

01020  
1



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS



## Subversión del mundo observable en tres cuentos de H.P. Lovecraft

**T E S I N A**  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y  
LITERATURA MODERNAS INGLESAS  
P R E S E N T A :  
**ANTONIO ALCALÁ GONZÁLEZ**

Asesora de Tesina:  
MTRA. AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA



MÉXICO, D.F.,

2003

A



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**Subversión del mundo observable  
en tres cuentos de H.P. Lovecraft**

Tesina por: Antonio Alcalá González

Asesora: Aurora Piñeiro Carballeda

Supervisora: Argentina Rodríguez Álvarez

UNAM, FFYL, 2003

TESIS C: N  
FALLA DE ORIGEN

Para Martha, Ileana y José Luis;  
ellos saben porqué.

Para la familia Säge y Mirianwen.

Un agradecimiento a los sinodales por tomarse su tiempo para leer mis ocurrencias,  
y aportar los comentarios que ayudaron a pulir este trabajo.

## INDICE

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

	Pag.
Introducción.	
Lo "real", la imaginación y la literatura fantástica	1
I.    La filosofía de Lovecraft	15
1 Visión del universo y el hombre	
2 Expresión en su obra literaria	
II.   Lo maravilloso como una contrapropuesta onírica a nuestro mundo en "Celephais".	24
III.  El horror como subversión en "The call of Cthulhu".	34
IV.   La ciencia-ficción como un cuestionamiento del conocimiento científico en "The Colour out of Space".	52
V.    Conclusiones.	64
Bibliografía	67

## LO "REAL", LA IMAGINACIÓN Y LA LITERATURA FANTÁSTICA

Our observation employed either, about external sensible objects, or about the internal operations of our minds perceived and reflected by ourselves, is that which supplies our understandings with all the *materials* of thinking.

John Locke

Thus what we directly see and feel is merely 'appearance' which we believe to be a sign of some 'reality' behind.

Bertrand Russell

Antes de estudiar la forma en que lo sobrenatural subvierte a lo llamado observable, conocido, o "real" en la obra de Lovecraft, y de valorar que tan exitoso es el autor en esta empresa, considero necesario hacer un preámbulo para revisar las concepciones del mundo observable de dos filósofos. Primeramente se encuentra John Locke quien delineó los parámetros del mundo llamado "real", los cuales, pasando por ciertos ajustes y revaloraciones, llegarían a Bertrand Russell. Éste a su vez lo delinearía de acuerdo con su pensamiento materialista, corriente a la que Lovecraft se adhirió en lo referente a su concepción del mundo. Del mismo modo, pienso conveniente demarcar dos conceptos que se retomarán constantemente a lo largo de este trabajo. Hablo de los términos "subversión" y "sobrenatural"; para el primero manejaré la definición proporcionada por el diccionario de inglés de Oxford para el verbo "subvert" (acción de subvertir): "[to] undermine the power and authority of an established

system..."<sup>1</sup> En cuanto al segundo, se le entenderá como denominador de todo aquello que se encuentre más allá de las leyes naturales conocidas por el hombre; es decir, lo que resulta oculto y desconocido puesto que la humanidad aún no lo ha percibido sobre la tierra.

En su obra *An Essay Concerning Human Understanding*,<sup>2</sup> Locke, apoyándose en la obra de Descartes, estableció que todo lo que el ser humano puede conocer externo a él mismo llega a su mente a través de sus sentidos; de hecho, es por medio de éstos que nuestras mentes -mismas que conocemos previo a cualquier experiencia sensorial gracias a la intuición- perciben cualquier objeto externo a ellas. Una vez que la percepción de un objeto en particular es almacenada en la mente, ésta se transforma en un concepto al que Locke llama *idea simple*; a su vez, la mente tiene el poder de combinar, unir y comparar varias de estas *ideas simples* para formar *ideas complejas*. Para este pensador, lo que demuestra que hay cosas que existen fuera de nuestras mentes es precisamente el hecho de que las percibamos mediante los sentidos; de hecho, considera que si la percepción sensorial no fuera una prueba necesaria de la existencia de otras cosas aparte de nuestras mentes, entonces cualquier sueño se podría considerar como una historia verdadera. La evidencia sensorial resulta tan determinante en su teoría del conocimiento humano para afirmar la existencia de

1. *Concise Oxford English Dictionary*. p. 1431.

2. Toda referencia al pensamiento de Locke en el presente trabajo puede confrontarse con dicha obra, libro II, capítulos I al X, y libro IV, capítulos IV, XVI y XVII.

algo, que él considera que todo objeto es probable antes de percibirlo, y por tanto, sólo mediante una prueba sensorial, podremos conocer que dicho objeto existe. Todo lo anterior nos lleva a resumir el mundo de Locke como una dualidad entre el ser humano y un exterior real que lo rodea y que es conocido por el primero a través de sus percepciones sensoriales. Solamente lo que se nos revela y podemos percibir por medio de nuestros sentidos es real; de hecho, él menciona que el que nunca hayamos visto a un ser incorpóreo o espíritu, hace que la existencia de éste sólo sea algo probable, mas no real. Considerando entonces que nuestro conocimiento de cualquier objeto no es directo, sino que se obtiene por medio de las ideas que se forman en nuestra mente tras haberlos percibido, Locke establece que nuestro conocimiento es real siempre y cuando haya una correspondencia entre nuestras ideas y la realidad de las cosas que éstas representan. Tomando en cuenta esta correspondencia entre las ideas y sus referentes reales, este filósofo realiza una triple distinción de las mismas agrupándolas en reales o irreales, adecuadas o inadecuadas, y falsas o verdaderas; de entre tales distinciones, serán las dos primeras las que servirán para el propósito de este trabajo. Primeramente, las ideas reales se caracterizan por representar cosas que existen en el mundo externo o real, mientras que las irreales o fantásticas resultan de combinar ideas simples que nunca se encuentran unidas en tiempo y espacio en el mundo exterior; como ejemplo de lo anterior, podemos considerar la



comparación que el mismo Locke realiza entre la *idea compleja* que representa al cuerpo humano: cabeza, torso, brazos y piernas de hombre, con la que representa a un centauro: cabeza y torso de hombre, con patas y cola de equino. La comparación anterior confronta una unión de *ideas simples* que es "real", puesto que cuenta con un referente en el mundo observable, contra otra que carece de dicho referente y por ende es "fantástica". Del mismo modo, el centauro resultaría también una *idea inadecuada*, puesto que como *adecuadas* se les considera a todas aquellas que, de manera perfecta, reproducen en la mente a los arquetipos que representan, y el patrón que le corresponde a una cabeza humana dentro del mundo observable no es un cuerpo de bovino bajo el torso.

La teoría empírica de Locke, que establece como lo "real" a todo aquello en el mundo exterior que percibimos por medio de nuestros sentidos, ha sido la base para el trabajo de filósofos posteriores de los cuales, como ya se mencionó, ha recibido críticas y aportaciones. Considero de especial importancia para este trabajo mencionar las ideas de Immanuel Kant antes de pasar a hablar de Bertrand Russell. Lo anterior, se debe a los cuestionamientos que el primero realiza con respecto a las limitaciones de nuestra percepción sensorial. Kant acepta que si la experiencia no verifica algo, ésto no puede considerarse real, pero menciona que todo lo que esté de acuerdo con las condiciones de la experiencia puede considerarse posible, aun si no ha sido percibido por los sentidos; del mismo modo,

mientras la experiencia no nos proporcione evidencia contundente de que algo no existe, esto también permanece como posible.<sup>3</sup> Para Locke, el imaginar características ajenas a las perceptibles por los sentidos, así como la clase de sentidos que podrían percibir dichas características en caso de existir, era imposible. Sin embargo, el filósofo alemán deja atrás tales conclusiones y enfatiza la existencia de fenómenos tales como el magnetismo, los cuales conocemos por medio de la experiencia, aunque sin haber requerido para ello la intervención directa de los sentidos; de hecho, él explica que, el que la experiencia verifique indirectamente la existencia de tales cosas, permite inferir que nuestros órganos podrían percibirlos de ser lo suficientemente agudos, y por tanto, éstas se aceptan como reales.<sup>4</sup> Por su parte, Russell menciona que, a través de nuestra experiencia, construimos lo "real" partiendo de lo aparente; así pues, lo que denominamos "real" y que consideramos como lo que las cosas son, es simplemente algo que hemos inferido a partir de lo observado.<sup>5</sup> Russell menciona que lo anterior se debe a que, aunque no podemos dudar de las percepciones que recibimos, sí podemos dudar de la existencia del objeto externo, puesto que dependiendo de la perspectiva, el tipo de luz, así como de nuestra propia condición fisiológica, cambiará la apariencia de cualquier objeto que

---

3. *cfr.* Justus Hartnack, *La teoría del conocimiento de Kant*, pp. 94-95 y 99.

4. *cfr.* *ibid.* p. 96.

