento al fango de lo material y de lo sensitivo. Lo hace, entonces, desde lo cruento, lo detestable, lo que

²⁹ Poe, E. A., «Un descenso al Maelström», *Cuentos completos*, Trad. J. Cortazar & C. Fuertes. & M. Vargas Llosa, Madrid, Páginas de espuma, 2009.

³⁰ Lovecraft, op. cit., p. 80.

³¹ Lovecraft, op. cit., p. 78.

se hace por silenciar en el día a día. Se conforma en este momento un acercamiento a la idea de autor, de escritor, marcada por la impersonalidad, que podrá traer al relato un sentido de la realidad crudo, sin intermediación y sin prejuicio. Poe es entonces el responsable de traer, sistemáticamente y con efectividad, una experiencia directa con el mundo que no caiga en los tópicos de la literatura que dulcifican, que pretenden funcionar como método didáctico, que tratan al mundo no como es, sino como se querría que fuera. Es cierto que no todas las obras de Poe apuntan al sentimiento de lo horroroso propio del cosmicismo, y Lovecraft no lo entiende así. Pero sí es cierto para él que la dinámica creadora desde un punto de partida profundamente psicológico crea el campo de cultivo de una nueva forma de tratar al miedo como un fenómeno desconocido, sobre el que se abre un estudio que jamás antes se había planteado del mismo modo. El estudio minucioso, científico, de la reacción del cuerpo y de la mente frente al fenómeno del terror, llevado a cabo por Poe, potencian aún más los resultados de una literatura sobre el abismo insondable del hombre con lo desconocido.

Poe, según estima Lovecraft, atrapa el sentido inabarcable del horror también, además de en su método y su minuciosidad en el planteamiento de sus personajes, que tendían a parecerse a su propia personalidad³². Pese a no ser un aspecto de su obra muy destacado, no muy desarrollado en comparación a otras dimensiones en su creación literaria, se ve un foco en la impersonalidad a la que se hacía referencia anteriormente. Sobre todo, el personaje protagonista ya no supone ni un héroe ni un villano, no aparece como un modelo moral a imitar o a evitar, sino que responde a una serie de sucesos que le pueden suceder a cualquier persona, aunque cuenta con un sentido marcadamente lúgubre, entendido, introspectivo, o incluso retraído, en relación a su visión del mundo. El protagonista se dispone frente a la realidad con una proyección a conocer los escondidos secretos que en esta habitan y su punto de partida es, de algún modo, privilegiado. Este partirá desde una actitud desapegada y desencantada con los convencionalismos más dirigidos a envolver la realidad en mantos que no la hagan parecer tan cruenta e impasible, que son los que en la mayoría de ocasiones ocultan una verdad más antigua y radical que subyace al mero parecer de lo más directamente sensitivo.

³² Véase Lovecraft, op. cit., pp. 85-86.

Ambrose Bierce -pese a ser uno de sus principales herederos- puede considerarse alejado de las formas y el método de Poe, dada su forma directa y sencilla de referir los sucesos que provocan el pánico. Lovecraft lo interpreta en base a sus escenarios, marcados por la Guerra Civil Americana -en la que el mismo Bierce combatió-, a la crudeza, al fango y al sufrimiento más encarnizado que atraviesan su obra. Estos suponen un sentimiento de horror que va más allá de lo punzante o del escozor propios de las heridas, las mutilaciones o las graves quemaduras. Es mediante estas figuras que genera, del dolor y del miedo más inmediatos, donde se atisba un dolor y un miedo más profundos, como una metralla que permanece ya no en el cuerpo, sino en un estadio anterior a él. De los Ríos, a este respecto, lo define de la siguiente forma:

Pienso en Bierce, el escritor soldado que [...] ha visto la muerte tantas veces de cerca que no se resiste a escenificarla una y otra vez, a esbozarla como un dibujo o un pensamiento fugaz, como una ciudad en ruinas que se desvanece en el sueño de un hombre moribundo que sueña con una ciudad en ruinas.³³

En la propuesta de Bierce se encuentra una de las principales referencias de *True Detective* a la literatura fantástica y de horror: *Carcosa*, que aparece en *Un habitante de Carcosa*³⁴ (1886). Bierce recurre a ella como un espacio donde no discurre el tiempo, marcado por la soledad, ambiguo, propio de donde la presencia y la consciencia de la muerte se hacen patentes³⁵. Y, dada su experiencia con la muerte y con el sufrimiento de la guerra, también dejará patente en sus obras un nuevo tipo de miedo mucho más cárnico y visceral.

William Chambers, también destacada referencia en Lovecraft en para su análisis de la literatura sobrenatural, genera mediante su propuesta de relatos cortos un ambiente que otorga un acceso privilegiado al horror cósmico. En varios de ellos aparecen las referencias que marcarán tanto a Lovecraft como a Nic Pizzolatto: serán las referentes a *El rey de amarillo*³⁶ (1895). Esta recopilación de relatos hila su trama a partir de la marca amarilla, un objeto misterioso sobre la que giran las

³³ De los Ríos, I. & Hernández, R. (eds.), *True Detective. Antología de lecturas no obligatorias*, Errata Naturae, Madrid, 2014, pp. 91-92.

³⁴ Bierce, A., *Un habitante de Carcosa*, Trad. J. Lassaletta & J. Sanchez García Gutierrez, Madrid, Valdemar, 2005.

³⁵ Véase De los Ríos & Hernández, op. cit., pp. 90-91.

³⁶ Chambers, W., *El rey de amarillo*, Trad. M. Lila Murillo, Madrid, Valdemar, 2011.

tramas. Aparece en ellas un libro de conocimiento prohibido y terrible que produce efectos insanos y horribles. Y en esta recopilación también aparecerá la referencia a Carcosa, que encuentra su origen en Bierce. En el caso de Lovecraft, influye directamente en su propuesta del *Necronomicon*, un libro ficcional que recoge saberes arcanos y prohibidos.

El horror cósmico, llegando a finales del siglo XIX y principios del XX, se establece como un elemento de gran importancia y presencia. Según van avanzando los años, pese a que en muchas ocasiones no supone la característica principal de las obras, forma parte principal de las aportaciones que se hacen al campo del terror, del plano de lo macabro y del ambiente fantástico en general. Aún así, por supuesto, existen obras y aportaciones que suponen una contribución principal a la literatura sobre horror cósmico y aparecen hitos del género que ya se encuentra asentado en el imaginario literario. Por mencionar alguno de estos casos destacados, no puede faltar aludir a Bram Stoker, con *Drácula*³⁷ (1897), Oscar Wilde con *El retrato de Dorian Gray*³⁸ (1890), Fitz Hugh Ludlow con *El Comedor de Hachís*³⁹ (1920), Leonard Cline con *La estancia oscura*⁴⁰ (1927) o Walter de la Mare con *El retorno*⁴¹ (1910). A partir de aquí es cuando se constituye el horror cósmico, tanto como género literario localizado contextualmente relativo a H.P. Lovecraft -en este caso-, como una posible categoría estética. El relato de horror cósmico se irá perfeccionando a nivel formal, de contenido y de rigor científico y psicológico. Se ha abandonado -en las cotas más altas de expresión de este género- el carácter artificial y melifluido de los escritos góticos y románticos, para llegar a cotas de auténtico horror cósmico, sin velamiento. Bajo este tratamiento estricto de los escenarios y sucesos, se da un corte fidedigno al funcionar crudo y radical de lo real. El método para la creación de las escenas y de los personajes han evolucionado, del mismo modo que los autores, en la línea que apuntaba Poe: hacia una propuesta de la realidad más neutral e indistinta de los anhelos y las cuestiones de carácter social, moralizante y didáctico. Así, el relato de horror cósmico ha llegado a dos desarrollos paralelos⁴²: por un lado, el relato de horror cósmico aferrado a la naturaleza y a sus normas -excepto por las licencias fantásticas que

³⁷ Stoker, B., *Drácula*, Trad. J.A. Molina Foix, Barcelona, Planeta, 2017.

³⁸ Wilde, O., *El retrato de Dorian Gray*, Trad. M. Armiño, Barcelona, Espasa, 2016.

³⁹ Ludlow, F. H., *El comedor de hachís*, Trad. C. Pineda Torra, Madrid, T.F. Editores, 2003.

⁴⁰ Cline, L., *La estancia oscura*, Trad. S. García, Madrid, Valdemar, 2002.

⁴¹ De la Mare, W., *El retorno*, Trad. M. Vallvé, Barcelona, Hispano Americana, 1947.

⁴² Véase Lovecraft, op. cit., pp. 121-122.

toman los autores en la creación de las obras-; por el otro, el relato de horror cósmico completamente absorto en una dinámica fantástica, con la creación de nuevas formas, nuevos tópicos, nuevos escenarios, completamente inmersos en una mecánica propia y nueva, regida por normas que emanan del planteamiento fantástico de base.

Así sucederá con los principales exponentes del horror cósmico, a los que Lovecraft denomina los maestros modernos⁴³. Entre ellos se encuentran autores como Arthur Machen, con obras como *La colina de los sueños*⁴⁴ (1907), donde su protagonista ansía conocer y recorrer nuevas sendas para descubrir parajes encantados. Algernon Blackwood destaca también por sus minuciosos detalles para alcanzar, desde la vida concreta, un espacio de percepciones y sensaciones extrañas que superan la normalidad cotidiana. Destaca su relato *Los sauces*⁴⁵ (1907), donde una forma horrible aparece en una pequeña isla del río Danubio.

Las explicaciones materialistas que se pueden dar de los fenómenos sobrenaturales, como sucedía durante el desarrollo del cuento fantástico, no satisfacen el interés o el sentimiento de vacío que genera el horror cósmico. Del mismo modo, el cargado carácter de misticismo y ocultismo que se le da desde el lado contrario, dejando la materialidad del fenómeno completamente de lado tampoco satisface las inquietudes generadas. Si algo apunta sobre la evolución del género más allá de su tiempo es que no tornará en exceso por un lado o por el otro a las tendencias de su momento, y que si hay un rumbo claro que parece no detenerse es la tecnificación propia del contenido y las formas de los relatos. Así, queda un gran espacio para esta literatura a lo largo de lo restante del siglo XX y en lo transcurrido del siglo XXI. El desarrollo de este género supondrá una evolución y una apertura de posibilidades y de nuevas formas de despertar un horror extraterrestre, desatado, inclasificado e inclasificable, que habita en el hombre desde el momento en el que es capaz de proyectar su desconocimiento del mundo en cuestiones y en proposiciones lingüísticas. La base de esta corriente se fundamentará, entre otras referencias, en la obra de Lovecraft, que abre dicho espacio e inspira a las consiguientes generaciones de escritores y artistas de todas las disciplinas. La obra principal, que perdurará en las significaciones del género del

⁴³ Véase Lovecraft, op. cit., pp. 121-144.

