

COMUNICACIÓN Y DIALOGÍA: 'EL SUSURRADOR EN LA OSCURIDAD' DE H.P. LOVECRAFT

EDUARDO GARCÍA AGUSTÍN

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

La idea de este artículo surge a partir de la asunción de T. TODOROV de que la literatura fantástica está dirigida a la provocación en el lector de un sentimiento de vacilación (1972:43), una idea que enlaza con el concepto de "dialogía" de M.M. BAKHTIN (1990), por el cual todo texto, y en especial el texto narrativo, tiene una estructura fundamentalmente dialógica, ya que busca una respuesta en el receptor. De ambos autores, se deduce que debe existir un narrador que transmite algo (la narración) a este lector. Es decir, que el acto de la lectura implica un proceso de transmisión, un proceso dialógico entre un narrador que necesita narrar y un lector que está dispuesto a recibir esa narración. El objetivo, entonces, es el de analizar qué relación se crea entre este narrador y este lector, teniendo en cuenta una distinción inicial: hay que distinguir entre el proceso externo a la obra (el acto de la lectura) y los procesos internos a la obra (los diversos narradores y receptores que forman parte de la narración). Resulta también importante observar cómo estos últimos procesos actúan también dentro del proceso externo, ya que servirán también para provocar reacciones en el lector. Por lo tanto, tras analizar la figura del emisor / narrador y la del receptor /lector, se analizará el mensaje, lo que se está transmitiendo, el texto.

Antes de comenzar con el análisis de todos estos elementos que entran en funcionamiento dentro del proceso dialógico, es importante recordar una afirmación de W. ISER. Al analizar un texto literario, no se puede concentrar la atención sólo en las técnicas del autor o en la psicología del lector puesto que los dos elementos son igual de importantes. Si sólo se analizara uno de los elementos, la obra literaria sería un mensaje que realiza un viaje de ida. Sin embargo, la realidad es que el mensaje viaja de dos maneras, ya que el lector no sólo lo recibe, sino que además lo compone (1989:31). Por lo tanto, tendré en cuenta estos dos movimientos a la hora de analizar el papel del receptor, del mismo modo que analizaré de qué tipo es el receptor de una obra literaria. Intentaré, por otro lado, presentar sólo los diversos términos teóricos, analizando las aportaciones más importantes, aplicándolos al caso concreto de "El susurrador en la oscuridad" de H.P. LOVECRAFT.

1. Proceso dialógico

A la hora de enfrentarse con la noción de la obra literaria como un mensaje emitido por un emisor (sea éste el autor implícito o el narrador) hacia un receptor (por ejemplo, un lector implícito), se puede enfocar la cuestión desde dos perspectivas diferentes hasta cierto punto pero, a la vez, relacionadas. Estas dos perspectivas son la noción de proceso dialógico, propuesta por M.M. BAKHTIN en su ensayo "Discourse in the Novel", y la de proceso comunicativo. Tras describir ambas, expondré su punto de intersección que justifica la utilización del término "dialógico", aunque no sea en su sentido bakhtiniano estricto.

El concepto de dialogía surge en M.M. BAKHTIN a partir de su concepción de la palabra como signo lingüístico. Para él, la palabra aparece en un texto como una respuesta viviente dentro de dicho diálogo (1990:279). Por lo tanto, una palabra forma un concepto propio de un modo dialógico con su objeto, siendo configurada, tal y como K. MOXEY (1994:36) explica a propósito de M.M. BAKHTIN, por la actividad semiótica que caracteriza el momento histórico en el que se utiliza. Este modo dialógico tiene dos consecuencias para la palabra. Por un lado, ésta está orientada hacia una futura respuesta: provoca una respuesta, anticipándola y estructurándose en la dirección de dicha respuesta (1990:280). Por otro lado, todas las formas retóricas están orientadas hacia el oyente y su respuesta. Por estos motivos, quien forma parte activa de un proceso dialógico utiliza un lenguaje dependiente tanto del contexto en el que se produce la emisión como del contexto en el que se recibe, esperando de éste último una respuesta y, a la vez, una interpretación de lo que ha recibido.