5. *cfr.* Bertrand Russell, 'Appearance, Reality and Knowledge by Acquaintance', *Human Knowledge: Classical and Contemporary Approaches*, p. 216.

observemos y por tanto la impresión que nos formemos y la posterior descripción que demos del mismo.<sup>6</sup> Esto ocasiona que existan tantos mundos privados y perspectivas como observadores;<sup>7</sup> en pocas palabras, el punto de Russell es que, aunque en efecto existe un mundo real afuera de nuestras mentes, los diversos factores externos, así como nuestras propias limitaciones fisiológicas que condicionan la percepción de éste, ocasionan que nunca podamos conocerlo como realmente es, sino solamente en apariencia. El mismo Lovecraft, quien fue un adepto del pensamiento filosófico de Russell, escribió: "...the ultimate reality of space is clearly a complex churning of energy which can touch us only through the veil of local apparent manifestations which we call the visible and material universe."<sup>8</sup>

La arbitrariedad que envuelve cada experiencia sensorial ocasiona que, en el siglo XX, la realidad empirica propuesta por Locke, y aceptada desde entonces, deje de ser algo tan seguro como en sus inicios;<sup>9</sup> esto deja la puerta completamente abierta al modo fantástico en la literatura. Éste había venido avanzando gradualmente desde finales del periodo conocido como el Siglo de las Luces, cuando se le retomó como reacción contra una época que glorificó la razón por encima de cualquier otra cualidad humana. Lo anterior dio como resultado la supresión y

---

6. *cfr.* *Ibid.* P. 215, y Bertrand Russell, *Our Knowledge of the External World*, p. 84-86.

7. *cfr.* Bertrand Russell, *op.cit.* p. 95.

8. Howard Philips Lovecraft, *Lord of a Visible World: An Autobiography in Letters*, pp. 214-215

9. *cfr.* Christine Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, pp. 3-4.

ocultamiento de todo aquello que no concordara con lo que se observa en el mundo que resulta externo a nuestras mentes. Es el modo fantástico el que se encargó de retomar todo aquello que la razón escondió y negó por considerarlo producto de la imaginación. Sin hacer a un lado la realidad exterior, lo fantástico la contradice, deformándola o reinventándola para dar lugar a nuevas propuestas individuales que permitan entender el mundo que nos rodea y observamos.

George Berkeley, quien también apoyó su obra en los conceptos de Locke, consideró que la capacidad de la mente para formar ideas abstractas (aquéllas sin un referente real) permite mezclar características o ideas *simples* aun cuando en el mundo observable no exista referente para tal combinación;<sup>10</sup> a esta capacidad es a lo que llamó imaginación, vocablo que para Locke sólo había significado recordar las imágenes almacenadas en nuestra mente como producto de las percepciones de objetos reales cuando éstos se encuentran ausentes.

Joseph Addison introduce a la literatura inglesa de fines del Siglo de las Luces un concepto de imaginación prerromántica. Además de representar objetos previamente vistos como se hace en la literatura realista (donde siguiendo los postulados de Locke se crean personajes y mundos semejantes a los que existen en la vida común), Addison considera a la imaginación como capaz de recomponer y alterar imágenes que

---

10. *cf.* George Berkeley, 'A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge', *Human Knowledge: Classical and Contemporary Approaches*, p. 156.

permitan crear seres y lugares que no existen en el mundo observable (literatura fantástica).<sup>11</sup> Él propone lo que será tomado por el romanticismo y movimientos posteriores: una creación no limitada a lo visible, sino a una naturaleza interior que es imaginada, sin ignorar para ello al mundo exterior que nunca deja de ser la fuente de inspiración de donde se obtienen las ideas reales que la mente reordena para formar ideas fantásticas; ahora el artista ya no expresa su mundo de experiencia, sino su propio mundo poblado de seres, no copiados, sino inspirados en el mundo externo. Addison considera que estos nuevos mundos donde no se sigue modelo alguno, ya que el autor obra por su propia invención, producen un gran placer debido a que lo nuevo siempre será agradable a la imaginación, sin importar que no conozcamos un referente observable para lo creado por el autor.<sup>12</sup> Posteriormente, Edmund Burke hará énfasis en el hecho de que el poder creativo del autor no consiste en aparecer de la nada ideas nunca observadas, sino en variar la disposición en que éstas aparecen combinadas en el mundo externo,<sup>13</sup> y de entre todos los medios que esta creatividad imaginativa de la mente puede utilizar, la palabra escrita es, según Burke,<sup>14</sup> la que más eficazmente permite presentar aquello que el hombre nunca ha observado. Así pues, las ideas fantásticas mencionadas por Locke se convierten

---

11. *cf.* Tonia Raquejo, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de 'The Spectator'*, pp.68-70.

12. *cf.* Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de 'The spectator'*, pp. 188 y 197.

13. *cf.* Tonia Raquejo, *op.cit.* p. 70. y Edmund Burke, *De lo sublime y de lo bello*, pp. 11-12.

14. *cf.* Edmund Burke, *op.cit.* p. 130.

en un medio de expresión artístico: el modo fantástico y, aunque no se les considera reales, en el sentido de que carecen de un referente externo, si le permiten al artista expresar el punto de vista personal desde el cual concibe al mundo real.

La fantasía moderna surgió como contrapropuesta tanto a la exaltación de la razón que dio como resultado la aceptación de unas perspectivas completamente realistas en la literatura del siglo XVIII, como al mundo capitalista y de intereses materiales que ésta recreaba; según Rosemary Jackson, la fantasía del siglo XIX toma una postura de negación que disuelve, desintegra, vacía y deteriora.<sup>15</sup> La sociedad británica de finales del siglo XVIII y principios del XIX experimentaba una monotonía de la existencia humana que se veía acentuada por un orden capitalista que transformaba el trabajo y la vida diaria en algo mecanizado dentro de un país que ya era totalmente capitalista cuando el resto de Europa aún se encontraba en vías de desarrollo; fue por tanto, un momento apropiado para acoger al modo literario que partía del uso de la imaginación propuesto por Addison y deleitaba al fragmentar al mundo para posteriormente recomponerlo y despojarlo de su monotonía en el proceso:

Estamos en verdad tan familiarizados con cierta especie de objetos, y tan empalagados con la repetición de las mismas cosas, que todo cuanto sea nuevo ó singular contribuye no poco á diversificar la vida, y á divertir algún tanto el ánimo como su extrañeza: porque ésta sirve de alivio á aquel tédio de que nos quejamos continuamente

15. *cf.* Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, p. 25.

en nuestras ordinarias y usuales ocupaciones.<sup>16</sup>

Pero. ¿En qué consiste la fantasía misma? Si hay algo en que los distintos críticos y autores parecen estar de acuerdo, es el hecho de que resulta muy difícil, casi imposible, el definir la fantasía en lo que a literatura se refiere. Jackson menciona que, son tantos los géneros que se han denominado fantásticos, que lo fantástico resulta demasiado amplio para considerarse como un solo género, pues se ha aplicado a prácticamente todo aquello que no da prioridad a una representación realista y por tanto, presenta seres y reinos que no pertenecen al mundo que conocemos: cuentos de hadas, utopías, alegorías, visiones oníricas, ciencia-ficción, cuentos de horror, etc. Ella define lo fantástico, no como algo ligado a ciertas convenciones de género, sino más bien como un modo de expresión<sup>17</sup> dentro del cual se pueden agrupar tanto aquellos géneros pertenecientes a la literatura de lo maravilloso, en donde el mundo descrito se acepta como ajeno al del autor y lector desde el principio (cuentos de hadas), hasta los que forman parte de la denominada comúnmente literatura fantástica, en donde lo sobrenatural se presenta para irrumpir en el mundo observable, ya sea por medio de la alucinación o como un hecho observable pero sin explicación alguna que lo relacione a la experiencia humana<sup>18</sup>. Este modo de expresión se ha manifestado de manera intermitente a través de la historia en distintos géneros que, sin embargo,

16. Joseph Addison, *op.cit.* p. 140. La ortografía corresponde al original sin alteración alguna.

17. *cfr.* Rosemary Jackson, *op.cit.* pp.7 y 13-14.

18. *cfr.* *ibid.* pp. 7 y 64-65.

poseen ciertas características comunes a todos. Para empezar, lo fantástico puede permitirnos vislumbrar un mundo donde no existen las carencias que resultan de las represiones que suponen el ser parte de una cultura racional que sólo acepta lo "real" como lo verificado mediante la percepción sensorial; en dicho mundo se puede encontrar lo que en la experiencia resulta ausente o perdido<sup>19</sup>; puede uno decir entonces que la fantasía permite expresar lo prohibido, lo que se ha silenciado o hecho invisible, puesto que su existencia no puede corroborarse sensorialmente; es decir, todo aquello que no encaja en el contexto racional del orden establecido, y por tanto queda fuera de éste para bien del mismo. Dentro del modo fantástico, se rechazan las definiciones de lo "real" y lo posible que el mismo mundo ha impuesto, aceptando en su lugar el hecho de que éste puede ser visto y entendido desde otras perspectivas que permitan integrar elementos que lo amplíen. En los reinos y seres creados por la fantasía, se pierden las distinciones rígidas que Locke propuso para diferenciar las ideas. En su lugar, las posibilidades de percepción, propuestas por Kant, y que se encuentran más allá del alcance de nuestros sentidos limitados, conviven con los sentidos que conocemos; ésto permite que los autores fantásticos desarrollen sus propias versiones de que tanto hay todavía por develar, y que tanto puede llegar a comprenderse dentro de un universo que no controlamos ni percibimos en su gran vastedad. El modo

---

19. *sfr. Ibid.* p. 4.



fantástico busca contradecir la realidad que conocemos para fragmentarla y después reconstruirla libremente, esto permite poder crear nuevas concepciones del mundo donde lo que se niega y oculta dentro, o afuera de lo observable, aparece a la luz del día y se integra a lo conocido, permitiendo así, cuestionar los límites de nuestro conocimiento del mundo.