⁴⁴ Machen, A., *La colina de los sueños*, Trad. F. Torres, Madrid, Valdemar, 2017.

⁴⁵ Blackwood, A., *Los sauces*, Trad. O. Mariscal, Madrid, Hermida, 2016.

horror cósmico, será *La llamada de Cthulhu*⁴⁶ (1928). Además, este relato corto generará un escenario idóneo para definir con gran precisión el horror cósmico en sí mismo.

1.3. Horror cósmico en *La llamada de Cthulhu*.

En la obra de Lovecraft, tomada aquí como referencia su creación fundamental respecto al horror cósmico, *La llamada de Cthulhu* (1928), podemos sacar algunas conclusiones acerca del mismo ya en un plano menos teórico y más literario. Este cuento es ejemplo un paradigmático, como lo son otros como *En las montañas de la locura*⁴⁷ (1936) o *El horror de Dunwich*⁴⁸ (1928), para lograr presentar una definición para el horror cósmico en su aplicación literaria en Lovecraft. La narrativa de este relato corto, así como su contenido, dejan algunas pistas acerca de una posible definición o aproximación progresiva al fenómeno del horror cósmico. También, se trae como ejemplo una carta donde Lovecraft define el horror cósmico -a raíz de la publicación de esta obra- que se cita más adelante.

Desde un primer momento, este relato corto se presenta bajo la forma de una investigación, con comentarios de su artífice, sobre unos desconocidos y horrorosos cultos llevados a cabo en las profundidades de los bosques pantanosos del territorio de Luisiana y de una extraña figura de un material que da la sensación de tener una antigüedad extraordinaria, cubierta por una pátina verdosa que parece que se ha ido adhiriendo a la figura con el paso de tantos años. Más adelante, estos sucesos conducirán a remotos lugares a lo largo de todo el globo para seguir la pista de una ciclópea ciudad que carece de medida o lógica humanas. El narrador, que releva en la investigación a su tío, muerto en extrañas circunstancias, según avanza en su búsqueda de información, parece disponerse en una actitud cada vez más temerosa respecto a sus descubrimientos y a sus significaciones. En un momento concreto, sus conclusiones llegan a desdibujar toda lógica humana, y escapan a un espacio de irrealidad donde habitan criaturas ancestrales y horribles monstruos. Además de descubrir arquitecturas ciclópeas que escapan a cualquier métrica concebible por ninguna mente humana.

⁴⁶ Lovecraft, H.P., *La llamada de Cthulhu*, Trad. J. Calvo, Barcelona, Alpha Decay, 2012.

⁴⁷ Lovecraft, H.P., *En las montañas de la locura*, Trad. C. Casey, Barcelona, Minotauro, 2020.

⁴⁸ Lovecraft, H.P., *El misterio de Dunwich*, Trad. E.E. Gandolfo, Barcelona, Libros del Zorro Rojo, 2012.

En este espacio, desarrollado bajo la forma de una investigación progresiva, la información que se va acumulando supondrá en un momento concreto el descubrimiento, o al menos una especie de intuición vívida, de una realidad que escapa a cualquier consideración sensata que pudiera comprender cualquier individuo. Este descubrimiento supone asomarse a una especie de abismo en el que se hace evidente la insignificancia de la escala propia de la humanidad, de la posición del ser humano respecto de su caótico e inabarcable entorno. Según se va haciendo consciente el narrador de este relato corto de esta horrible dinámica, va entrando en un estado cada vez más patente de miedo. En concreto, lo que le asusta, es que se pueda atentar contra su vida por poseer tales conocimientos. Teme que los veneradores que llevan a cabo los referidos cultos al gran sacerdote Cthulhu, principal deidad horrible de la mitología propia de la obra, descubran sus hallazgos y lo maten. Del mismo modo que sospecha que pasó con su difunto tío. Y así, también desea que si alguien descubre sus escritos sea lo suficientemente cauto como para no dar a conocer a nadie más las conclusiones que allí se sacan. En las propias palabras del protagonista:

¿Quién conoce el final? Lo que ha emergido puede hundirse, y lo que se ha hundido puede emerger. La repulsión espera y sueña en las profundidades, y la podredumbre se propaga por las ciudades tambaleantes de los hombres. Llegará un día en que... ¡pero no puedo ni debo pensar en ello! O tengo que rezar porque si no sobrevivo a este manuscrito, que mis ejecutores antepongan la cautela a la audacia y se encarguen de que nadie lo vea nunca.⁴⁹

En esta cita del final de *La llamada de Cthulhu*, Lovecraft hace referencia a la naturaleza de los seres y dioses que conformarán una gran mitología en su obra. Estas entidades divinas y monstruosas esperan muertas, en una especie de sueño, desde antes de la aparición de los primeros humanos. Este elenco de criaturas extraterrestres, horribles y ciclópeas, que atentan contra toda posible consideración o medición humana, esperan pacientes su momento. A lo largo de los siglos, se han ido comunicando con ciertos humanos cuya naturaleza es más receptiva, que han esperado también su llegada. Por medio de los sueños, han comunicado parte de su esencia. Mediante ritos horribles, como los de lo más frondoso y lúgubre de los

⁴⁹ Lovecraft, H.P., *La llamada de Cthulhu*, Trad. J. Calvo, Barcelona, Alpha Decay, 2012, pp. 110-111.

pantanos de Luisiana, se sacrifican criaturas para hacer más cercano su retorno y atisbar la bacanal orgiástica de libertad y asesinatos que traerán consigo.

Sergio Armando Hernández Roura analiza el proceso que desemboca en la aparición del horror cósmico en esta obra⁵⁰. Interpreta que el mecanismo retórico por el que se organiza el texto, provocando horror cósmico en el lector, es análogo al proceso interno de la trama, en la que el narrador va introduciendo a los posibles lectores de sus investigaciones. Si algo se puede atestiguar, en lo que concierne a la naturaleza del horror cósmico, es que se accede a partir de un conocimiento discursivo acumulable. Este acceso, entendido así, se puede considerar como un método 'detectivesco', en el que se acumulan unos conocimientos concretos, que conformarán una imagen desdibujada y patética de cualquier consideración humana sobre el funcionamiento del cosmos.

El acceso al horror cósmico se puede considerar, entonces, como el descubrimiento de que el conglomerado de formas, leyes y modelos humanos no tienen validez, consistencia ni significado en la vasta escala universal. Cuando se alcanza la falta de límites y lo horrible hay que recordar abandonar nuestra humanidad y nuestra terrenalidad, con un sentido también relativo al planeta tierra. Para comprender la verdadera esencia de la realidad, todos los constructos humanos en los que se puede hallar una contradicción como base han de considerarse como despreciables -inesenciales- en su condición temporal, espacial y dimensional. Aspectos contradictorios como amor-odio, bien-mal, correcto-incorreto sólo sirven para describir la vida cotidiana y concreta en la tierra. Lo humano ha de tomarse solo en los escenarios humanos y lo que trasciende a la realidad llega un momento en el que se comprende que queda fuera de nuestras manos. Lovecraft, en una carta dirigida a Farnsworth Wright, a partir de las reacciones a *La llamada de Cthulhu*, define el horror cósmico de la siguiente forma.

Now all my tales are based on the fundamental premise that common human laws and interests and emotions have no validity or significance in the vast cosmos-at-large. To me there is nothing but puerility in a tale in which the human form and the local human passions and conditions and standards are depicted as native to other worlds or other universes. To achieve the essence of real externality,

⁵⁰ Hernández Roura, S.A., «Retórica y horror cósmico en H.P. Lovecraft», *Brumal. Revista e investigación sobre lo Fantástico*, Vol. 7, 2019 pp. 15-34.

whether of time or space or dimension, one must forget that such things as organic life, good and evil, love and hate, and all such local attributes of a negligible and temporary race called mankind, have any existence at all. Only the human scenes and characters must have human qualities. These must be handled with unsparing realism, (not catch-penny romanticism) but when we cross the line to the boundless and hideous unknown the shadow haunted. Outside we must remember to leave our humanity and terrestrialism at the threshold.⁵¹

En base a esta cita, se puede proponer una definición del horror cósmico con base en el trastocamiento de las reglas y leyes humanas cuando la perspectiva se proyecta a nivel cósmico. Allí, más allá de la propia comprensión humana, siempre concreta y relativa, no tiene ninguna validez o sentido alguno el *vasto cosmos*. Una vez se atraviesa este espacio y la proyección apunta a *la sombra, a lo desconocido y horrible sin límites*, la propia humanidad, reductible a una forma orgánica de existir en una escala ínfima, es del todo despreciable. Y, en este sentido, es donde se puede comprender también como categoría la propia sensación estética que produce la intuición de este cosmos inabarcable.

Este análisis teórico de Lovecraft sobre su propia obra, tratado en su carta a Farnsworth Wright, influenciará en toda propuesta de horror cósmico desde el momento en que se destapa la realidad mundana como el velo que enmascara una realidad latente a la que el hombre se tiene que enfrentar. El proyecto científico llevado a cabo a lo largo de la historia de la humanidad llegará un momento en que se enfrente, asimilando pieza a pieza las partes que ha ido observando parcialmente, a que no es capaz de dar cuenta del horror que habita en el salto entre lo concreto y el cosmos inabarcable. Y será entonces cuando ese velamiento al que se hace referencia se descubre de un modo no discursivo. Dentro de *La llamada de Cthulhu*, en los escritos que dan cuenta de las investigaciones que se hacen en los pantanos de Nueva Orleans, aparece una referencia directa a este fenómeno. Se entiende que sólo la poesía o la locura podrían dar cuenta de estos fenómenos. Entonces, se entiende que ningún conocimiento acumulativo, como se estima al científico, es capaz de dar cuenta ni a los ritos ni a los fenómenos y entes monstruosos a los que veneran. Y, cuando el conocimiento acumulado es el

⁵¹ Carta de Lovecraft a Farnsworth Wright, 5 de Julio de 1927 en: Lovecraft, H.P., *Selected Letters II, 1925-1929*, August Derleth & Donald Wandrei Eds., Sauk City, Arkham House, 1968, p. 150.

suficiente, se llega a un punto en el que, desde el desconocimiento, se intuye la inmensa vastedad del cosmos que, desde esta perspectiva, sería mejor si no se hubiese descubierto.