M.M. BAKHTIN entiende entonces el papel del oyente como un papel activo, ya que implica una comprensión activa del discurso (1990:280), enriqueciéndolo ya sea por medio de la resistencia como del apoyo. Esta concepción de la comprensión por parte del oyente contrasta con la mantenida por los lingüistas de su época, que sólo reconocían una comprensión pasiva del discurso, centrándose en una significación neutral de una emisión y no en su verdadero significado (1990:281)

Para M.M. BAKHTIN, entonces, en el habla, cualquier acto de comprensión es activo, ya que asimila la palabra, que tiene que ser entendida dentro de su sistema conceptual, y que está unida indisolublemente con la respuesta, con un acuerdo o un desacuerdo motivados ya en la producción de la emisión (1990:282). Por lo tanto, y antes de centrarme en la concepción que tiene M.M. BAKHTIN del proceso dialógico dentro de la narrativa, es preciso comentar que la respuesta está estructurada y conceptualizada en el contexto del diálogo como totalidad, que consiste en sus propias emisiones ("propias" desde el punto de vista del hablante) y de emisiones ajenas (las del que escucha) (1990:284). El problema es que, en el caso del escritor de prosa, éste tiene que hablar de su propio mundo en un lenguaje "ajeno": él tiene que medir a menudo su propio mundo por estándares lingüísticos ajenos (1990:287), teniendo en cuenta tanto su recepción por parte de receptores que no comparten su propio contexto como la necesidad de provocar en ellos una respuesta implícita en el texto. Por eso se ve en la necesidad de utilizar este lenguaje ajeno, porque el objetivo del acto de su escritura no consiste ni en que sea recibido por un lector concreto ni en que su obra literaria se convierta en un elemento cerrado. Tiene que provocar respuestas, respuestas que sean válidas para cualquier tipo de receptor.

Para concluir con la noción de dialogía en M.M. BAKHTIN, es importante tener en mente dos puntos importantes: el primero es que en el hecho de emitir está implícita la respuesta y segundo, que dentro de la producción literaria escrita, la emisión contiene en sí un posible contexto común con cualquier receptor potencial. El siguiente punto es, entonces, analizar el modelo de proceso de comunicación para buscar el punto de conexión entre dialogía y comunicación.

2. Proceso comunicativo

R. JAKOBSON propuso el siguiente esquema de los elementos que participan dentro de un proceso comunicativo o discursivo.

Una esquematización de estas funciones exige un repaso conciso de los factores que constituyen todo hecho discursivo, cualquier acto de comunicación verbal. El *destinador* manda un *mensaje* al *destinatario*. Para que sea operante, el mensaje requiere un *contexto* de referencia (un "referente", según otra terminología, un tanto ambigua), que el destinatario pueda captar, ya verbal y susceptible de verbalización; un *código* del todo, o en parte cuando menos, común a destinador y destinatario (o, en otras palabras, al codificador y al descodificador del mensaje); y, por fin, un *contacto*, un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario, que permite tanto al uno como al otro establecer y mantener una comunicación. (R. JAKOBSON, 1986:352)

U. ECO (1999:87) resume el esquema de R. JAKOBSON de la siguiente manera: "un proceso comunicativo consta de un Emisor, un Mensaje y un Destinatario". Y, dentro de dicho proceso, aparecen una serie de indicadores que identifican a los participantes. Así, el uso de la primera persona para el emisor y el de una segunda persona para referirse al Destinatario. La función del emisor sería la de codificar el mensaje y la del destinatario sería la de descodificarlo. Para ello es necesario que ambos dominen un código común, para que el mensaje no dé lugar a malinterpretaciones por parte del destinatario. Además, este proceso comunicativo no es unidireccional, ya que el papel del emisor y del destinatario se alternan. R. BARTHES (1989:15) hace referencia a este hecho al hablar de la categoría de persona en el acto de escribir. Siguiendo la teoría de E. BENVENISTE, afirma que el lenguaje organiza la categoría de persona en dos oposiciones: la que se da entre la persona (*yo* o *tú*) y la no-persona (*él* o *ella*) por un lado y, por el otro, entre la subjetividad de las dos personas en oposición: el *yo* y el *no-yo* (o *tú*). Según afirma R. BARTHES, el *yo* permanece dentro de lo que se dice mientras que el *tú*

permanece fuera, aunque también afirma que los papeles del *yo* y del *tú* son reversibles. Sin embargo, esta reversibilidad no ocurre con la no-persona (1989:16)¹

Pero, el caso de los textos literarios plantea una modificación del esquema mencionado, ya que tanto la figura del emisor como la del destinatario aparecen bastante confusas. ¿Quién es realmente el emisor? ¿El autor del texto, el narrador? ¿Puede haber más de un narrador dentro de un mismo texto? Por otro lado, ¿quién es el receptor? ¿Es un individuo concreto o una colectividad inexistente? ¿Puede haber más de un tipo de receptor? Es por este motivo por el que el esquema básico de un proceso comunicativo tiene que ser ampliado para intentar englobar a todos los participantes de dicho proceso. Además, no resulta muy claro que no resulte un proceso unidireccional, ya que es muy difícil imaginar cómo puede convertirse el receptor / lector en un nuevo emisor.