La inclusión de lo sobrenatural, se entienda como algo ajeno, extraño, u oculto, y parece más efectiva cuando se le contrasta directamente con el mundo al que se quiere cuestionar. Esta es una posibilidad que lo meramente maravilloso no se puede permitir; éste, como ya se mencionó, es un género que colinda con lo meramente fantástico, pero que se diferencia de éste último en cuanto a que propone mundos que no se pueden explicar según las leyes del nuestro: "...[el reino maravilloso] se añade al mundo real sin tocarlo ni destruir su coherencia. Lo fantástico, por el contrario, manifiesta un escándalo, una rasgadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real."<sup>20</sup> De este modo, aunque los géneros propiamente fantásticos muestran otros mundos, tal como sucede en lo maravilloso, éstos, al igual que lo realista y mimético, también reflejan el mundo real, que es entonces el marco dentro del cual irrumpe lo extraño que trae consigo confusión y nuevas alternativas: "The fantastic exists only against a background to which it offers direct reversal".<sup>21</sup> "The

---

20. Roger Caillois, *apud* Flora Botton, *Los juegos fantásticos*. P. 16.

21. Eric S. Rabkin, *apud* *Ibid.* p. 21

fantastic is always a break in the acknowledged order, an irruption of the inadmissible within the changeless everyday legality."<sup>22</sup> El vocablo "fantástico" proviene del latín *phantastius*, que significa hacer visible o manifiesto,<sup>23</sup> como se mencionó, en este género todo lo que el mundo de la experiencia conoce por su ausencia -lo imposible, lo innumerable, lo invisible, lo irreal, lo amorfo, lo desconocido- tiene la posibilidad de manifestarse,<sup>24</sup> para de este modo demostrar su existencia, misma que el lector se ve obligado a aceptar.

El escritor fantástico dirige entonces su obra a la incertidumbre, la duda, la inseguridad y el miedo, se trata de emociones que, por ser tales, se apartan del nivel intelectual; es decir, se invita al lector no tanto a razonar, sino a despertar sentimientos y experimentar emociones relacionadas la aparición de algo que no se creía parte de el mundo. De hecho, mientras que lo maravilloso propone un mundo ajeno, lo fantástico nos hace dudar acerca de los límites de nuestro propio mundo, siendo lo que se encuentra más allá de éste lo que se nos propone como un elemento de irrupción que deja de ser algo meramente posible para convertirse en algo que pareciera realmente existir:

The true function of phantasy is, and to satisfy aesthetically the sincere and burning curiosity and sense of awe which a sensitive minority of mankind feel toward the alluring and provocative abysses of unplumbed space and unguessed entity which press upon the known world from

---

22. Roger Caillois, *opud. loc.cit.*

23. *cfr. Ibid.* p. 13.

24. *cfr. Ibid.* p. 26.

unknown infinities and in unknown relationships of time, space, matter, force, dimensionality and consciousness.<sup>25</sup>

Lovecraft estableció así su propia definición de lo fantástico; para él la función inherente a la creación literaria -"to give the imagination a ground for limitless expansion"- permite en lo fantástico liberar la curiosidad del hombre por conocer que hay más allá del marco del mundo real; él busca vislumbrar en su obra aquellos fenómenos del universo que existen pero, como propuso Kant, somos incapaces de percibir. Partiendo de lo anterior, Lovecraft buscó llevar a sus lectores, no sólo a encarar un elemento sobrenatural que irrumpe en el ámbito de lo real, sino a horrorizarse al percatarse y aceptar que éste siempre ha sido y será parte de nuestro mundo y, por lo tanto, las barreras que demarcan lo conocido son una muestra de la insignificancia de la humanidad dentro del universo, así como de su renuencia a aceptar su escaso conocimiento de la verdadera naturaleza mismo.

---

25. Howard Philips Lovecraft, *op.cit* p. 213.

LA FILOSOFIA DE LOVECRAFT

I still believe that the major processes of the universe proceed according to the laws of physics; that they have no reference to our wishes, and are likely to involve the extinction of life on this planet; that there is no good reason for expecting life after death; and that good and evil are ideas which throw no light upon human world.

Bertrand Russell

He [Lovecraft] shifted the focus of supernatural dread from man and his little world and his gods, to the stars and the black and unplumbed gulfs of intergalactic space. To do this effectively, he created a new kind of horror story and new methods for telling it.

Fritz Leiber

Se ha visto entonces que cualquier idea que nuestra mente es capaz de elaborar por sí sola -es decir aquella que carece de un referente externo- no es más que el resultado de esa capacidad llamada imaginación, la cual nos permite recombinar las distintas ideas del mundo externo que nuestra mente ha percibido y almacenado a través de la experiencia. Sin embargo, por vasto que sea este repertorio de ideas observadas, siempre hay algo desconocido por delante, y la curiosidad, inherente a la mente humana, y de hecho, responsable por su insaciable sed de conocimiento, provoca que ésta se encuentre indagando constantemente en lo desconocido, sin importarle las consecuencias que tal actividad pueda traer. Mas por mucho que el hombre se esfuerce y, por grande que sea su curiosidad, su conocimiento sobre él mismo y el universo nunca será absoluto; lo anterior se debe a las limitantes que el tiempo y el espacio le imponen para acceder a aquellos lugares donde se halla gran

parte del conocimiento que le falta por obtener. Es en este punto donde la imaginación cumple el que tal vez sea su papel principal; pues es a través de ella que el hombre busca llenar lo desconocido para así hacerse un cuadro más completo del universo y de sí mismo.

Lovecraft estaba consciente de estas oportunidades que brinda la libertad que supone la imaginación; y fue a través de ella que encontró una segunda forma de expresar el pensamiento filosófico acerca del universo y el papel del hombre en éste, mismo que también plasmó en varios de sus ensayos y cartas los cuales pueden recopilarse en más de un volumen. En pocas palabras, se trató de un individuo para quien expresar sus ideas acerca de la vida y el mundo que lo rodeaba -ya fuera utilizando para ello la creación literaria que le permitió combinar el mundo observable con el posible que puede yacer más allá, o simplemente un estilo descriptivo para explicar sus cuestionamientos acerca de la relación hombre-cosmos- era tan importante que no bastó para ello el lenguaje oral y su transitoriedad, cuando siempre existió la opción escrita y, por tanto, perpetua.

Acerca de su forma de entender el mundo, él escribió: "I am by nature a skeptic and analyst, hence settled early into my present general attitude of cynical materialism, subsequently changing in regard to details and degree rather than to basic

ideals."<sup>1</sup> Pero. ¿En qué consiste el "materialism" al que él se refiere en la cita previa? La corriente a la que Lovecraft se adhirió fue aquella comúnmente conocida como "mechanistic materialism", misma que establece al universo observable como una vasta maquinaria con base en la secuencia de causa-efecto, para la cual el hombre es un mero espectador: "[mechanistic materialism] means... that the Universe is a mechanism that runs without any external aid, and that all entity is material -there is no such thing as the immaterial "soul", no life after death, no 'spiritual' substances."<sup>2</sup> Por tanto, esta corriente rechaza la creencia en cualquier tipo de teología, así como la posibilidad de cualquier forma de existencia ajena a las conocidas a través de la física y la química; es decir, aquéllas que poseen características observables mediante los sentidos; además, como lo explica William Mc Dougall<sup>3</sup>, el materialismo moderno entiende al mundo como un escenario de eventos que se suceden automáticamente, sin obedecer a un propósito específico, mas que a una serie de causas y efectos que va del pasado al presente. Lo anterior excluye todo concepto de la mente como un agente activo que puede influir en el curso de dichos eventos ante los cuales ésta se torna en un mero espectador. El pensamiento filosófico de Lovecraft se derivó de los postulados que Bertrand Russell utilizó para justificar su ateísmo; para éste último, el pensamiento depende

---

1. Howard Philips Lovecraft, *opud.* S.T. Joshi, *H.P. Lovecraft: The Decline of the West*, p. 1.

2. S.T. Joshi, *The Annotated H.P. Lovecraft*, p.p. 11-12.

3. *cf.* William Mc Dougall, *Modern Materialism and Emergent Evolution*, p.p. 10-12 & 163-164.

de procesos químicos que se realizan dentro del cerebro, mismos que desaparecen al morir el cuerpo, sin que haya forma alguna de evitarlo.<sup>4</sup> También consideró que las leyes que llamamos "naturales" son meros convencionalismos con los que el hombre describe cómo ocurren las cosas en el universo desde su punto de vista,<sup>5</sup> siendo este último un mero escenario que no le concede ningún privilegio ni se preocupa por su continuidad dentro del mismo.

Lovecraft puso en sus propias palabras el pensamiento materialista ruselliano:

[Mind] is a product and attribute of certain forms and processes of matter; and when it ceases to exist... Nothing is lost, any more than when electrical energy is transformed to luminous energy; but a complete metamorphosis occurs, and the identity of mind and life becomes effaced as the units of energy pass away in other forms...<sup>6</sup>

Dentro de este universo de energía -concepto que el mismo autor supo reforzar con la teoría de la relatividad- el hombre y la tierra no poseen ningún lugar primordial pues la continuidad que muestran los movimientos atómicos y planetarios es la prueba final de que el universo no se rige por fines y propósitos, sino por movimientos regulares y mecánicos, e incluso si existiese un "central governor" con alguna clase de "final goal" en el universo,

...we can never hope to get even the faintest inkling of these things; since the ultimate reality of space is clearly a complex churning of energy of which the human mind can never form any even approximate picture, and which can touch us only through the veil of local apparent manifestations

4. cfr. Bertrand Russell, 'Lo que creo', *Antología*, p.p. 323-324.

5. cfr. Bertrand Russell, 'Por que no soy cristiano', *Antología*, p. 72.