Lovecraft, entonces, está apelando a una preferencia dirigida a un estado 'primitivo' del hombre, donde sería consecuente y aconsejable mantenerse en un grado de conocimiento no muy elevado. Cabe señalar la insistencia que el protagonista de *La llamada de Cthulhu* toma de acuerdo a los posibles lectores de sus descubrimientos. Al principio de ésta, afirma:

Lo más misericordioso que existe en el mundo, creo yo, es la incapacidad de la mente humana para establecer relaciones entre los datos que contiene. Vivimos en una plácida isla de ignorancia en medio de los negros mares de infinitud, y no hemos sido concebidos para viajar muy lejos. Las ciencias, cada una de las cuales avanza en su propia dirección, a penas nos han afectado hasta el momento, pero algún día la conjunción de esos conocimientos disociados abrirá unos panoramas tan aterradores de la realidad, y de nuestra espantosa posición en su seno, que bien la revelación nos hará enloquecer, bien huiremos de esa luz letal para refugiarnos en la paz y seguridad una nueva era de tinieblas⁵²

Desde esta reflexión, se apela a una actitud de lo humano desde lo humano, sin pretensiones de conocer aquello que en el momento del horror cósmico se desvela como inabarcable, aquello que para el hombre solo deviene en un estado de duda y malestar perpetuo. Así, la noción de conocimiento, y sobre todo de conocimiento acumulativo, se encontraría envenenada por el germen del cosmicismo, que destapa la auténtica escala e importancia del ser humano a nivel universal: un despreciable producto del azar que no juega un ínfimo papel en el estado de la totalidad de la existencia. Aquí, como anticipa el narrador, la suma y puesta en perspectiva de las partes de todo conocimiento descontextualizado, del mismo modo que la alineación de las estrellas para los seres primigenios, significa la apertura de una certeza horrible y no deseable. Este carácter profético, que atraviesa la propia constitución del ser humano, es uno de los principales pilares sobre los que se fundamenta la consiguiente tradición del horror cósmico. Y, como se intuye de este modo, sustenta todo el carácter sobrenatural en una obra -como lo

⁵² Lovecraft, *La llamada...* op. cit. p. 19.

es *True Detective*- que en un principio parece no participar de él.

En definitiva, todos estos aspectos, desde el papel de lo sublime para la categoría del horror cósmico, pasando por la tradición literaria gótica, y llegando a la propuesta literaria y teórica de Lovecraft, se encontrarán reflejados en *True Detective*. En esta propuesta audiovisual de Nic Pizzolatto, con las férreas y destacadas aportaciones de actores y actrices como Matthew McConaughey, Collin Farrell, Mahersala Ali, Rachel McAdams, Woody Harrelson o Carmen Ejogo, se logrará una atmósfera y se desarrollarán tópicos propios de la literatura de horror cósmico.

2. Horror cósmico en *True Detective*.

True Detective, fundamentalmente en la primera y en la tercera temporada, que es de donde se tomarán las principales referencias al horror cósmico, es una serie que se puede considerar en muchos aspectos heredera de la literatura gótica y de la propuesta de Lovecraft. El fundamento de su trama es entremezclar la vida de una pareja de detectives federales -junto con sus familias, sus proyectos y sus fantasmas del pasado- con un caso que atraviesa distintas generaciones. En esta propuesta de género policiaco, cuya creación se atribuye a Poe, se tomará también otro carácter de su propuesta literaria: su planteamiento de los personajes. Como se mencionaba anteriormente, este enfoque para la creación de los protagonistas se fundamenta en dotarlos de una marcada personalidad sombría, siempre centrados en la búsqueda de una verdad que los trasciende, y atravesados por una vida y un pasado de penuria y de sucesos horribles.

Y, definitivamente, es así como se propone a Rustin Cohle, personaje principal de la primera temporada junto con su compañero Martin Hart, y también a Wayne Hays, uno de los protagonistas de la tercera temporada, en *True Detective*. Rust, como personaje destacado en este sentido lúgubre heredado de Poe, se ha tenido que enfrentar a múltiples sucesos horribles. En primer lugar, a la muerte de su hija de dos años, sumado a haber sido policía infiltrado durante mucho más tiempo del permitido y su consiguiente sobreexposición a las drogas y a los ambientes más retorcidos y criminales. También, tras acontecer los sucesos de la trama, se ve a un Rust avanzado en años que se posiciona dentro de un pesimismo cósmico reforzado por sus consideraciones sobre la Teoría M y el eterno retorno

nietzscheano acerca del tiempo, las dimensiones y la condición cíclica del cosmos. Del mismo modo, Wayne Hays -protagonista de la tercera temporada-, a su vuelta de la guerra de Vietnam, sufre el no poder adaptarse de nuevo a un mundo ahora extraño. Este trauma bélico jugará una gran importancia en la fundamentación de dicho personaje. Además, con el paso de los años, se sobreañade la enfermedad mental degenerativa que sufre Wayne y su deseo de no perder su memoria y su identidad. Esta caracterización lúgubre y trágica de los personajes creada por Poe, propia del detective, influencia a Lovecraft hasta llegar a Nic Pizzolatto, que afirma en una de sus entrevistas:

Pensé, si quieres construir un personaje que transmita una visión del horror cósmico, lo más apropiado es dramatizar el sentido que Lovecraft le da a la locura, a la conciencia de vivir en un universo carnívoro donde tú eres el alimento. La actitud de Cohle ante la vida tiene, por tanto, mucho de Lovecraft.⁵³

Desde esta declaración, que apunta al personaje de Rust Cohle, pero que también se puede considerar en distintos personajes a lo largo de las tres temporadas, vemos la directa influencia de Lovecraft en *True Detective*, y consiguientemente de Poe. Es en Poe donde toma forma un tratamiento de la locura como no tiene precedente. Y, como se mencionaba anteriormente, donde se trata lo material como algo cruento y detestable. Otros personajes, que se pueden considerar atravesados por un aura de proyección hacia conocimientos prohibidos también, se identifican en este aspecto entre ellos. Uno de ellos, marcado por un aura de misterio y de poseer un conocimiento prohibido, le dice a Rust:

Puedo ver tu alma en el borde de tus ojos. Es corrosiva, como el ácido. Tienes un demonio, hombrecillo. Y no me gusta tu cara, me dan ganas de hacerle cosas. [...] Si vuelvo a verte te voy a machacar. Hay una sombra en ti, hijo.⁵⁴

Se hace explícito entonces, desde la visión de este personaje y desde otras referencias a la naturaleza sombría de los protagonistas, el marcado sentido del

⁵³ The Arkham Digest, «Interview: Nic Pizzolatto, creator/writer of HBO's *True Detective*», *The Arkham Digest*, 2014. [Fecha de consulta: 24 de mayo de 2021] Recuperado en línea: <<http://www.arkhamdigest.com/2014/01/interview-nic-pizzolatto-creatorwriter.html>>.

⁵⁴ Pizzolatto, N., «El destino secreto de toda vida», *True Detective*, Nueva York, HBO, 2014.

trauma y del pasado funesto y cómo se reconoce este entre los personajes. Quien dirige estas palabras a Rust comparte la misma descripción, y resulta ser clave para desvelar el caso de los asesinatos seriales de los cuales ha formado parte. Es, entonces, sobre todo apreciable entre los sujetos con las mismas tendencias de personalidad.

Tras esta influencia, aparecen en la obra de Pizzolatto los herederos de Poe ya mencionados, Ambrose Bierce y William Chambers. En el caso de Bierce, la referencia a la ciudad de Carcosa, de su obra *Un habitante de Carcosa* (1886), se efectúa otorgándole un espacio concreto al espacio narrativo respectivo. Aparecerá en *True Detective* como una vieja ciudad abandonada, recubierta de vegetación por el paso de los años y devastada por el huracán Katrina. Allí emana una jungla entre los restos de una antigua ciudad habitada, donde solo habitan ya pájaros y culebras. Sobre ella existen rumores de que allí se realizan asesinatos rituales, adoración al diablo, prácticas profanas con influencias del vudú y la santería. Estos llegan en un primer momento a Rust y a Martin mediante el testimonio de Charlie Lange, ex-marido de la asesinada Sara Lange. En el caso de Chambers, se propone la figura del *rey amarillo*, sobre la cual, en la serie, no aparece unida ninguna persona concreta, aunque se puede atribuir al autor de los asesinatos seriales de docenas de niños y mujeres. La referencia a *El rey de amarillo* (1895) no es directa, aunque sí que existen ciertas similitudes entre el personaje del sereno de la iglesia, en esta obra, y el asesino serial de *True Detective*. El signo amarillo al que se hace referencia en esta obra no aparecería reflejado, aunque *True Detective* cuenta con su marca, la espiral. Aparece en distintos lugares relacionados con los asesinatos seriales, y en un primer momento, en la espalda de Dora Lange, siendo el primer cuerpo encontrado sin vida en unos cultivos en Luisiana.

Y, tras todas estas influencias, cabe destacar la de Lovecraft. Lo que en su propuesta literaria, principalmente a partir de *La llamada de Cthulhu* (1928), se plantea como una diversidad de seres primigenios y dioses terribles que desdibujan el marco de la comprensión humana, en *True Detective* aparece de una manera mucho más sutil. Sin embargo, podemos seguir hablando de una propuesta sobrenatural, género que Lovecraft entiende como el predilecto para hacer emanar el horror cósmico. En la trama, al menos, de la primera temporada -donde aparece con mayor intensidad la categoría del horror cósmico- existen dos fenómenos

fantásticos que no se pueden atribuir a una explicación lógica materialista y delimitada. Ambos, escenificados con la aparición de una espiral, figura que aparece en los asesinatos seriales que se proponen, pero que también representa el avance del tiempo y el funcionamiento del cosmos en el universo de la serie -en este caso, también el universo fuera de ella-.