Para intentar solucionar las preguntas que acabo de plantear, voy a analizar el esquema de emisión / recepción utilizado por la narratología. Tal y como afirma M. TOOLAN (2001:64), el esquema más utilizado por los narratólogos es el propuesto por S. CHATMAN (1978:151). Dicho esquema es el siguiente:

Autor real->autor implícito->(narrador)->(narratario)->lector implícito->lector real

Es el mismo M. TOOLAN quien cuestiona si todos los elementos de este modelo son obligatorios o si, por el contrario, alguno de ellos es opcional. Para él, el esquema quedaría reducido de la siguiente manera:

Autor-> narrador->lector

Los otros elementos, según M. TOOLAN son potencialmente importantes de manera analítica pero de una manera indirecta (2001:64).

Los argumentos que presenta para argumentar su opinión son los siguientes: por un lado, define al "autor implícito" como la imagen del autor que el lector construye tras leer el texto (2001:65). Este término fue propuesto por primera vez por W.C. BOOTH, al que considera uno de los principales efectos que el autor consigue en el lector, ya que no importa todo lo impersonal que pretenda ser ya que el lector, inevitablemente, construye una imagen ideal de quién escribió lo que acaba de leer (1961:71). M. TOOLAN considera que, a pesar de que el "autor implícito" es una construcción del receptor, no es un elemento principal del proceso narrativo, puesto que forma parte de un proceso de descodificación posterior por parte del lector y no una proyección implícita dentro del proceso de codificación (2001:66).

El "narratario" es definido como un individuo al que se dirige el narrador y que puede estar involucrado, o no, en los acontecimientos de la historia (2001:67). Lo más frecuente es que este narratario sea un personaje-receptor dentro de la historia, aunque en algunas ocasiones puede que el narrador y el narratario coincidan, ya que el narrador se dirige a sí mismo. Pero este último caso es muy excepcional, siendo la norma que el narratario sea un personaje del relato que apenas tiene relevancia dentro de la trama y que sirve de receptor de una historia contada por otro personaje secundario.

Finalmente, el lector implícito es otra construcción basada en el lector, como el autor implícito. Consiste en una imagen mental del lector arquetípico que el verdadero lector asume que el texto tiene o tenía en mente como su audiencia real. (M. TOOLAN. 2001:68)

3. "El susurrador en la oscuridad"

¹ R. BARTHES, como en la mayoría de los esquemas comunicativos, supone que sólo tienen dos participantes: el emisor y el receptor, olvidando que puede haber más. De hecho, en cualquier conversación se puede dar el caso de que una "no-persona", como se refiere R. BARTHES a la tercera persona, se convierta en un *yo* o en un *tú*, aunque obviaré este problema ya que no resulta tan relevante para el desarrollo de mi argumentación que se basa solamente en el proceso comunicativo / dialógico con la obra literaria.

Estos esquemas propuestos que acabo de plantear, y en concreto los propuestos tanto por S. CHATMAN como por M. TOOLAN, se centran en un proceso comunicativo entre el autor y el lector, pero olvidan que dentro de la obra literaria también existen procesos comunicativos, personajes que hablan y, por las peculiaridades de este tipo de comunicación, tienen un emisor y un receptor múltiple. Para intentar aclarar este punto, voy a utilizar como ejemplo el cuento titulado "El susurrador en la oscuridad" de H.P.LOVECRAFT (1996). En él se produce la situación que acabo de describir. La primera parte del cuento consiste en un intercambio de correspondencia entre Henry W. Akeley y Albert N. Wilmarth, el protagonista de esta historia. Pero existen algunos elementos que crean cierta incertidumbre con respecto a la existencia de un proceso de comunicación, postal en este caso, entre estos dos personajes. Por un lado, Wilmarth, protagonista y narrador de la historia, nunca transcribe el contenido exacto de sus cartas, entendiendo el lector de la obra que Wilmarth es sólo un emisor que ya no posee sus cartas puesto que estaban en posesión del receptor de las mismas, Akeley. Así, las cartas que escribió aparecen reflejadas dentro del cuento de la siguiente manera: "Al final, contesté la carta de Akeley, adoptando un tono de cordial interés y solicitando información más detallada".(H.P.LOVECRAFT.1996:123) o en el siguiente ejemplo "Contesté inmediatamente a Akeley, renovándole mis ofrecimientos de ayuda, y le hablé de nuevo de visitarle y ayudarlo a convencer a las autoridades del extremo peligro que corría. (H.P.LOVECRAFT. 1996:140) .