6. Howard Philips Lovecraft, *ed.* S.T. Joshi, *H.P. Lovecraft: The Decline of the West*, p. 10.

which we call the visible and material universe.<sup>7</sup>

Y es precisamente gracias a la ciencia moderna que el hombre se ha empezado a percatar de esta condición de incomprensible que la verdadera identidad del universo tiene para él, así como de el hecho de que él mismo es: "...but a thing of the moment... a trivial incident in the history of creation. It is of no more importance in the annals of eternity and infinity than is the child's snowman in the annals of terrestrial tribes and nations."<sup>8</sup> Así pues, el universo fue para él un objeto que no puede ser imaginado ni comprendido en su totalidad por el hombre, pues el cerebro de este último ha generalizado leyes, partiendo de lo que solamente cinco sentidos le han mostrado dentro de su pequeño planeta y sus cercanos alrededores:

We know these laws [las que el hombre ha impuesto sobre los eventos en la tierra] work here, because we have applied them in countless ways and have never found them to fail. Birth and death, heat and cold, weight and pulley, acid and alkali. Our whole life and civilisation and engineering are a proof of the perfect certainty and dependability of these laws.<sup>9</sup>

No obstante, fuera de lo observable pueden existir regiones en el cosmos que no concebimos, pues no se han revelado ante la experiencia, mas se cuenta con los elementos para pensarlas como posibles extensiones de lo conocido: "...is it not probable that all the great universe unfolded to our eyes is but an illimitable heaven studded with an infinite number of

---

7. Lovcraft, *Lord of a Visible World: An Autobiography in Letters*, p.p. 214-215.

8. *Ibid.* p.p. 53-54.

9. *Ibid.* p. 217.



other and perhaps vastly larger clusters?"<sup>10</sup> Y fue partiendo de esta clase de cuestionamientos, que llegó a la pregunta para la cual él mismo proporciona distintas respuestas en sus relatos:

How do we know that the form of atomic and molecular motion called "life" is the highest of all forms? Perhaps the dominant creature -the most rational and God-like of all beings- is an invisible gas! Or perhaps it is a flaming and effulgent mass of molter star-dust.<sup>11</sup>

En su obra, Lovecraft adopto la literatura fantástica para transmitirnos su perspectiva del cosmos como un vasto contexto del cual el hombre aún desconoce muchos aspectos que presentarían un verdadero enigma para nuestra comprensión de acercarse a esa pequeña zona del universo que consideramos segura debido a que creemos haberla sistematizado mediante leyes generalizadas que, de acuerdo con su postura materialista, resultan ilusorias al basarse en las apariencias que nuestros limitados sentidos nos dan del mundo externo: "I chose weird stories because... one of my strongest and most persistent wishes [was] to achieve, momentarily, the illusion of some strange suspension or violation of the galling limitations of time, space, and natural laws."<sup>12</sup> La transgresión del mundo observable causada por la irrupción en éste de seres y sucesos anormales que finalmente se revelan como elementos que desconocíamos de nuestro mundo, resulta ser nada más que el ingrediente principal de su ficción fantástica: "When a story fails to emphasize, by contrast with reality, the utter

---

10. Lovecraft, *opud*. Joshi S.T.A. *Subtler Magick: The Writings and Philosophy of H.P. Lovecraft*, p. 210.

11. Lovecraft, *Lord of a Visible World: An Autobiography in Letters*, p. 54.

12. Lovecraft, *opud*. Joshi, *op.cit.* p. 148.

strangeness and abnormality of the wonders it depicts, it likewise fails to make those wonders seem like anything more than aimless puerility."<sup>13</sup> En dicha búsqueda por comunicar su visión del mundo mediante la ficción literaria, Lovecraft utilizó su creatividad imaginativa para deconstruir y reordenar el universo de acuerdo a su visión del mismo.

Desde su punto de vista, a principios del siglo XX, la literatura fantástica o de lo sobrenatural -weird- se encontraba dominada por dos corrientes: aquella que maneja un realismo intenso, fiel a la naturaleza, excepto por el elemento sobrenatural que el autor hace irrumpir dentro de dicho contexto. Por otro lado, estaba aquella que consiste en visualizar un mundo completamente maravilloso, irreal tanto en el ámbito espacial como en el temporal y dentro del cual casi todo puede pasar, siempre y cuando suceda de acuerdo a los mismos tipos de ilusión e imaginación que el cerebro humano es capaz de comprender.<sup>14</sup> Ambas corrientes le permitieron -siguiendo los pasos de lo realizado por Dunsany, Machen y Blackwood, los autores que más influyeron en su obra- cuestionar el alcance de la razón y las barreras dentro de las cuales englobamos el mundo real. Así pues, Lovecraft exploró el modo fantástico, comenzando su carrera con los mundos oníricos maravillosos del tipo Dunsany, para continuar con cuentos de horror y culminar su obra con un acercamiento a un género que

---

13. Howard Philips Lovecraft, *op.cit.* p. 210.

14. *cfr.* Howard Philips Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, p. 61.

emergió como hijo de la tecnología del siglo XX: la ciencia-ficción. Cabe recalcar que, aunque el género -dentro del modo fantástico en toda su obra- cambiara, el objetivo del autor siempre permaneció inamovible, pues nunca dejó de externar aquellos cuestionamientos sobre el hombre y el universo que expresó abiertamente en su obra epistolar y ensayística; de hecho, para él lo sobrenatural debía de crear en el lector la sensación de contacto con lo que yace allende nuestra esfera de conocimiento:

The one test of the really weird is simply this -whether or not there be excited in the reader a profound sense of dread, and of contact with the unknown spheres and powers; a subtle attitude of awed listening, as if for the beating of black wings or the scratching of outside shapes and entities on the known universe's utmost rim.<sup>15</sup>

Pero, el acercamiento a lo sobrenatural puede presentar a este último no como una oposición, sino como complementario a lo conocido cuyas barreras la ciencia expande rápidamente:

The time has come when the normal revolt against time, space, and matter must assume a form not overtly incompatible with what is known of reality -when it must be gratified by images forming supplements rather than contradictions of the visible and measurable universe.<sup>16</sup>

Para lograr lo anterior Lovecraft propuso dos principales recursos; primero, se necesita un escenario completamente realista para preparar y sustentar la aparición de aquello que aparecerá como un complemento inesperado y sobrenatural del mismo;<sup>17</sup> dicho complemento debe a su vez estar despojado de toda característica atribuible a la humanidad para alcanzar así una

---

15. Lovecraft, *op.cit.* p. 23.

16. Lovecraft, *op.cit.* p.p. 150-151.

17. *cf.* Lovecraft, *Lord of a Visible World: An Autobiography in Letters*, p. 210.

sensación de exterioridad tal, que permita marcar la línea de lo desconocido e incomprensible desde el punto de vista terrestre.<sup>18</sup> En segundo lugar, está el punto de vista necesario para lograr la exterioridad mencionada, mismo que enfatizaría al explorar el horror y la ciencia-ficción: "Who ever wrote a story from the point of view that man is a blemish on the cosmos, who ought to be eradicated?"<sup>19</sup> En los tres capítulos siguientes, se estudiarán tres diferentes intentos de Lovecraft por confrontar al lector con un cuestionamiento materialista acerca de la validez de los límites de lo real.

---

18. *cf. Ibid.* p. 209.

19. *Ibid.* p. 121.

LO MARAVILLOSO COMO UNA CONTRAPROPUESTA

ONÍRICA A NUESTRO MUNDO EN "CELEPHAIS"

He [Lovecraft] leaves behind him the comforts of the American dream, the reassuring slogans, the "Colgate smile", and explores the unsoundable depths of dream, carrying us along after him.

Maurice Lévy

El primer género que Lovecraft exploró en su obra fue el de lo maravilloso; en éste, se presentan al lector mundos sobrenaturales, es decir, distintos al observable y desconocidos en cuanto a las reglas que los rigen y constituyen. Contrariamente a lo que sucede en construcciones netamente fantásticas donde lo extraño -pese a ser incomprensible para las leyes que conocemos- irrumpe en nuestro mundo, lo maravilloso propone mundos alternos que cuentan con sus propias reglas y nunca interactúan con nuestro alrededor; se trata de auténticas contrapropuestas para los lectores en busca de una alternativa ante lo monótonamente cotidiano. Aunque la creación de tales entornos puede encontrarse en la literatura a lo largo de toda su historia, se considera a Edward John Moreton, decimotercero barón Dunsany (mejor conocido bajo el nombre de Lord Dunsany) como el padre de la literatura inglesa de lo maravilloso del siglo XX. Sus primeros relatos son un verdadero triunfo de ese tipo de imaginación que parece existir por el simple bien de lo exótico y lo bello.<sup>1</sup> Sus

1. *cf.* Darrell Schweitzer, *Pathways to Eifland: The Writings of Lord Dunsany*, p. 9.

historias se componen de temas simples que sirven como marco a la creación de situaciones y lugares imaginarios que parecen ser el interés principal del autor;<sup>2</sup> y es precisamente este papel central que el autor irlandés dio en su obra al elemento maravilloso, lo que le permitió crear relatos donde la belleza surgida de la imaginación toma un papel central. Tal belleza es ajena al mundo del hombre, puesto que ésta sólo existe en reinos de ensueño. El mundo de Dunsany se construye tomando el nuestro como referencia, ya que lo habitan hombres y posee paisajes inspirados en los que se pueden observar en la naturaleza. No obstante, es un mundo que no podemos observar despiertos: "He [Dunsany] creates a world which has never existed and never will exist, but which we have always known and longed for in dreams. This world he makes vivid not by pretending that it is real, but by exalting the quality of unreality..."<sup>3</sup> Así pues, el autor toma ideas del mundo real y las recombina mediante su imaginación para presentarle al lector visiones exóticas de un mundo bello y maravilloso que se sale de lo monótono y vacío de la realidad cotidiana hacia una serie de reinos "beyond the east", o "at the edge of the world,"<sup>4</sup> mismos que sólo pueden vislumbrarse y ser alcanzados durante el sueño.