Por un lado, en el segundo capítulo⁵⁵ una bandada de pájaros, ante la mirada de Rust, forman la imagen de una espiral, que en ese momento de la trama es el símbolo distinguible del asesinato que comienzan a investigar, como se refleja en la anterior imagen. Ha aparecido dibujado en la espalda de la víctima, y pese a que Rust sufre flashbacks químicos por su larga exposición a las drogas, lo identifica como un suceso inexplicable. A pesar de los estragos del desgaste de su cuerpo por las drogas, Rust afirma poder distinguir lo que es real de lo que no, por lo que podemos comprender dicho suceso como una experiencia sobrenatural. Por otro lado, como segunda experiencia sobrenatural, en el último capítulo⁵⁶, cuando se están resolviendo todos los acontecimientos de la serie, la espiral vuelve a aparecer. En este caso, está formada por una proyección luminosa a través de una especie de nebulosa en el espacio en forma de espiral tridimensional, como aparece en la siguiente imagen:



También, dentro de los fenómenos explicables, podemos encontrar alegorías respecto a dicho funcionamiento, que pese a ser posible esclarecerlos desde el plano racional, dejan intuir un avance hacia las consecuencias últimas de un

⁵⁵ Pizzolatto, N. «Visiones», *True Detective*, Nueva York, HBO, 2014.

⁵⁶ Pizzolatto, N., «Forma y vacío», *True Detective*, Nueva York, HBO, 2014.

universo carnívoro y de la insignificante posición humana respecto a él. Esto hace que el tono de la narrativa y de los personajes se vea afectado, ya desde el principio, o a lo largo del tiempo, por un marcado pesimismo filosófico.

En la tercera temporada también podemos encontrar alusiones a un plano sobrenatural, aunque se juega con el punto de vista de tres momentos en la historia de Wayne Hays. Estos se plantean en relación, y bajo el punto de vista, de la citada enfermedad mental transitoria que sufre, que distorsiona la narrativa. En varias ocasiones vemos cómo momentos del futuro hacen reaccionar a este personaje en el pasado, y viceversa. Esto sucede sobre todo desde un recurso visual, que hace que el espectador se cuestione si las diferentes líneas temporales interactúan y se afectan retroactivamente. En el capítulo sexto de la tercera temporada, se puede observar directamente cómo el reflejo que se ve de Wayne en los años noventa es el de él ya anciano afectado por la pérdida de la noción del tiempo. Del mismo modo, a lo largo de la temporada, se presentan visualmente las alucinaciones que sufre el personaje en el año 2015, como en el siguiente fotograma:



En esta imagen de la tercera temporada, detrás de Wayne aparecen figuras sin rostro, soldados vietnamitas que lo rodean. Puede considerarse, por una parte, la forma de expresar visualmente la enfermedad degenerativa del detective a sus sesenta y cinco años. Sin embargo, la forma de hacer interactuar los tres planos temporales deja abierta una interpretación que apunta más hacia un relato de fantasmas. En este caso, fantasmas de una misma persona que se observan o sienten su presencia en distintas etapas de su vida.

True Detective se posiciona así dentro del género sobrenatural, que como se mencionó, es el que Lovecraft considera privilegiado para hacer apelar al horror cósmico. Mediante todas estas temáticas y casos, sumado a las analogías que aparecen, la serie consigue con efectividad introducir al espectador en situaciones que hacen surgir dicha categoría. Para ello, se utilizan distintos recursos como lo son el constante tono pesimista del personaje de Rust, el crimen y la degeneración a la que están sometida la sociedad norteamericana, las alusiones a un sentido cíclico del cosmos y su consiguiente cuestionamiento de la libertad del individuo concreto.

2.1. Pesimismo cósmico en *True Detective*.

Si a alguien se asemeja Rust en su última etapa es a Schopenhauer. Iván de los Ríos así lo considera, y compara con la filosofía de Schopenhauer toda su línea argumental a lo largo de la primera temporada, hasta una evolución de su pensamiento los últimos quince minutos de esta⁵⁷. Rust comienza a proponer máximas sobre la vida, el mundo, el papel del ser humano, el sentido o la inocencia. Y también a proponer analogías entre el caso concreto del asesinato de Dora Lange, que ha supuesto sus propias conclusiones vitales, y el funcionar propio del cosmos en su avance. Ya en el primer capítulo de la serie, sin haber vivido aún todas las experiencias que suponen este caso, se considera filosóficamente como un pesimista. Ya ha vivido, sin embargo, terribles acontecimientos, como la muerte de su hija, la ruptura de su matrimonio, la mala relación con su padre, la pronta pérdida de su madre y todas las horribles experiencias de su estancia como policía encubierto sumado al enorme consumo de drogas y sus consecuencias negativas tanto para su cuerpo como para su mente.

Dentro de este sentido catastrófico que se le da a la vida se puede introducir a la mayoría de los personajes principales. En cada uno de ellos se ve una evolución en lo que Schopenhauer entiende como una constante consecución de momentos de sufrimiento, donde el balance entre lo agradable o 'feliz' pierde siempre contra la desgracia y la apatía. Rust comprende bien este carácter de la vida humana, que se asemeja muy directamente a ciertos enunciados y temas que

⁵⁷ Véase De los Ríos Hernández, op. cit., pp. 188.

propone Schopenhauer⁵⁸. Citas directas de Rust, en comparación con citas de Schopenhauer, dejan retratada esta actitud vital sinérgica. Nada más comenzar la serie, tras el shock de la primera escena del crimen, Rust y Marty tienen una conversación al respecto de las creencias de Rust:

Se me podría considerar un realista, pero en términos filosóficos soy lo que se llama un pesimista. [...] Creo que la conciencia humana es un trágico error de la evolución. Nos volvimos demasiado conscientes de nosotros mismos. La naturaleza creó un aspecto de la naturaleza alejado de sí misma, una criatura que no debería existir según las leyes naturales. [...] Somos cosas que se obsesionan con la ilusión de tener un yo. Un acrecentamiento de experiencia sensorial y sentimientos, programada con la seguridad de que cada uno es alguien en especial. Cuando en realidad, nadie es nadie. [...] Lo único honroso que puede hacer nuestra especie es negar la programación, dejar de reproducirse. Ir de la mano hacia la extinción, una última medianoche, hermanos y hermanas negando la injusticia.⁵⁹

Cuando Marty, después de esta intervención, le pregunta por qué se levanta por las mañanas, Rust contesta tajantemente: “Me convengo de que doy testimonio, pero la auténtica respuesta es que, esa es mi programación, y me falta el coraje para suicidarme”. El marcado pesimismo de Rust hace patente la enorme influencia de Schopenhauer en el planteamiento del personaje. Y así sucede a lo largo de toda la primera temporada hasta llegar al desenlace final de esta: Rust ha interiorizado, en consecuencia a una vida marcada por la tragedia y por el miedo, una filosofía pesimista que se identifica con la filosofía de Schopenhauer. En relación con la anterior cita, se puede poner como ejemplo de tal sinergia la siguiente cita:

Es realmente increíble lo insulsa e irrelevante que es, vista desde fuera, y lo apática e inconsciente que es, sentida desde dentro, la vida de la mayoría de los individuos. Es un apagado anhelar y atormentarse, un delirio onírico que transcurre a lo largo de las cuatro edades de la vida hasta la muerte, acompañado de una serie de pensamientos triviales. Esos hombres se asemejan a mecanismos de relojería a los que se da cuerda y marchan sin saber por qué; y cada vez que es engendrado y nace un hombre, se vuelve a dar cuerda al reloj de la vida humana y se repite de

⁵⁸ Véase De los Ríos Hernández, op. cit., pp. 185-189.

⁵⁹ Pizzolatto, N., «La larga y brillante oscuridad», *True Detective*, Nueva York, HBO, 2014.

nuevo la misma canción mil veces cantada, frase por frase y compás por compás, con insignificantes variaciones.⁶⁰

Aquí se refleja la programación a la que Rust hace referencia, en la metáfora que Schopenhauer hace con los relojes. Además de la referencia a los pensamientos triviales, que suponen la imagen a la que el hombre recurre con el fin de agarrarse a su identidad como elemento único. En este aspecto, Schopenhauer apunta como insignificante y banal, vista desde fuera, y vacilante y ciega, vista desde dentro, la forma en que el ser humano se adentra en un camino ineludible hacia la muerte. También, respecto a la actitud de Rust, cabe señalar otra cita de Schopenhauer que se recoge, sobre la angustia y el aburrimiento en relación a la apatía con la que se enfrenta a todo Rust desde un primer momento:

El hecho de que, detrás de la angustia, se encuentre de inmediato el aburrimiento, que afecta hasta a los animales más inteligentes, es consecuencia de que la vida no tiene ningún contenido verdadero y auténtico, sino que solo se mantiene en movimiento por necesidad e ilusión: y tan pronto como el movimiento se detiene, aparece toda la esterilidad y el vacío de la existencia.⁶¹

Aparece de nuevo la cuestión de la ilusión, que Rust considera como una ilusión colectiva, acerca de la identidad. Y que, cuando se observa desde cierta perspectiva, cuando el movimiento se detiene, pierde todo el sentido absoluto que se le había dado, para mostrarse despreciable e inerte. Van apareciendo ciertas tramas y subtextos a lo largo de la serie que se identifican con más planteamientos de Schopenhauer acerca de la juventud, la pérdida de la inocencia o la experiencia y la relación con la muerte.

Se presenta como tema recurrente la infancia, y consiguientemente, la pérdida de la inocencia. La experiencia con Rust acerca de la temprana muerte de su hija le hace reflexionar al respecto de temas como 'el pecado de ser padre' o sobre que la muerte de su hija no pudo suceder en un momento mejor, donde no había perdido la inocencia y marchó como una niña feliz y sin preocupaciones. Se señala narrativamente también al caso de las hijas de Marty, que ya desde una

⁶⁰ Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación I*, López de Santa María, P. Trad., Madrid, Trotta, p. 577.