Sin embargo, Wilmarth sí que transcribe literalmente el contenido de las cartas de Akeley, palabra por palabra. Este hecho tampoco debería extrañar al lector real del cuento ya que pueden estar en su poder, puesto que en este caso él es el receptor. Pero la realidad (si es que algo dentro de este cuento es real) es que cita las cartas íntegras de memoria, incluyendo en algunos casos la dirección del remitente y los post data.

Lo mejor será que transcriba íntegra, en cuanto sea posible, la larga carta en que Akeley se me daba a conocer, y que constituye un importante hito en mi vida intelectual. Ya no la tengo en mi poder, pero mi memoria retiene casi palabra por palabra su asombroso mensaje. (H.P.LOVECRAFT.1996:116)

Volví a escribirle en tono animoso, pero el 5 de septiembre me llegó una carta que sin duda debió cruzarse con la mía en el correo... y esta vez sí que me fue imposible darle ninguna respuesta alentadora. En vista de su importancia creo que lo mejor será transcribirla íntegramente, todo lo mejor que mi memoria me permita recordar aquella temblorosa letra. Poco más o menos, decía así. (H.P.LOVECRAFT.1996:140-1)

Este narrador posee, como puede observarse, una muy buena memoria para recordar documentos que ya no existen. En otro pasaje del cuento, es capaz de transcribir una conversación grabada entre voces humanas y voces que imitan el lenguaje humano. Por supuesto, dicha grabación tampoco existe ya. Pero la clave de estas cartas no reside tanto en el hecho de que el narrador tenga una memoria prodigiosa o no. Lo importante es que se está dando un proceso comunicación "real" entre dos personajes en el que, tal y como he comentado en la definición de proceso comunicativo, ambos alternan su función de emisor y receptor.

Para citar un último ejemplo de este proceso comunicativo entre los personajes, en un momento de la historia Wilmarth recibe un telegrama que le plantea serias dudas con respecto al emisor de dicho telegrama.

AGRADEZCO SU ATENCION PERO NO PUEDO HACER NADA. NO HAGA NADA PUES PODRIA PERJUDICARNOS A AMBOS. ESPERE EXPLICACIÓN. HENRY AKELY.(H.P.LOVECRAFT.1996:139)

El error en la firma, "Akely" en lugar de "Akeley", le hace plantearse que ese telegrama no lo ha mandado el verdadero Akeley, sino alguno de los seres que merodean por su granja y que no quieren que Wilmarth realmente descubra lo que está ocurriendo. La inquietud que siente el narrador le hace comprar un billete de tren para visitar a su amigo y descubrir lo que realmente está sucediendo. La respuesta que recibe en otro telegrama tampoco consigue calmar su ansiedad, a pesar de que esta vez sí que la firma es correcta.

COMBINACION SATISFACTORIA. LE ESPERARE TREN UNA OCHO MIERCOLES. NO OLVIDE GRABACION CARTAS Y FOTOGRAFIAS. TRANQUILICESE HASTA ESE DIA. ESPERE GRANDES REVELACIONES. AKELEY. (H.P.LOVECRAFT.1996:156)

4. Proceso comunicativo, proceso dialógico

Hasta este momento he realizado una descripción de un proceso comunicativo que, a pesar de tener ciertas peculiaridades, como puede ser un emisor con una gran capacidad memorística, no parece estar conectado con el concepto de dialogía propuesto en el primer apartado. Sin embargo, hay varios elementos que hay que destacar: esta correspondencia entre los personajes es una correspondencia ficticia, del mismo modo que también lo son su emisor y su receptor. Esta correspondencia, dentro del cuento, funciona dialógicamente ya que uno de los personajes, Wilmarth, empieza a creer lo que Akeley dice que está sucediendo en su granja. Del mismo modo que los telegramas de emisor desconocido también provocan la preocupación y el miedo de Wilmarth pero, también, la curiosidad de saber más.