Lovecraft retomó la propuesta de Dunsany y propuso los sueños como una contrapropuesta que el interior de cada individuo

---

2. *cfr. Ibid.* p. 11.

3. Howard Phillips Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, p. 66.

4. Darrell Schweitzer, *op.cit.* p. 67.

puede presentar ante el mundo exterior; al ser cuestionado de tal forma, este último ya no parece tan absoluto como se le cree; de hecho, es precisamente durante el sueño que la mente humana puede escapar de cualquier restricción ya sea social o simplemente corpórea, y crear entonces un mundo personal donde uno mismo es quien pone las restricciones. ¿Qué son entonces los sueños, sino ese lugar donde la razón, restringida por lo que el mundo observable muestra como posible e imposible, puede ser ignorada? Por lo tanto, en los sueños se puede explorar e incluso crear todo aquello que yace más allá del limitante que suponen cinco sentidos. Es incluso en los sueños donde somos libres de considerar únicamente nuestra perspectiva individual del mundo, y podemos ignorar aquel punto de vista generalizante que la tradición impone apoyándose para ello en conceptos tales como lo real y lo absoluto.

"We are somewhat more than ourselves in sleeps, and the slumber of the body seems to be but the waking of the soul. It is the ligation of the sense out the liberty of reason and our waking conceptions do not match the fantasies of our sleeps."<sup>5</sup> Los sueños son un mundo personal que, contrariamente al sensorial, podrían, en teoría, ser moldeados a voluntad ignorando para ello cualquier tipo de restricción externa: "That all men, whilst they are awake, are in one common world; but that each of them, when he is asleep, is in a world of his

---

5. Religio Medici, *apud* Henry G. Bohn, *The Works of the Right Honourable Henry G. Bohn*, p.2.

own."<sup>6</sup> Al ser entonces posible liberarse en los sueños de cualquier restricción externa, el ser humano podría supuestamente decidir y atribuirse su propio papel dentro de los mundos que construye, cual si fuera el mismo dios creador de todo lo conocido dentro de sus sueños. Al igual que Dunsany, Lovecraft consideró la creación artística como la creación de cosas bellas y, si para él éstas no podían encontrarse dentro del mundo observable -mismo que él veía de forma muy pesimista- había que buscarlas dentro de ese reino personal formado por los sueños: "A dream is, in a sense, a small work of art, (a drama) that our conscious mind creates nightly and in which you are the protagonist."<sup>7</sup>

En "Celephais", el protagonista, Kuranes, es descrito como se podría haber hecho con los mismos Dunsany y Lovecraft:

Whist they [realistic writers] strove to strip from life its embroidered robes of myth and to show in naked ugliness the foul thing that is reality, Kuranes sought for beauty alone. When truth and experience failed to reveal it, he sought it in fancy and illusion...<sup>8</sup>

El nombre de tal individuo, al igual que el de los lugares que visita en sueños, denota que pertenece a un mundo, sino ajeno al de la experiencia humana sobre la tierra, por lo menos alejado del contexto de la lengua inglesa dentro del cual se encuentra la parte del relato que busca reproducir el entorno observable del lector. Éste protagonista lleva dos vidas al mismo tiempo; cuando duerme y sueña, es Kuranes, viajero del

---

6. Plutarco, *ibid.*

7. Julian Palley, *The Ambiguous Mirror*, p.17.

8. Howard Philips Lovecraft, "Celephais", *Dreams of Terror and Death*, p. 39. Toda cita posterior tomada de este mismo relato, únicamente llevará el número de página indicado al final de cita.



hermoso reino de ensueño de "scented grasses and brilliant flowers" y "bronze gates and onyx pavements"<sup>p.41</sup> que él mismo ha creado, combinando para ello ideas del mundo terrestre en el que, durante la vigilia, vive bajo un nombre distinto -nunca mencionado- y rodeado por las restricciones que dicho escenario supone; estos obstáculos le fueron impuestos conforme creció y se le enseñó que aquellos reinos a donde viajaba libremente cuando niño, no eran sino *ideas inadecuadas* por carecer éstas de referentes reales: "...as children we listen and dream, we think but half-formed thoughts, and when as men we try to remember, we are dulled and prosaic with the pison of life."<sup>p.39</sup> El confinamiento físico en su "London garret"<sup>p.42</sup>, junto con la incomprensión por parte de otros debido a su imaginación extrema, además de la necesidad física de despertar, ocasionan que sus experiencias de ensueño tengan muchas veces que cortarse abruptamente. Estas limitaciones se convierten en barreras que le impiden permanecer definitivamente en los mundos de ensueño. El llegar al mundo de ensueño sin poder quedarse en él, muestra que Kuranos no puede estar en ambos mundos a la vez, ni siquiera cuando encuentra en las drogas un medio para alargar el tiempo de sus sueños. Esto le lleva a desprenderse de todo deseo material, hasta llegar a perder su fortuna y convertirse en vagabundo; tras esta degradación de sus vínculos con el mundo observable, Kuranos logra llegar finalmente a Celephais, lugar que en dos intentos anteriores no

pudo alcanzar debido a que el despertar, muestra de que aún no renunciaba por completo al mundo real, frenó su viaje.

Ambos mundos, el de ensueño y el observable, son tan opuestos, que desde un inicio parece lógico que algún día tendrá que decidirse por vivir únicamente en uno de los dos: "The more he withdrew from the world about him, the more wonderful became his dreams..."<sup>p.39</sup> Esta oposición se debe a todas aquellas características de su mundo de ensueño que contradicen al observable:

...the orchid-weathered priests told him that there is no time in Ooth-Nargal, but only perpetual youth... finally they came to the horizon, where the sea meets the sky. Here the galley passed not at all, but floated easily in the blue of the sky among fleecy clouds tinted with rose...<sup>p.41</sup>

Como ya se mencionó, los reinos maravillosos no pueden interactuar con nuestro mundo, ambos mundos son muy distintos en la obra; tanto, que los sueños le permiten a Kuranes no sólo crear un reino hermoso, sino incluso viajar a regiones en el universo donde la vida no es como la conocemos, sin que por ello deje de ser vida; se trata de lugares donde:

form does not exist, but where glowing gases study the secrets of existence. And a violet-coloured gas told him that... [it] had not heard of planets and organisms before, but identified Kuranes merely as one from the infinity where matter, energy, and gravitation exist...<sup>p.43</sup>

La trama del cuento mantiene esta tensión entre ambos mundos representada por la imposibilidad de Kuranes de permanecer definitivamente en sus sueños y su constante deseo por alejarse e ignorar al mundo externo, hasta que finalmente el mundo interno prevalece de manera triunfal cuando se ha dejado de

prestar atención por completo a su contraparte observable. En ese momento, es escoltado hacia Celephais como soberano, para reinar como dios del lugar que él mismo creó en sus sueños: "...it was he who had created Ooth-Nargai [valle donde se encuentra Celephais] in his dreams, on which account he was now to be appointed its chief god for evermore."<sup>P.43</sup> Sin embargo, este hecho demuestra que, después de todo, él no controla su mundo de ensueño por completo, pues son los mismos habitantes de éste los que tienen la última palabra en cuanto a la permanencia definitiva de Kuranés en el mismo. Son ellos los que parecen haber esperado a que su creador tomara la decisión final y se diera cuenta de que sólo podía quedarse con ellos tras abandonar por completo (morir) en el mundo que lo obligaba a despertar. Lo anterior deja de manifiesto que, aunque Kuranés viajaba y buscaba constantemente al reino de sus sueños, aquellas restricciones que se le inculcaron con respecto a la existencia de otros mundos representan un obstáculo insalvable que lo lleva a tener que renunciar a un mundo a favor del otro.

Al tiempo que esto ocurre, un cuerpo, tal vez el que él mismo ocupaba en el contexto terrestre yace muerto en un río: "...the channel tides played mockingly with the body of a tramp who had stumbled through the half-deserted village at dawn..."<sup>P.44</sup> Este hecho se describe con un lenguaje que lo refleja como algo mundano y patético que presenta al ser humano como alguien impotente ante la muerte y como un ser que es objeto de burla por parte de la naturaleza; además contrasta

con el feliz reinado de Kuranes en Celephais, ser y lugar pertenecientes a un reino donde la vida y el tiempo transcurren y se entienden de manera distinta a como sucede sobre la Tierra: "...they came upon the village that Kuranes had seen alive in his childhood, and asleep or dead in his dreams. It was alive now... He reigns there still, and will reign happily forever..."<sup>P.P. 43-44</sup> De este modo, Kuranes acaba por ignorar por completo el mundo "real", aunque esto significó abandonarlo por completo, al grado de morir en él, y opta en su lugar por ese reino de ensueño donde las restricciones que el experimentó sobre la tierra desaparecen, permitiéndole ver y crear un reino aparte desde su propia perspectiva.