⁶¹ Schopenhauer, A., *El arte de sobrevivir*, Molina Gómez, J.A. Trad., Barcelona, Herder, 2013, p. 54

temprana edad, al ser hijas de un detective de la Policía Estatal, escenifican con sus juguetes el escenario de un accidente de coche, y empiezan a asumir a una temprana edad la muerte como algo horrible e ineludible. Del mismo modo, también aparece el caso de una prostituta que resulta ser menor de edad, y cuando Marty lo cuestiona se le contesta que es arrogante que desde su posición cuestione que la sociedad podría ofrecerle una mejor situación habiendo vivido una vida como la que ha vivido. Esta referencia apunta también a reflexiones que hace el propio Schopenhauer, acerca del avance de la vida a las diferentes edades:

Cuando somos jóvenes, pensamos que los acontecimientos importantes y de mayor repercusión en nuestra vida harán su entrada con tambores y trompetas; una mirada retrospectiva en la vejez muestra, sin embargo, que aquellos entraron con total tranquilidad por la puerta de atrás y casi sin llamar la atención. De acuerdo con el modo de ver aquí expuesto, uno puede, además, comparar la vida con una tela bordada, de la cual cada uno viera en la primera mitad de su existencia el anverso y en la segunda el reverso: este no es tan hermoso, pero ciertamente más ilustrativo, porque deja ver la trama de los hilos entre sí.⁶²

Entendiendo como lo hace Schopenhauer la conciencia de la muerte y el peso existencial que tiene sobre nuestra experiencia de la vida, además de la cantidad de experiencias de sufrimiento que se van acumulando con el paso del tiempo, encontramos las huellas de dicho autor a lo largo de toda la propuesta de *True Detective*. Rust se hará cargo de desvelar su posición acerca de la vida, entendida como un suceso ilusorio de acumulación de experiencias, de recuerdos, en su mayoría atravesadas por el sufrimiento. Y esta situación se desvelará en todas y cada una de las tramas relativas a los diferentes personajes. Y, como se tratará más adelante, Rust también apuntará a la sencilla solución de todo este velamiento ilusorio, a la que todo el mundo accede en la experiencia inmediatamente previa a la muerte.

Sintetizando el carácter del horror cósmico con el tono que deja Schopenhauer en *True Detective*, se puede considerar que la obra alcanza ya un estadio de alguna manera distanciado del mero pesimismo. Partiendo de la propuesta de Eugene Thacker se puede considerar un carácter cósmico del

⁶² Ibidem, p. 17.

pesimismo que atraviesa toda la obra. Thacker considera que el propio planteamiento pesimista sobre cualquier aspecto filosófico es desdeñado desde los primeros momentos, puesto que es una posición por la que -con tono filosófico o con aspectos más cotidianos- todos hemos pasado y tenemos que pasar a menudo.⁶³ Considera que Schopenhauer, a grandes rasgos, enfoca su pesimismo como una negación del mundo respecto a sus connotaciones negativas. Define el pesimismo, en general, como una queja del mundo, tanto a nivel moral -respecto a la posición frente al mundo- como a nivel metafísico -respecto a hacer proposiciones sobre el mundo-. Ambos niveles son retroactivos y se necesitan. Pero según entiende Thacker, de su síntesis nace también un tercer tipo de pesimismo, al que se puede llamar *pesimismo cósmico*. En sus propias palabras:

Tenemos un pesimismo cósmico, un pesimismo que es de principio a fin un pesimismo sobre el *cosmos*, sobre la necesidad y la posibilidad del orden. Los contornos del pesimismo cósmico son un drástico subir y bajar del punto de vista humano, una inhumana orientación en las profundidades del espacio y el tiempo, y todo ello [, a la vez,] oscurecido por un punto ciego, una insignificancia primordial, la imposibilidad de dar cuenta adecuada, en alguna ocasión, de nuestra relación con el pensamiento; todo lo que queda del pesimismo es el deseo de los afectos agónico, imperturbable, desafiante, recluso, lleno de dolor y agitado en este tablero de ajedrez arquitectónico llamado filosofía, una agitación que el pesimismo trata de elevar al nivel de una forma de arte (aunque lo que suele resultar es una bufonada).⁶⁴

Este pesimismo cósmico toma forma del mismo modo que lo hace así el horror cósmico, cuando se trastocan los límites de lo humano y se desdibuja el papel de su contexto concreto. La continua cuestión sobre el espacio de lo desconocido afecta también a la posición moral y metafísica del hombre, desembocando en un pesimismo que va más allá de estas, en un ciclo recursivo y sin final. Y cuando el horror cósmico atraviesa cada uno de los aspectos de lo concreto en la trama de la serie, traspasa también el pesimismo con el que es

⁶³ Thacker, E., *Pesimismo cósmico*, Trad. M.A. Mozún Campano, El vuelo de la lechuza, 2019. [Fecha de consulta: 3 de junio de 2021] Recuperado en línea: <<https://elvuelodelalechuza.com/2017/07/26/pesimismo-cosmico-de-eugene-thacker/>>.

⁶⁴ Ibidem.

caracterizado Rust, sobre todo, y el resto de personajes. En este punto entre lo concreto de los juicios morales y metafísicos, y lo abstracto de nuestro papel en el cosmos, nace una actitud propia de un *verdadero detective*.

2.1.1. La actitud del *verdadero detective*.

- A veces creo que no le convengo a la gente. Como si no fuera bueno para ellos estar junto a mí. Sí, yo los desgasto, y son infelices.
- Sí, este trabajo afecta así a muchos tíos, te cambia. Algunos lo notan y ya está.
- No puedo decir que el trabajo me volviese así, diría, más bien, que ser así me volvía idóneo para el trabajo.⁶⁵

La actitud del *verdadero detective*, que aparece reflejado en la serie como ese investigador que toma conciencia de una realidad que lo supera, es la idónea para encontrarse con el horror cósmico por el camino. Ante la inmensidad de información que invade sus propósitos, necesita conectar mediante referencias adecuadas los fragmentos que va descubriendo. Cuando el suceso investigado es un tema concreto, como puede serlo una desaparición, un asesinato, un fraude o una conspiración, las referencias van tomando uno u otro sentido y se van reflejando en unas conclusiones u otras. Cuando el suceso investigado no es ya concreto, sino que atañe a aspectos que, como se han ido proponiendo, no tienen resolución posible para el ser humano, es cuando se invoca el horror cósmico. Lovecraft, como se indicaba anteriormente, entiende mediante su obra que las ciencias sólo tienden a diversificarse y a difuminarse en un proceso simplemente acumulativo. Al comienzo de *La llamada de Cthulhu*, el personaje principal apela a este funcionamiento en el proyecto cognoscitivo del hombre⁶⁶. Pero son una serie de sujetos los que tienen una disposición afectiva con su entorno y distinguen la información clave que resulta en la comprensión, o el sentimiento, de que nada llega nunca a nada, de que todo nace resuelto. En la ficción lovecraftiana se manifiesta por parte de los seres primigenios ciertos destellos de conocimiento arcano, que se comunican mediante los sueños. Los hombres con dicha sensibilidad son los que son capaces de tener una visión de conjunto, que se alejan de una sensibilidad

⁶⁵ Pizzolatto, N., «Visiones», *True Detective*, Nueva York, HBO, 2014.

⁶⁶ Lovecraft, *La llamada...* op.cit., p. 19.

cotidiana frente a las cosas.

En el caso de Rust, esta actitud lo convierte en un interrogador destacado, puesto que sabe leer los puntos flacos de los interrogados, comprenderlos y crear un vínculo con ellos en el que comprendan que encontrarán redención de sus actos si confiesan sus crímenes. Cuando es preguntado al respecto, responde de la siguiente manera:

-Su técnica de interrogatorio, no hay algún secreto que quiera contarnos.

-Mire, todo el mundo sabe que le ocurre algo malo, aunque no sabe lo que es. Todo el mundo quiere confesar, todo el mundo quiere una catarsis narrativa. El culpable especialmente. Pero todo el mundo es culpable.⁶⁷

Cuando se tiene conciencia de que todo el mundo quiere confesar, aunque no sepa muy bien sobre qué quiere hacerlo, es cuando se puede empatizar con el interrogado. Y, sobre todo, si alguien está dispuesto a realizar preguntas sin respuesta, porque no son temas que involucren a la razón ni a la conciencia humana, le es más fácil hacer deducciones cuando sí hay un tema concreto sobre el que preguntar. Pasa lo mismo en *La llamada de Cthulhu*, cuando el objetivo de las investigaciones se va haciendo cada vez más abstracto, se comprende la intrascendencia del género humano, lo que hace más fácil descifrar aspectos mundanos y concretos.

A lo largo de la trama, también se hacen apreciaciones que hacen referencia a proposiciones ontológicas, envueltas en el simbolismo de la policía, de la investigación criminal, de los interrogatorios, los desaparecidos... Un halo de horror atraviesa la narrativa continuamente, y es difícil encontrar un momento donde no se hagan referencias directas al carácter del horror cósmico que lo envuelve todo, que aprovecha las imágenes no para despertar una sensación de horror cósmico directas, en el plano sobrenatural, sino que siembran una semilla para que tengan un componente más mental, más representacional.

En el caso de la práctica del interrogatorio, por ejemplo, se hace una analogía entre la redención de la confesión y de la muerte. Al final, nada era tan importante, las imágenes e ilusiones que se habían vivido no eran más que un relato ilusorio que la gente se repite constantemente para vivir dentro de él sin que se tambaleen

⁶⁷ Pizzolatto, N., «La habitación cerrada», *True Detective*, Nueva York, HBO, 2014.

sus cimientos. En el caso de la confesión, el culpable experimenta una catarsis que lo libera de la tensión que es tener que aguantar con el peso de su culpa; en el caso de la muerte, el individuo experimenta una catarsis en los últimos instantes antes de morir, entendiendo que toda su vida había sido “un sueño”, y que en el transcurso de la existencia a la no existencia sólo consistía en dejarse llevar, y en abandonar todas aquellas cadenas que cargabas para vivir. En sus investigaciones acerca del asesinato principal de la trama, buscando posibles sucesos relacionados, Rust aprovecha su insomnio para indagar en una gran cantidad de casos de mujeres y niños desaparecidos. A partir de que se pasa horas observando fotos de muertos, llega a esta conclusión. La muerte es un descanso de toda esa ilusión narrativa que te habías estado contando día tras día, como aparece en las referencias anteriores a Schopenhauer.