Por otro lado, la correspondencia de Akeley también va dirigida al lector real del cuento. No sólo eso. El propósito de dichas cartas o telegramas es que el lector también vaya a descubrir qué verdad se oculta en la granja de Akeley, si bien no de un modo físico, al menos continuando la historia. Y, conforme se avanza en la lectura, el lector va cediendo su credulidad ante unos hechos que le parecen más reales que al propio Wilmarth, e incluso llega a olvidar que al principio del cuento, Wilmarth advierte que

Tened muy presente que en último término no presencié ningún horror visual. Decir que una conmoción mental fue la causa de lo que deduje – aquella última gota que me hizo salir a escape de la solitaria granja de Akeley y lanzarme, en plena noche, por las desoladas montañas de Vermont en un vehículo requisado-, no es sino querer ignorar los hechos más palmarios de mi experiencia final. (1996:106)

Wilmarth ha conseguido que el lector, sin ver tampoco nada ya que la mirada del narrador es la del lector, sienta algo, principalmente miedo. Y he aquí la dialogía dentro del proceso comunicativo entre el autor/narrador y el lector real. El narrador omnisciente, en su manera de disponer la información, ha sido capaz de llevar al lector a un estado en el que cree todo lo que le está contando, sin plantearse la veracidad de los acontecimientos. En palabras de T. TODOROV "El narrador representado conviene a lo fantástico, pues facilita la necesaria identificación del lector con los personajes". (T. TODOROV.1973:105). Y una vez que ha terminado la lectura, se produce la vacilación todoroviana a la que he aludido al principio del artículo: ¿es real lo que acaba de leer o es sólo la invención de un narrador desequilibrado? El lector no es, por lo tanto, un elemento pasivo que sólo recibe información. También tiene que actuar; tiene que asumir que lo que se considera real o normal no tiene porque serlo. Y más en el tipo de literatura que escribió H.P. LOVECRAFT. Según R. JACKSON (1981:4), la literatura fantástica es un índice de los límites del orden establecido, del orden que se expresa a través del lenguaje. Por eso se introduce lo "irreal" frente a la categoría de lo "real", una categoría que lo fantástico cuestiona por su diferencia.

Para concluir, lo que plantean "El susurrador en la oscuridad" y otras obras de literatura fantástica consiste en que el lector debe cuestionarse la realidad, entendiendo como real todo lo que en la obra literaria se puede expresar con palabras. La literatura fantástica muestra una brecha en dicha capacidad del lenguaje para categorizar la realidad y es el lector quien debe plantearse dicha cuestión. Los seres lovecraftianos, como por ejemplo Cthulhu, serían muestras de esa fisura en el lenguaje. Su existencia dentro de la obra plantea al lector la posibilidad de una realidad más allá de su percepción, más allá de lo que es real.

Referencias bibliográficas

- BAKHTIN, MIKHAIL MIKHAILOVICH, "Discourse in the Novel" en BAKHTIN, M.M, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1990, 259-435.
- BARTHES, ROLAND, "To Write: An Intransitive Verb?" en BARTHES, R. (1989), *The Rustle of Language*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1989, 11-22.
- BOOTH, WAYNE. C., "Types of Narration" in *The Rethoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1961,149-64.
- CHATMAN, SEYMORE, *Story and Discourse*, Ithaca, Cornell University Press, 1978.
- ECO, UMBERTO, *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 1999.

- ISER, WOLFGANG, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1989.
- JACKSON, ROSEMARY, *Fantasy: the Literature of Subversion*, London and New York, Routledge, 1981.
- JAKOBSON, ROMAN, *Ensayos de lingüística general*, México, Origen/Planeta, México, 1986
- LOVECRAFT, HOWARD PHILIPS, "El susurrador en la oscuridad" en LOVECRAFT, H.P., *El horror de Dunwich*. Madrid, Cátedra 1996, 106-195.
- MOXEY, KEITH, *The Practice of Theory*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.
- TODOROV, TVEZAN, *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- TOOLAN, MICHAEL, *Narrative. A Critical Linguistic Introduction. (2nd edition)*, London, Routledge, 2001.