En "Celephais", Lovecraft confronta ambos mundos, el exterior, que percibimos despiertos a través de la mediación de los sentidos, y aquél que es posible crear cuando la mente sueña y se desprende de tales receptores para recombinar las ideas adquiridas por medio de ellos y crear un mundo personal donde uno puede ser no sólo protagonista, sino incluso dios. El entorno que provee la experiencia externa busca convencernos de que lo creado en sueños es inadecuado, por tratarse de una combinación sin referentes externos, sin embargo, Lovecraft parece decirnos que los sueños son una opción, la cual, en vez de limitar nuestro campo visual a la tierra y la sociedad humana, permite crear otros lugares donde la belleza y la propuesta de que puedan existir situaciones más placenteras que

las generalizaciones elaboradas por el hombre con base en su experiencia, son las características principales:

...the horsemen floated, their chargers pawing the aether as if galloping over golden sands; and then the luminous vapours spread apart to reveal a greater brightness, the brightness of the city Celephais, and the sea coast beyond, and the snowy peak overlooking the sea, and the gaily painted galleys that sail out of the harbour toward distant regions where the sea meets the sky.<sup>9</sup>

Bastaría entonces con seguir el ejemplo de Kuranés, y crear un reino hermoso durante el sueño, dentro del cual el mismo creador es protagonista y puede, gracias a esta dicotomía dios creador-protagonista, mandarse a sí mismo una revelación divina que le permita alcanzar finalmente ese mundo bello concebido por su propia imaginación y en donde su propia visión del universo prevalece por sobre el punto de vista que la sociedad del mundo que observa durante la vigilia le fuerza a aceptar. Así, finalmente el Celephais concebido por el protagonista resulta una muestra de la capacidad humana para combinar referentes reales a voluntad y crear cosas bellas durante el sueño, además de una alternativa ante "...the daily torture of the commonplace."<sup>9</sup>

No obstante, cabe retomar el hecho de que la partida de Kuranés implicó el morir en el mundo real y por tanto su triunfo sobre las restricciones del mismo tiene un precio muy alto, que es el único que se puede pagar para vivir en un reino maravilloso que no puede interactuar con el nuestro. La propuesta de Lovecraft queda entonces limitada por la

---

9. Howard Philips Lovecraft, *Miscellaneous Writings*, p.36.

imposibilidad de conciliar ambos mundos y hace parecer que los sueños solamente resultan una alternativa ante la monotonía de lo cotidiano cuando no se puede permanecer definitivamente en ellos; pues una vez que Kuranos se transporta definitivamente a su reino de ensueño, éste se convierte en su único mundo y, por tanto, se torna cotidiano.

EL HORROR COMO SUBVERSIÓN

EN "THE CALL OF CTHULHU"

Gothicism insists that what is customarily hallowed as real by society and its language is but a small portion of a greater reality of monstrous proportion and immeasurable power.

Dorothy Bayer-Berenbaum

Si lo maravilloso de Dunsany propone lo sobrenatural como reinos alternos, el epitome del modo fantástico, la literatura gótica -término que denominaba a unos de tantos enemigos de Roma y pasó por tanto a tornarse en un sinónimo de reacción ante la razón impuesta por la civilización de las luces que clamaba tener su origen en la misma tradición greco-romana- lo propone como una alteración dentro de la realidad que conocemos. Es entonces un género que reajusta los límites que conocemos en el mundo observable. Horace Walpole se refirió a su obra *The Castle of Otranto* (considerada como la primera dentro de la literatura gótica) como una reacción ante: "...the great resources of fancy [that] have been dammed up, by a strict adherence to common life."<sup>1</sup> Esta obra fue la primera en introducir lo extraño e inexplicable dentro de un contexto dominado por la razón y la armonía del periodo neoclásico. A partir de las obras de Walpole y su contemporánea Ann Radcliffe -considerados ambos como los padres del género- la sinrazón, que había sido previamente silenciada por el excesivamente

1. Horace Walpole *and* Robert D. Hume, "Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel," p. 281.

racionalizado pensamiento del Siglo de las Luces, surge de nuevo en la literatura, y toma a la novela gótica como su portavoz. En otras palabras, dentro del mundo nacido del Siglo de las Luces que niega la existencia de lo sobrenatural, que había sido un tema muy recurrente en la Edad Media, el género gótico cumple un papel de rebelión de la imaginación contra la tiranía de la razón;<sup>2</sup> para ello, se utiliza un tema olvidado, pero tan antiguo como el hombre mismo -lo sobrenatural y por tanto ajeno a nuestro conocimiento de lo observable- para cuestionar y trascender aquellos límites tras los que se encuentra todo lo que el culto a la razón había reprimido por no considerarlo verificable mediante la percepción sensorial. Dorothy Bayer-Berenbaum propone incluso considerar lo gótico, no como un género, sino como un estilo que conlleva toda una filosofía relacionada con la idea de trascender los límites tras los que yace aquello que ha sido reprimido, censurado o evitado y que, por lo mismo, resulta atractivo para la curiosidad del hombre;<sup>3</sup> dicha transición es propuesta no como un escape de lo real u observable, sino como una deconstrucción del mismo que permita rearmarlo una vez que sus fronteras se han expandido.<sup>4</sup>

Los autores del género encontraron en las edificaciones y ruinas de la Edad Media una representación plástica que sirvió

---

2. cfr. Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, p. 3.

3. cfr. Dorothy Bayer-Berenbaum, *The Gothic Imagination: Expansion in Gothic Literature and Art*, p. 12.

4. cfr. David Punter, *op. cit.* Maggie Kilgour, *op. cit.* p. 9.



de espacio para la recuperación de aquel tema perdido que traía consigo superstición y miedo en épocas pasadas cuando la razón y la ciencia no dominaban el mundo del hombre y el rango de lo desconocido era más amplio. La literatura gótica subvierte entonces los códigos racionales del conocimiento y se aventura en temas como los rituales paganos y la necromancia,<sup>5</sup> además de cualquier otro que cree un efecto de suspenso e incertidumbre en el lector; de hecho, la fascinación por lo misterioso que trajo consigo el romanticismo llegó a la exageración con la literatura gótica.<sup>6</sup>

Para crear el ambiente que sirviera de contexto a la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real, Walpole y sus seguidores se valen de una serie de elementos que permiten crear ambientes lúgubres y oscuros; no en vano la palabra "gótico" posee hasta nuestros días connotaciones tales como: una sombra alzándose desde un lugar misterioso, o una cripta que se abre lentamente para develar una figura oscura y tenebrosa.<sup>7</sup> Además de las ruinas del pasado, junto con sus pasadizos y puertas secretas, los manuscritos y maleficios de tiempos ancestrales son elementos que preparan al lector para la aparición de lo sobrenatural,<sup>8</sup> es decir, lo que está más allá de nuestra comprensión y que no se relaciona con el mundo de racionalismo y ciencia dentro del cual surgió, ni con nada

---

5. *cf.* Fred Botting, *Gothic*, p. 6.

6. *cf.* Dorothy Beyer-Berenbaum, *op.cit.* p. 20

7. *cf.* Maggie Kilgour, *op.cit.* p. 3.

8. *cf.* Dorothy Beyer-Berenbaum, *op.cit.* pp. 9 y 21.

perteneciente a éste. La arquitectura de tiempos remotos proporciona así el elemento que vincula con el pasado, además de que brinda un poco de oscuridad y una sensación lúgubre con sus paredes de piedra oscura y enmohecida. La atmósfera gótica también se creó con el paisaje que vio en el *dark impressionism* propuesto por Radcliffe el modelo a seguir: "...awesome mountains and forests, beetling crags and dizzy abysses with fluent and fervent adjectives."<sup>9</sup> Finalmente, alteraciones bruscas en el estado del tiempo como truenos y tormentas también sirven de fondo a lo sobrenatural; en otras palabras, la parte oscura y temible de la naturaleza sirve de marco a la irrupción de lo desconocido y por tanto también oscuro. Todos los elementos antes mencionados, relacionados ya sea con las grandes dimensiones, la oscuridad, o ambos, y que producen en general miedo y respeto, es decir, una sensación de lo sublime en el lector, fueron estudiados primeramente por Joseph Addison y después por Edmund Burke en sus teorías sobre lo sublime.

Desde sus inicios, la palabra "sublime" se ha vinculado con "imponente"; Longino describió lo sublime como todo aquello grande y magnificente contra lo que es difícil rebelarse y que se alza por encima de la naturaleza en sus manifestaciones cotidianas dejando una profunda huella en la mente.<sup>10</sup> Sin embargo, durante la Edad Media, su significado se restringió, y previamente al romanticismo, lo sublime se interpretaba como

---

9. *cf.* *Ibid.* p. 11.

10. *cf.* Longino, *De lo sublime*, pp. 28 y 40.

una materialización de Dios; no obstante, cuando este movimiento coloca al hombre como individuo en el lugar de dios, lo sublime se paganiza y adquiere una dirección opuesta al cielo;<sup>11</sup> la luminosidad es sustituida por la oscuridad. Burke establece a los objetos sublimes como de grandes dimensiones, especialmente en altura, textura rugosa y apariencia lóbrega por su carencia de luz;<sup>12</sup> lo sobrenatural causa un miedo que impide razonar pues se encuentra más allá de nuestra capacidad de entendimiento y, por tanto, se le entiende como algo inmenso y oscuro, algo que los ojos no pueden percibir y que crea una emoción excesiva, es decir, sublime en el momento en que se le confronta dentro de las obras góticas. Se trata entonces de una emoción sin riendas, un sentimiento opuesto, como ya mencioné, a la razón de la Ilustración. Burke prepara el terreno para la literatura de terror o gótica con su teoría acerca de lo sublime; para él, el terror se produce por afecciones a los órganos corporales que emanan de la mente cuando ésta sugiere peligro:

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles... es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir.<sup>13</sup>

¿Qué mejor entonces, para producir una sensación de peligro, que lo sublime al elevarse por encima de la naturaleza y pasar

---

11. *cfr.* Tonia Raquejo, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de "The Spectator"*. pp. 58-62.