Respecto al cuerpo de policía, existe otra analogía con el funcionamiento del cosmos. Se entiende que no hay un nosotros y un ellos, no hay buenos ni malos, todo forma parte de un conjunto atravesado por la corrupción y la degeneración, en su juego de claroscuros, y no hay líneas que los delimitan. Las contradicciones que Lovecraft entendía como mundanas, no tienen peso en un sentido mucho más general. En palabras de Cohle, cuando cambia de policía infiltrado a investigador criminal: “El cuerpo no es un solo miembro, sino muchos, aunque son muchos, son de un solo cuerpo. Quería seguir formando parte del cuerpo.”⁶⁸ Rust cita directamente la Biblia, a los corintios, haciéndose partícipe de una herencia filosófica neoplatónica y cristiana, que tiene repercusión directa en la tradición escolástica y así en la filosofía occidental en general. Hace así referencia a su visión del cosmos en la unidad, el funcionamiento circular del tiempo y de todos los aspectos que envuelven a la existencia. Esto se relaciona con otro exponente directo en la apelación al horror cósmico que se trata a lo largo de la serie, como lo es la consideración del tiempo.

2.2 El tiempo en *True Detective*. La teoría M y el eterno retorno nietzscheano.

Si hay algo que atraviesa la narrativa y la actitud de ciertos personajes, como

⁶⁸ Pizzolatto, N., «Visiones», *True Detective*, Nueva York, HBO, 2014.

lo es el caso de Rust y el de Wayne, en *True Detective* es la doctrina del eterno retorno atribuida en primer lugar a F.W. Nietzsche. Como señala Iván de los Ríos, la única vez que se menciona directamente a Nietzsche es en el momento en el que Rust y Marty encuentran a Reginald Ledoux⁶⁹, que forma parte del círculo de personas que llevan a cabo asesinatos rituales a lo largo de todo el terreno pantanoso de Luisiana. Cuando está esposado de rodillas, le dice a Rust:

-Volverás a hacerlo. El tiempo es un círculo plano.

-Qué dices, Nietzsche. Cállate, joder.⁷⁰

Hasta ese momento, en la trama temporal de los personajes, Rust no había profesado ninguna idea relacionada con el eterno retorno, la teoría M o la circularidad. Había dejado clara su posición pesimista frente a la vida, en el sentido que Thacker identifica a Schopenhauer. Pero a partir de aquí, con un lapso de algo más de una década, encontramos una referencia directa a todos estos asuntos relativos al tiempo. En el momento en el que es sospechoso por un asesinato similar, más elaborado, en el lago Charles, tiene tiempo para divagar al respecto mientras es interrogado. Cuando ya ha bebido un par de cervezas y toma cierta confianza con la pareja de detectives con la que habla, llega a afirmar:

Años... ¿no han oído hablar de la Teoría M, detectives? Es como... en este universo nosotros procesamos el tiempo linealmente, hacia adelante. Pero fuera de nuestro espacio tiempo, de lo que sería nuestra perspectiva tetradimensional, el tiempo no existiría. Y desde ese punto de vista, si nos fuera posible, veríamos que nuestro espacio tiempo sería aplanado. Como una escultura discreta, con la materia en una superposición. Todos los lugares que haya ocupado nuestra percepción trazando círculos por nuestra vida, como... coches en un circuito. Todo cuanto hay fuera de nuestra dimensión es la eternidad, la eternidad que nos mira desde lo alto. Aunque para nosotros es una esfera, pero para ellos, es un círculo.⁷¹

La referencia hacia la analogía del eterno retorno en Nietzsche aparece para reflejar una idea arcaica de comprensión del tiempo como algo eterno, donde nada

⁶⁹ Véase De los Ríos & Hernández, op. cit., p. 204.

⁷⁰ Pizzolatto, N., «La habitación cerrada», *True Detective*, Nueva York, HBO, 2014.

⁷¹ Ibidem.

cambia, y la degeneración y la caída en espiral determinan el suceder de los acontecimientos. Esto sucede tanto en aspectos concretos y menos relevantes, como lo son las infidelidades de Marty, como en asuntos tan abiertos y graves como lo es el sufrimiento de gran cantidad de niños y mujeres desaparecidos a lo largo del pantano. La teoría M, en este caso, sería una forma de actualizar dichos contenidos, dándoles un carácter científico y materialista a una teoría que también concibe el tiempo cíclicamente. Hasta este punto, siguiendo la argumentación de Rust, lo que es, ha sido siempre, y será siempre. Y es una enseñanza que Reginald Ledoux, primer sospechoso, le da segundos antes de morir asesinado por Marty. La muerte, llega a afirmar una anciana que servía para la familia Tuttle, no es el final. Dicha familia queda señalada en cuanto a los casos de asesinatos rituales en masa, y la anciana, al ver que Rust conoce la ominosa naturaleza de Carcosa, le avisa.

La actitud de Rust es, aunque arrogante y desenfadada en muchas ocasiones, también temerosa respecto a las consideraciones que hace de la vida, del mundo, de las personas o de sí mismo⁷². Marty así se lo señala cuando Rust está criticando la religiosidad: “Cuando te pones a hablar así, demuestras pánico. [...] Yo no uso tantas palabras esdrújulas como tú, pero para ser un tío que no objeto en la existencia te preocupas bastante por ella. Y aún pareces muerto de miedo.”⁷³ En un momento, se puede considerar, es un miedo inconcreto, que ni él mismo sabe reconocer. Del mismo modo que él apunta respecto a los interrogatorios, a todo el mundo le pasa algo malo aunque no sepa lo que es, y él mismo no escapa. Una vez se introduce en la visión del mundo propia de la circularidad, no abandona su pesimismo, convirtiéndolo así en el mencionado pesimismo cósmico. En la misma conversación con los detectives declara:

¿Por qué voy a querer vivir en la historia? Joder, yo ya no quiero saber nada, en este mundo no se resuelve nada. Alguien me dijo una vez: el tiempo es un círculo plano. Todo cuanto hemos hecho o hagamos lo repetiremos una, y otra, y otra vez. Y aquel chiquillo y aquella chiquilla van a estar en aquella habitación otra vez, y otra vez, y otra vez, para siempre.⁷⁴

Marty, que tiene que soportar todas las disertaciones de Rust durante su

⁷² Véase De los Ríos & Hernández, op. cit., p.188

⁷³ Pizzolatto, N., «La habitación cerrada», *True Detective*, Nueva York, HBO, 2014.

⁷⁴ Pizzolatto, N., «El destino secreto de toda vida», *True Detective*, Nueva York, HBO, 2014.

trabajo, en un primer momento considera que controla su vida, que separa los distintos aspectos de ésta y que los maneja dependiendo de las distintas necesidades de cada momento. De este modo llega a justificar ser infiel a su mujer, alegando que realmente es bueno para la familia, a modo de dejar fuera de casa el peso que carga en la Policía Federal. Sin embargo, con el paso de los años, en la última trama de la primera temporada, parece haber comprendido que no sucede así. Muy en parte por esa misma exposición a la filosofía pesimista de Rust, comprende que padece lo que él llama como “el mal del detective”, no hacer caso a las evidencias que tiene delante de él mismo dejándose llevar por pistas falsas. En este aspecto, buscar fuera de casa lo que hubiera encontrado al volcarse emocionalmente con su familia. Confesándose con la pareja de detectives que le preguntan sobre Rust, que en esto lo ha influenciado directamente, dice:

¿Reconoces los buenos tiempos cuando los vives? ¿O esperas que lleguen hasta que pillas un puto cancer y ves que los buenos tiempos ya han pasado? Porque hay un sentimiento, igual lo notan alguna vez, esa sensación de que la vida se te ha escapado entre los dedos. De que el futuro está detrás de ti, como si siempre hubiese estado detrás.⁷⁵

El tiempo, según se experimenta en toda la serie, no se olvida de nadie. Y es algo a lo que los personajes se tienen que ir acostumbrando de peor o de mejor forma. En el tono que toman las distintas narrativas temporales se ve cómo todos y cada uno de los personajes aceptan su paso y se resignan a su inevitabilidad. Sin entrar ya en los aspectos más cruentos del paso de los años, una lección que queda atravesada por la sensación del horror cósmico: nada ni nadie permanece y esto no se puede controlar. La analogía que se hace de este aspecto temporal con la figura de la espiral ya aparece, por ejemplo, en la cultura celta. Pablo Sánchez Blasco apunta⁷⁶ que también es un recurso que utiliza Poe en *Un descenso al Maelström* (1841), citado con anterioridad. Con él, lo que se pretende es reflejar esta concepción que se viene tratando:

Precisamente, una espiral es lo que lleva tatuada la víctima Dora Lange sobre su

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Sánchez Blasco, P., «Entre la espiral y el cuarto cerrado: la hibridación genérica en “True detective”», *Ábaco*, Nº 2, pp. 149-153.

omóplato izquierdo, y será también la imagen que aparece en las visiones recurrentes de Rust Cohle. Su elipse evoca nuestro miedo más primitivo a lo desconocido, al movimiento continuo imaginado en una temporalidad aberrante.⁷⁷

Y es desde el mencionado miedo más primitivo a lo desconocido desde donde el horror cósmico encuentra cabida, haciendo intuir una inmensidad de aspectos terribles que la conciencia humana no puede llegar a concebir. El protagonista del relato de Poe, superviviente al Maelström, sólo logra adentrarse en él mediante la determinación y el valor al que también apunta Nietzsche en *Así habló Zaratustra*⁷⁸ (1883), mencionado más adelante.

Esta concepción del tiempo, tratada también en la tercera temporada, tiene sus consecuencias en relación a la libertad humana. Dentro de estas cuestiones, cabe también un espacio de análisis al respecto en lo relativo a la moral, que como se sostiene habitualmente es el verdadero motivo esencial de Nietzsche para proponer la figura del eterno retorno.

2.3. El universo carnívoro en *True Detective*.

Tras la propuesta de Pizzolatto de un universo carnívoro, se comprende la deshumanización y la crítica de la identidad que se lleva a cabo a través de todos los personajes. En definitiva, el carácter y la atmósfera que toma la serie con el paso de los capítulos y de los sucesos hace ver, como ya sucedía con intensidad en el universo lovecraftiano, que los personajes y, en general, toda forma de vida, es devorada por el tiempo, la muerte y la degeneración del cosmos. Esto hace que se abra una cuestión del todo relevante acerca del margen de elección que tiene el ser humano, y en definitiva, el espacio de la libertad humana.

2.3.1. La cuestión de la libertad.

¿Han estado en algún sitio que no pueden dejar, ni pueden quedarse, todo al mismo tiempo?⁷⁹

⁷⁷ Ibidem, p. 150.

⁷⁸ Nietzsche, F.W., *Así habló Zaratustra*, Trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2011.

⁷⁹ Pizzolatto, N., «Despídete del mañana», *True Detective*, Nueva York, HBO, 2014.

Esta intervención se corresponde con el interrogatorio a Brett Woodward, en la tercera temporada, por la desaparición de dos niños en un pequeño pueblo de Illinois en el año 1980. Cuando le preguntan si la guerra de Vietnam lo afectó negativamente, si le había traído alguna consecuencia psiquiátrica, intenta defenderse. Apela a que nadie vuelve del mismo modo y que ahora le cuesta integrarse socialmente por las consecuencias de aquello, pero que no es uno de aquellos que la guerra ha convertido en maleantes o desequilibrados. Cuando explica su estado actual, interpela directamente al detective Wayne, dado que él también ha estado en Vietnam y señala a una realidad a la que también apunta Wayne en otras ocasiones: no hay un antes y un después de Vietnam, ahora todo es Vietnam. En todo esto existirá una analogía con el estado del personaje principal, Wayne Days, desde el punto de vista de su situación mental y su avanzada edad.

En una estrecha relación con la cuestión del tiempo, nos encontramos con el aspecto de la libertad. En la tercera temporada, la narrativa avanza mediante saltos consecutivos en el tiempo, entre los que existen solapamientos. Es decir, se intercalan momentos a lo largo del tiempo y quedan entremezclados entre ellos. Y esto sucede porque la narrativa propia de la temporada se organiza desde el punto de vista del detective Wayne, que en 2015 sufre una enfermedad mental degenerativa. Esta no es nombrada en ningún momento pero se caracteriza por confundir momentos de su vida y por sufrir alucinaciones visuales marcadas por su pasado. La estructura se fundamenta en el mismo planteamiento de la primera temporada, en tres momentos distintos de la vida de dos detectives que han llevado casos que han atravesado toda su vida, pero en este caso la forma de mostrar la historia se identifica con cómo vive la realidad, la temporalidad, una persona con una enfermedad degenerativa para la memoria y el sentido del tiempo. Brett Woodward, que al igual que Wayne sirvió en la guerra de Vietnam, se defiende de ciertas acusaciones diciendo que no vino 'quemado' de la guerra como muchos de sus compañeros. Pero aunque los casos extremos salgan a la luz, de problemas de adaptación a la sociedad y de propensión a desequilibrios mentales y emocionales, se señala en este momento que nadie volvió del mismo modo de allí. En el primer capítulo, el detective Wayne señala que antes solía pensar que había un antes y un después de Vietnam. En el momento en el que vive la vida a través del filtro de la enfermedad, comprende que no hay una línea que separe su pasado de su futuro: que el horror, el crimen y el mal viven del mismo modo aún habiendo vuelto.

Aquí toma verdadera relevancia la visión de Lovecraft sobre la libertad a la que se refiere Ralickas⁸⁰, mencionada al comienzo: la elección cobra un sentido en el ser humano no por su capacidad de arbitrio, de libertad de elección, sino en su condición de ser concreto, finito, no pudiendo conocer la resolución de sus actos. La estructura del tiempo, como bien apunta Rust en varias de sus disertaciones sobre el cosmos y el funcionamiento humano, envuelve al hombre. Lo hace partícipe de su cíclico retorno, convirtiéndolo en un eslabón más de un mecanismo que no puede controlar. Los asesinatos, las desapariciones, las diferentes redes de asesinatos rituales, pedofilia o conseresores de niños -sustentadas por grandes poderes fácticos- no se detienen. Sólo se transforman con los tiempos, por lo que en este caso el trabajo de los detectives de la policía federal nunca caduca. Siempre es necesario, en tanto la corrupción y la existencia del mal perviven. De este modo Rust, se hace consciente de la realidad del tiempo, la infinitud y sus consecuencias. Iván de los Ríos considera que es, a este respecto, un personaje comparable con la figura del pastor en *Así habló Zaratustra* (1883)⁸¹. La serpiente negra que representa la naturaleza cíclica del tiempo, la recursividad, la carga que supone la proyección hacia un devenir infinito de los acontecimientos, del mal, del sufrimiento, lo muerde con una gran fuerza en la garganta. Del mismo modo sucede con Wayne, que para mayor castigo es menos consciente de lo que está sucediendo, dada su condición mental. Desde este modo de comprenderlo, se proponen como pastores atados por esa carga, y que sólo ellos mismos pueden liberarse mordiendo con fuerza.

Así, las consecuencias de la comprensión de la temporalidad, a la que llega Rust, y en un momento final, también Wayne, son morales. Toman las riendas de la investigación por mucho que hayan llegado a la conclusión de que, a efectos cósmicos, nada se resuelve. El horror cósmico, representado aquí en la figura del tiempo y de la eternidad, sirve como punto de partida a la acción comprometida con su tiempo concreto. Los momentos finales de cada temporada suponen en sí un giro hacia este compromiso: se cierra el círculo concreto de la investigación correspondiente, aunque como afirma Rust en severas ocasiones, nada se resuelve nunca en lo que concierne a aspectos más generales.

⁸⁰ Ralickas, op. cit., pp. 366-367.

⁸¹ Véase De los Ríos & Hernández, op. cit., p. 208.

2.3.2. La gran cloaca cósmica.

Bajo la visión de Rust, todo el entramado de la realidad se corresponde con una gran cloaca cósmica, que hace girar todo en espiral, aquella espiral que aparecía en los cuerpos del asesino serial de la primera temporada. Esta espiral aparece como una analogía, que enlaza con la consideración fantástica de los relatos de horror cósmico, desde el momento en el que las fuerzas de la naturaleza pueden ser entendidas como monstruos primigenios al estilo de Lovecraft. El tono por el que se va llegando a una sensación de un ambiente cargado y envenenado viene por los fenómenos que desvelan la realidad como una prisión para el cuerpo. Los sucesos naturales que toman este cariz en *True Detective* se identifican, en este sentido, con los pantanos y la frondosa y verde vegetación de Luisiana; con los desaparecidos, violados o asesinados siempre en aumento; con la técnica del hombre, la industrias con sus contaminantes chimeneas, los cruces de carreteras que muestran el flujo masificado de personas. Además de la aparición de unas figuras de madera hechas a mano como ‘trampas para pájaros’, que aparecen en lugares clave relacionados con los crímenes. Todo bajo las consecuencias, también, de los estragos que produjo el huracán Katrina en la zona. Todas estas imágenes van formando parte del clima y de las significaciones de la serie mediante el recurso de aparecer entre escenas, acompañado al ritmo y a las conclusiones que se resuelven implícita o explícitamente de la trama y de sus personajes. La fotografía toma fuerza narrativa y acompaña a la trama, marcada por el horror que nunca desaparece. Esto sucede sobre todo en las introducciones de cada capítulo, donde el ser humano y todas estas imágenes se funden y entrelazan. Entre otros fotogramas, se pueden poner de ejemplo los siguientes:





Estas imágenes se corresponden con: la ciudad de Carcosa, devorada por la vegetación y devastada por el huracán Katrina; la guarida de Reginald Ledoux, primer sospechoso, también repleta de vegetación; la imagen del personaje de Martin Hart, representado por Woody Harrelson, en una simbiosis con un cruce de carreteras -en la introducción de la primera temporada- y la imagen del personaje de Tom -en la introducción de la tercera temporada-, padre de los niños desaparecidos, solapada con un paisaje pantanoso. La sensación que dejan estas imágenes a lo largo de la serie, a través del lenguaje fotográfico, es la de que el ser humano se funde tanto con la naturaleza como con su propia creación técnica. Respecto a estas sensaciones, que también tienen los personajes de la historia, Rust hace una apreciación al empezar la serie:

- Es como si la gente de aquí no tuviera ni idea de que existe el mundo exterior. Podrían vivir en la puta luna.
- El mundo está lleno de guetos.
- Solo hay un gueto, tío. Una cloaca en el espacio exterior.⁸²

Aquí aparece la referencia a la cloaca mencionada, introduciendo un carácter caduco y degradado de la realidad. Existen muchas ocasiones donde aparecen los elementos que servirán de analogía al avance del tiempo y a la degeneración provocada por el mismo, sumada a la muerte y a la desaparición de todo lo que se crea. Rust está hablando con Marty en el coche mientras recorren los pantanos de Luisiana, donde se desarrolla su investigación y cada vez más casos de desaparecidos parecen guardar relación con sus pistas acerca del asesinato principal. Aparecen como planos entre escenas a lo largo de la serie una

⁸² Pizzolatto, N., «La larga y brillante oscuridad», *True Detective*, Nueva York, HBO, 2014.

continuación de imágenes de intersecciones entre vías, de carreteras comarcales, de industrias, y como punto fundamental, del pantano. Todas estas, ya sean fruto de la técnica humana, o de la naturaleza que lo acoge, comparten un mismo funcionamiento. El pantano, que aparece en la primera temporada como la figura de una fuerza ancestral que viene a devorarlo todo, no encuentra oponente ni resistencia y que como el tiempo y la muerte, atravesará y ocupará todo irremediabilmente. Las carreteras, las industrias, la técnica, todo lo que el hombre pretende crear con la civilización será arrasado por el pantano, por la degeneración, por el tiempo y por la muerte.