12. *cfr.* *Ibid.* p. 34.

13. Edmund Burke, *De lo sublime y lo bello*, p. 29.

más allá de nuestra comprensión despertándonos una sensación de inseguridad?<sup>14</sup>

Lo sobrenatural toma una nueva función a partir del nacimiento de la literatura gótica; ya no sólo puede revelar lo bellamente distinto como en los cuentos de hadas y los romances caballerescos, ahora también permite al hombre aceptar sus temores internos y la existencia de lo que, por su misma condición de sobrenatural, ni siquiera su encumbrada razón le permite entender.<sup>15</sup> Lo anterior se logra al explotar el juego que existe entre lo verosímil y lo real cuando se presentan situaciones fantásticas que se brindan como posibles, puesto que ocurren dentro de un marco de realidad que es perfectamente reconocible por el lector debido a su similitud con sus referentes reales: "The more I consider weird fiction, the more I am convinced that a solidly realistic framework is needed in order to build up a preparation for the unreal element."<sup>16</sup> El papel del mundo real se vuelve pues el de proporcionar un marco de referentes que lo sobrenatural no contradice sino que expande, presentando así la oportunidad de extender y cuestionar los límites que le atribuimos al mundo perceptible. El juego de opuestos es considerado por varios críticos como un elemento clave del cual la literatura gótica se vale para enfatizar la presencia de algo al contrarrestarlo con su antítesis; lo sobrenatural es tal, sólo cuando se le compara

14. *cf.* Edmund Burke, *op.cit.* p. 107.

15. *cf.* Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, p. 24.

16. Howard Philips Lovecraft, *Lord of a Visible World: An Autobiography in Letters*, p. 210.

con lo real, y de igual manera sucede con otros opuestos tales como: oscuridad-luz, tormenta-calma, peligro-seguridad, etcétera.<sup>17</sup>

Se ha mencionado que la literatura gótica trasciende, vislumbra lo sobrenatural que se encuentra más allá de los límites impuestos por la razón y la ciencia; una vez que esto ha sucedido, existen dos posibilidades. Una es reajustar dichos límites para aceptar lo que ha sido develado, y la otra es reforzarlos para mantener nuestra sociedad libre de todo aquello que la pueda subvertir al irrumpir y demostrar lo incompleto de nuestra concepción del universo. La postura dependerá de la sensación que el escritor pretenda producir en el lector de entre las dos posibilidades o subgéneros que ofrece el género gótico. Primeramente está la sensación de terror que se produce al contemplar lo sublime, mismo que arrebatara los pensamientos, causando un asombro y una admiración tales que impiden reparar en algo más.<sup>18</sup> Al descubrir que existen límites más amplios para el mundo externo y nuestra imaginación, el terror permite reajustar nuestra capacidad de percepción de lo real para expandir así las fronteras de la imaginación y la comprensión de nuestro entorno. Por otro lado, hacia finales del siglo XIX, empieza a consolidarse otra propuesta que opta por presentar lo desconocido como aquello que, como diría Lovecraft, produce el más profundo de los

---

17. *cf.* Fred Botting, *op.cit.* p. 89.

18. *cf.* Edmund Burke, *op.cit.* p. 42.

miedos; es entonces que el horror comienza a tomar el lugar del terror como elemento central del género gótico.<sup>19</sup> El avance científico y tecnológico había ocasionado que para dicha época, tal como manifiesta el materialismo seguido por Lovecraft, se hubiera dejado de dar crédito a la existencia de seres inmateriales y fuerzas sobrenaturales; lo que alguna vez se creyó sobrenatural se comenzó a explicar conforme el hombre se acercaba cada vez más a aquello que yace allende su conocimiento del mundo observable; lo anterior ha dejado al hombre cada vez con menos posibilidades de asombrarse y experimentar lo sublime; por todo esto, en vez de sugerir una serie de posibilidades terribles, el autor de horror bombardea de frente al lector con una sucesión de eventos sobrenaturales que perturban y causan shock,<sup>20</sup> debido a que contradicen la continuidad de lo que consideramos real y sólido. La transición del terror al horror se da conservando dos elementos tomados por la literatura gótica que no han desaparecido puesto que resultan inherentes a la raza humana:<sup>21</sup> primero, está el sentido de rebelión contra la tiranía de cualquiera de las que llamamos "leyes naturales", en segundo lugar, está la ya mencionada incontrolable curiosidad por ahondar en lo desconocido. Ann Radcliffe resume la diferencia entre ambos subgéneros y las sensaciones que provocan de la siguiente manera: "Terror and

---

19. Aquí me refiero a lo realizado por Arthur Machen en relatos como *The Great God Pan*, y por Algernon Blackwood en obras como *The Willows*.

20. *cfr.* Robert D. Hume, *op.cit.* p. 285.

21. *cfr.* Howard Philips Lovecraft, *The Annotated Lovecraft*, p. 342.

horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them."<sup>22</sup> Esta distinción es a la fecha la más recurrida para separar, de acuerdo a la emoción buscada en el lector, a las obras góticas en dos grupos; por un lado, se encuentran aquellos relatos en los que se intenta producir una admiración ante la vastedad de todos aquellos elementos del mundo observable que no hemos conocido o comprendido en su totalidad. Por otro lado, están aquellas obras en las que la intención es producir un sentimiento de aniquilación ante la presencia de todo aquello que confronte al hombre con su insignificancia dentro del universo; se trata en este último caso de un sentimiento que ve con desesperación e impotencia lo frágil de la existencia humana y de las barreras que la mantienen ignorante de su verdadero papel en el cosmos. De este modo, los inicios del siglo XX vieron encumbrarse a ese subgénero -llamado horror por algunos y horror cósmico por otros- mismo que advierte sobre la necesidad de permanecer ignorantes y reforzar las barreras tras las que se haya lo desconocido y las funestas consecuencias que traería consigo el develarlo. Lo sobrenatural ya no es algo que cause admiración o respeto, sino que se torna en algo aniquilador e insoportable.

En su obra "The Call of Cthulhu", Lovecraft se separa un poco de su fase onírica como escritor y enfatiza la postura a

---

22. Ann Radcliff, *op.cit.* Robert D. Hume, *op.cit.* p.p. 284-285.

la que su materialismo lo había llevado en lo referente al papel del hombre en el universo; para ello, se vale de los elementos de horror que se manifiestan dos veces, mas en zonas alejadas de la civilización urbana donde la tradición, misma que mantiene las barreras que delimitan lo observable, es más fuerte. Además hay que considerar las constantes referencias a la existencia de mundos y seres más allá de nuestra comprensión, las cuales le permiten al lector compartir con el narrador un sentimiento de inseguridad basado en el horror a lo largo del relato. La historia en si resulta de ensamblar cuatro escritos distintos que el narrador y protagonista, Francis Wayland Thurston, reporta para formar una especie de rompecabezas. Este presenta hechos interrelacionados, pero ocurridos en lugares e incluso tiempo distintos; tantas coincidencias no le revelan más que el hecho de que lo soñado por H.A. Wilcox y los reportes del profesor William Channing Webb sobre los nativos de Groenlandia, junto con las experiencias del inspector John R. Legrassse en las ciénagas de Luisiana y de Gustaf Johansen en el aislado océano Pacífico son pruebas irrefutables de que Cthulhu está en la tierra, aunque él y los de su mundo aún no ha sido visto mas que en sueños o en lugares remotos del planeta:

That glimpse [of forbidden aeons which chills me when I think of it and maddens me when I dream of it], like all dread glimpses of truth, flashed out from an accidental piecing together of separated things -in this case an old newspaper item and the notes of a dead professor.<sup>23</sup>

---

23. Howard Philips Lovecraft, "The Call of Cthulhu", *More Annotated Lovecraft*, p. 174. Toda cita



De hecho, Thurston sólo junta las piezas que su tío, George Camell Angel (Lovecraft proporciona nombres completos que además, resultan familiares al contexto de la lengua inglesa, para crear la sensación de realismo necesaria en el contexto donde irrumpe lo sobrenatural) dejó antes de morir dentro de una caja cuya llave es el anillo mismo del tío. El que el narrador descubra esta llave es una muestra de cómo el ingenio humano devela lo que debería permanecer oculto; pues las investigaciones, realizadas científicamente, mismas que su tío comenzó y él termina lo llevan a abandonar la reconfortante ignorancia que un mundo cada vez más científico va aniquilando poco a poco:

We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying visions of reality, and our frightful position therein...<sup>P.174</sup>

Es al final del relato cuando el lector comprende el significado de éstas, las primeras palabras de Thurston; además de compartir el sentimiento de este último, quien se ha dado cuenta de que el mundo de lo que es o puede ser observable guarda "cosas" que aún no se han visto pero existen y han entrado a la única zona del universo que creemos conocer completamente y por tanto pensamos segura, nuestro planeta; lo sobrenatural aparece sólo para terminar por incluirse como una parte más de lo observable que, sin embargo, aún permanece

---

posterior tomada de este relato, únicamente llevará el número de página al final de cita.

oculta para la mayoría de la humanidad, aunque no así para  
Thurston:

...I shall never sleep calmly again when I think of the horrors that lurk ceaselessly behind life in time and in space, and of those unhallowed blasphemies from elder stars which dream beneath the sea.<sup>p.209</sup>

El rompecabezas de Thurston no contradice la realidad; por el contrario, la amplia y le hace ver que lo que él creía una "isla placentera" no es un refugio aislado, sino parte integral del universo y todos sus horrores: "I have looked upon all that the universe has to hold of horror, and even the skies of spring and the flowers of summer must ever afterward be poison to me."<sup>p.216</sup> Lo sobrenatural se le ha revelado como la irrupción, no de lo ajeno, sino de algo que pertenece al mundo sensorial pero que no se había manifestado entre los hombres.