Lo que para Lovecraft venían a representar monstruos primigenios, dioses horribles y denigrantes, ciclópeas arquitecturas que atentaban contra el sentido y la vida, aquí aparece en una entidad tan cotidiana como el propio paso del tiempo. Es cierto que existe una simbología entre el antagonista principal del relato, que en ocasiones se describe como un “gigante” -dada su alta estatura-, y que sistematiza desde un plano desconocido el horror y la muerte. Sin embargo, la mayor amenaza la contiene en sí la naturaleza, caduca y degradable. La industria, las carreteras, las intersecciones, pueden representar una pretensión humana de edificar hasta el cielo el imperio de sus proyectos y sus expectativas. El humo que arrojan las chimeneas de alguna industria química, el organizado e imponente dibujo de las complejas intersecciones donde fluyen una ingente cantidad de coches o de personas, quedarán en el recuerdo de la totalidad espacio-temporal cuando el pantano lo cubra todo ineludiblemente. Como asevera Rust en su constante análisis del entorno que lo rodea, respecto al avance de las aguas pantanosas y, análogamente, del tiempo y de la muerte: “Esa tubería corta la costa como un rompecabezas, esto estará sumergido dentro de 30 años.”⁸³

Todo se va fundiendo, del mismo modo que aumenta la sensación de impotencia y de ahogo que se siente al entender que todo forma parte de lo mismo, y que la propia identidad no queda fuera. El fango, que lo envuelve todo en los pantanos de Luisiana, tiene también su analogía en el funcionar del cosmos, conclusión -de las más trascendentes- a la que llega Rust en su conversación con los detectives:

⁸³ Pizzolatto, N., «La habitación cerrada», *True Detective*, Nueva York, HBO, 2014.

En la eternidad, donde no hay tiempo, nada puede crecer, nada puede transformarse, nada cambia. Así que la muerte creó el tiempo para hacer crecer las cosas que mataría. Y así vuelves a nacer, pero en la misma vida en la que siempre has nacido. ¿Cuántas veces hemos tenido esta conversación, detectives? Quien sabe. No puedes recordar tus vidas, no puedes cambiar tus vidas. Y ese es el terrible sino de toda vida, estás atrapado, como una pesadilla en la que te despiertas cada día.⁸⁴

Y así, con esta conclusión a la que llega Rust, es como se puede sintetizar el sentimiento del horror cósmico en *True Detective*. Nada se resuelve, esta conclusión atraviesa todas los tópicos y elementos que apelan al horror cósmico. En el plano humano y vital, el pesimismo no permite que nada se resuelva, la vida es en sí una sucesión de momentos de sufrimiento y de apatía. En el plano moral y ético, nada se resuelve, puesto que los asesinos y el sistema corrupto que los acoge, aunque en ocasiones sean descubiertos y detenidos, siguen existiendo según avanzan las generaciones.

Las respuestas a las que se llegan señalando el carácter del horror cósmico en *True Detective* no son muy diferentes a las que llega Thacker respecto al análisis filosófico pesimista: “Nunca lo conseguiremos”, o “Estamos condenados”⁸⁵. Habiendo llegado a tal término desde un planteamiento pesimista de la realidad y de la filosofía, no se tienen por qué desestimar las cuestiones y planteamientos que nacen de aquí. En definitiva, el horror cósmico pone de manifiesto la poca relevancia que tiene toda conclusión o estimación humana a escala del plano general del universo.

Sin embargo, ya Lovecraft apunta a que lo humano sí que tiene validez a escala humana. Investigar al respecto de cómo se proyecta la humanidad hacia el cosmos, independientemente del valor relativo que tenga, refuerza los juicios que se pueden hacer a escala humana. Esto sucede del mismo modo que cuando la actitud del *verdadero detective* abstrae los contenidos de su investigación para contemplar un espectro de información más amplio, y consigue desvelar lo concreto con mayor efectividad. Por medio de un relato que hereda el carácter sobrenatural de la literatura gótica y de terror, *True Detective* consigue conectar con los miedos a los

⁸⁴ Pizzolatto, N., «El destino secreto de toda vida», *True Detective*, Nueva York, HBO, 2014.

⁸⁵ Thacker, op. cit.

que habitualmente no se les consigue dar nombre. Se consigue proyectar, tanto a nivel narrativo como a nivel cinematográfico, un tipo de problemas existenciales que pasan desapercibido desde la cotidianidad inmediata. Y es por esto que ha contado con tanto éxito y apoyo desde su estreno.

Conclusiones.

Se puede concluir, entonces, la herencia de la literatura gótica, en especial, del género fantástico y sobrenatural en *True Detective*. El tono de la narrativa, así como su recurrente apelación al horror, su construcción de los personajes y sus continuas referencias dan cuenta de ello. Esto sitúa a esta serie dentro de un contexto, entendería Lovecraft, propenso para la creación de un relato de horror cósmico. Entraría dentro de las creaciones de horror cósmico que se aferran a las leyes de la naturaleza, sin crear un espacio apartado de ellas, pero que se permiten crear referencias y sucesos en los que éstas se cuestionan.

Las constantes alusiones de la serie a la insignificancia cósmica del individuo concreto hilan la propuesta de Pizzolatto con el autor de Providence, además de lograr crear un verdadero clima de horror cósmico, donde los marcos de la conciencia humana y su relación con el mundo se ven desdibujados. Esta ruptura de los arquetipos humanos una vez se señalan aspectos más generales de la existencia corrobora una línea de interacción con la literatura lovecraftiana. Así como también se fundamentan los personajes en la línea que plantea Edgar Allan Poe, en relación a un carácter de la vida sin filtros, en lo crudo y radical que ofrece día a día.

De este modo, nos encontramos con una serie que apela a lo más primitivo del ser humano, del mismo modo que aparece en las escenografías de los crímenes que aparecen en ella. Los pantanos del territorio de Luisiana, que sirvieron a Lovecraft para localizar ritos arcanos en honor a Cthulhu, sirven ahora para albergar toda una trama de crimen y de horror llevada a nuestros días.

Bibliografía.

Bierce, A., *Un habitante de Carcosa*, Trad. J. Lassaletta & J. Sanchez García Gutierrez, Madrid, Valdemar, 2005.

Blackwood, A., *Los sauces*, Trad. O. Mariscal, Madrid, Hermida, 2016.

Bordalejo, B. “La estética del horror: Edmund Burke, el horror tradicional y H.P. Lovecraft”, Leído en las jornadas de homenaje a H.P. Lovecraft, Universidad Carlos III, 27 de abril de 2007.

[Fecha de consulta: 20 de mayo de 2021] Recuperado en línea: <<http://delamanchaliteraria.blogspot.com/2009/07/la-estetica-del-horror-edmund-burke-el.html>>.

Burke, E. *Indagación filosófica sobre nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Trad. M. Gras Balaguer, Madrid, Tecnos, 1987.

Chambers, W., *El rey de amarillo*, Trad. M. Lila Murillo, Madrid, Valdemar, 2011.

Cline, L., *La estancia oscura*, Trad. S. García, Madrid, Valdemar, 2002.

De los Ríos, I. & Hernández, R. (eds.), *True Detective. Antología de lecturas no obligatorias*, Errata Naturae, Madrid, 2014.

De la Mare, W., *El retorno*, Trad. M. Vallvé, Barcelona, Hispano Americana, 1947.

De la Motte Fouqué, F., *Ondina*, Trad. E. Fructuoso del Castillo, Valencia, Ellago, 2003.

Hernández Roura, S.A., «Retórica y horror cósmico en H.P. Lovecraft», *Brumal. Revista e investigación sobre lo Fantástico*, Vol. 7, 2019, pp. 15-34.

Lovecraft, H.P., *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*, Trad. J.A. Molina Foix, Madrid, Valdemar, 2010.

Lovecraft, H.P., *El misterio de Dunwich*, Trad. E.E. Gandolfo, Barcelona, Libros del Zorro Rojo, 2012.

Lovecraft, H.P., *En las montañas de la locura*, Trad. C. Casey, Barcelona, Minotauro, 2020.

Lovecraft, H.P., *La llamada de Cthulhu*, Trad. J. Calvo, Barcelona, Alpha Decay, 2012

Lovecraft, H.P., *Selected Letters II, 1925-1929*, August Derleth & Donald Wandrei Eds., Sauk City, Arkham House, 1968.

Ludlow, F. H., *El comedor de hachís*, Trad. C. Pineda Torra, Madrid, T.F. Editores, 2003.

Machen, A., *La colina de los sueños*, Trad. F. Torres, Madrid, Valdemar, 2017.

Maturin, C.R., *Melmoth el errabundo*, Trad. F. Torres Oliver, Madrid, Valdemar, 2016.

Nietzsche, F.W., *Así habló Zaratustra*, Trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2011.

Ralickas, V., «Cosmic Horror and the Question of the Sublime in Lovecraft», *Journal of the Fantastic in the Arts*, Vol. 18, pp. 364-398.

Pizzolatto, N., *True Detective*, Nueva York, HBO, 2014.

Poe, E. A., «Un descenso al Maelström», *Cuentos completos*. Trad. J. Cortazar & C. Fuertes & M. Vargas Llosa, Madrid, Páginas de espuma, 2009.

Raddcliffe, A. *Los misterios de Udolfo*, Trad. C.J. Costas Solano, Madrid, Valdemar, 2012.

Sánchez-Verdejo Pérez, F.J., «Lo Gótico: semiótica, género, (est) ética», *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, N° 1, 2013, pp. 23-38.

Sanchez Blasco, P., «Entre la espiral y el cuarto cerrado: la hibridación genérica en “True detective”», *Ábaco*, N° 2, pp. 149-153.

Schopenhauer, A., *El arte de sobrevivir*, Trad. J.A. Molina Gómez, Barcelona, Herder, 2013.

Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación I*, Trad. P. López de Santa María, Madrid, Trotta, 2016.

Shelley, M.B. *Frankenstein*, Trad. J.C. Valés, Barcelona, Espasa, 2014.

Stoker, B., *Drácula*, Trad. J.A. Molina Foix, Barcelona, Planeta, 2017.

The Arkham Digest, «Interview: Nic Pizzolatto, creator/writer of HBO's True Detective», The Arkham Digest, 2014. [Fecha de consulta: 24 de mayo de 2021]. Recuperado en línea: <http://www.arkhamdigest.com/2014/01/interview-nic-pizzolatto-creatorwriter.html>.

Thacker, E., *Pesimismo cósmico*, Trad. M.A. Mozún Campano, El vuelo de la lechuza, 2019. Recuperado en línea: <https://elvuelodelalechuza.com/2017/07/26/pesimismo-cosmico-de-eugene-thacker/>.

Walpole, B., *El castillo de Otranto*, Trad. A. Valero, Madrid, Castalia, 2004.

Wilde, O., *El retrato de Dorian Gray*, Trad. M. Armiño, Barcelona, Espasa, 2016.