Usé la palabra "cosas" anteriormente para referirme a aquellos entes cuya existencia es la revelación que atormenta al narrador. Sus nombres e invocaciones -*Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'yleh wgah'nagl fhtagn*<sup>p.190</sup> son el intento por reproducir con sonidos humanos aquello que no fue emitido por órganos vocales terrestres y que incluso fue proferido originalmente por: "not a voice [but] a chaotic sensation"<sup>p.181</sup>, lo anterior, establece un problema de correspondencia, pues el lenguaje verbal que utiliza el hombre para describir lo observable es insuficiente para referirse a aquello que irrumpe en éste, y a la vez, lo sobrenatural trae consigo significantes sin significado conocido párale hombre, aparte de modos de comunicación no completamente compatibles con las posibilidades

fisiológicas de este último. La estatua hecha por Wilcox, idéntica a las encontradas en los demás casos, es el producto de sueños que en este relato resultan incontrolables para el hombre, pues lo que ocurre en ellos obedece a la voluntad de Cthulhu, que es quien decide que es lo que ve Wilcox en sus sueños. La experiencia onírica deja pues de ser una contrapropuesta interna para Lovecraft, quien ahora la transforma en un medio para contactar al elemento sobrenatural externo. El ser humano ya no encuentra su propio mundo en los sueños como le sucedió a Kuranés en "Celephais", ahora estos son utilizados por un ente ajeno a lo conocido como un vínculo para comenzar su acercamiento al entorno humano. Estas pequeñas esculturas resultan esenciales para armar el rompecabezas puesto que son comunes a todos los casos. Se les describe como una mezcla de "cubism and futurism"<sup>176</sup> y una representación simultánea de un pulpo, un dragón y una caricatura humana con cuerpo escamoso; todo esto en un intento por describir, con el vocabulario que sólo sirve para nombrar lo conocido sobre la tierra, a lo que viene fuera de ésta pero que, sin embargo, se ha incluido dentro de la misma. Aunque la estatua de Wilcox fue moldeada en barro por un humano, las otras dos se encuentran labradas en una piedra verde de características ajenas a la geología de la tierra, al mismo tiempo que las escrituras en su base tampoco pueden ser atribuidas a cultura alguna conocida: "They, like the subject and material, belonged to something horribly remote and distinct from mankind... suggestive of old

and unhallowed cycles of life in which our world and our conceptions have no part."<sup>P.197</sup> El ser representado en las estatuas es "[The] great Cthulhu"<sup>P.196</sup> quien junto con otros llegó de más allá de las estrellas, trayendo consigo sus imágenes, y dominó la tierra; ahora se encuentra muerto, pero vivo, y se comunica con los hombres mediante sus sueños para que lo liberen. El lector nunca recibe una descripción directa de este ser por parte del narrador, puesto que este último sólo cuenta mediaciones que consisten en dichas representaciones en piedra y barro, y la descripción que encuentra en un diario; esto simboliza el hecho de que la humanidad y su conocimiento sólo han sido capaces de vislumbrar algunas indicaciones de que posiblemente hay algo más allá de lo que hemos conocido, sin que aún se le haya visto directamente. Se trata de algo que no es originario de la tierra pero se ha quedado en ella, anexándose así al contexto sobre el que se desarrolla la experiencia humana.

Son la celebración de un rito en honor de Cthulhu y la accidental liberación de éste por parte de unos marineros, los hechos que forman dos momentos de horror en el relato, tal como lo describió Ann Radcliffe. Aunque los reportes sobre los delirios de Wilcox y los descubrimientos del profesor Webb comienzan a insertar la irrupción de lo sobrenatural, es durante el cuarto reporte, aquél sobre lo que descubrió Legrasse en los pantanos, el que introduce por completo lo sobrenatural como una extensión de lo conocido. El grupo de

policías que comanda Legrasse, se adentra en una zona oscura y lúgubre, alejada del mundo urbano, sobre la cual se dicen leyendas acerca de seres cuya descripción los hace parecer a la vez pertenecientes y ajenos a la Tierra: "There were legends of a hidden lake unglimped by mortal sight, in which dwelt a huge, formless white polypous thing with luminous eyes... bat-winged devils flew up out of caverns in inner earth to worship it at midnight."<sup>192</sup> Lo sobrenatural convive con lo observable cuando uno de los miembros del grupo de policías alude al hecho de haber oído unas grandes alas batirse, y visto unos ojos brillantes en lo remoto del pantano. Y aunque la existencia de dichos seres, tal como la de Cthulhu, nunca se corrobora directamente más que por la mediación de los mismos participantes en el rito, lo que sí queda registrado por la policía es el hallazgo de un rito nauseabundo cuyos participantes parecen más bestias irracionales que seres humanos. Los representantes del género humano que habitan en ese pantano alejado de la civilización y la razón (donde los límites de lo observable y conocido parecen ampliarse) adoran a Cthulhu y realizan sacrificios de personas en su honor; parecen pues una subversión del hombre del siglo XX que ha dejado atrás las prácticas sanguinarias que identifican períodos previos al encumbramiento de la razón como máxima guía conductora del hombre.

Por otro lado, está el último reporte de Thurston; aquél que realiza sobre el diario del marinero Johansen, quien, tras

enfrentarse con humanos degradados desde el punto de vista del siglo XX, y comparables a los encontrados en el pantano por Legrasse, llega a un lugar que no era parte del mundo conocido, pero ha irrumpido en éste. Se trata de una isla donde la percepción del mundo cambia respecto a lo que la experiencia ha dictado al hombre:

The very sun of heaven seemed distorted when viewed through the polarizing miasma welling out from this sea-soaked perversion, and twisted menace and suspense lurked leeringly in those crazily elusive angles of carven rock where a second glance shewed concavity after the first shewed convexity... the geometry of the place was wrong. One could not be sure that the sea and the ground were horizontal, hence the relative position of everything else seemed phantasmally variable. P.P. 211-212

La visión de esta ciudad corresponde a la que Wilcox tuvo en sueños de acuerdo a los reportes y es por tanto el eslabón que se complementa con las estatuas y otras similitudes entre los cuatro reportes para que el narrador acepte la existencia de Cthulhu, ese ser de enormes dimensiones que al ser destruido por Johansen recombina su masa tras haber explotado en una nube de gas como ningún ser vivo perteneciente a la tierra lo haría. Pero Cthulhu, aunque llegó a la tierra incluso antes de la aparición del hombre, no es terrestre; vino de alguna estrella, como ya mencioné y sus características externas e internas son ajenas a lo que se conoce sobre la tierra; su misma forma de comunicación resulta ser -según descubre Thurston al juntar los reportes y artículos de periódico que dejó su tío- la emisión de imágenes hacia las mentes de humanos durante el sueño.

Finalmente, el lector de 'The Call of Cthulhu' se encuentra con el mismo sentimiento que ya al principio había manifestado el narrador: un horror combinado con el deseo de haber permanecido ignorante respecto a aquellos hechos que le demuestran que el mundo que el hombre ha observado sobre la Tierra es solamente parte de algo más vasto y que en cualquier momento podría irrumpir e imponerse como forma de vida por sobre lo que la experiencia nos ha acostumbrado a aceptar como lo único posible. Esta idea es a la vez la esencia de la visión lovecraftiana sobre el hombre como un ser insignificante acostumbrado a percibir el universo desde un punto de vista ajeno al de su limitada percepción; un ser "who ought to be eradicated."<sup>24</sup> El protagonista de Lovecraft presencia como las manifestaciones de lo sobrenatural acaban por confirmarse como extensiones del mundo observable que solamente resultan sobrenaturales para el reducido punto de vista del hombre dentro del cosmos. En este relato Lovecraft muestra una exploración opuesta a la de "Celephais"; si en aquel relato se buscó explorar las manifestaciones de lo sobrenatural que se producen en una parte tan personal del hombre como sus sueños, en "The Call of Cthulhu" el autor ahonda en una búsqueda del efecto producido por la aparición de tales manifestaciones en el mundo exterior que observamos todos los días. Partiendo del sentimiento de horror que tales manifestaciones provocan, Lovecraft busca horrorizar al lector al despertar en éste la

---

24. Howard Philips Lovecraft, *Lord of a Visible World: An Autobiography in Letters*, p. 121.

noción de que pueden existir elementos del universo que no conoce, pero que de hacerse presentes derrumbarían toda su concepción sobre su propio papel dentro del mismo. El efecto es aún mayor al sugerir que tales elementos subversivos pueden haber invadido la tierra y los propios sueños de los hombres desde hace mucho tiempo y únicamente aguardan el momento oportuno para revelarse abiertamente y demoler nuestro concepto de "realidad" para reconstruirlo de acuerdo a una perspectiva no humana, sino cósmica; es decir una realidad que integre aspectos del cosmos que el hombre aún desconoce en el diminuto ámbito terrestre. Finalmente, y para ligar este estudio con el del siguiente capítulo, cabe retomar el hecho de que Thurston llega al conocimiento que le resulta insoportable, mediante una búsqueda metódica, casi científica. ¿Es entonces la ciencia la puerta que acercará al hombre a ese conocimiento del que sería mejor permanecer ignorante? Desde mi punto de vista, Lovecraft parece decirnos que sí; y lo enfatizará con mayor fuerza en "The Colour out of Space".



LA CIENCIA-FICCIÓN COMO UN  
CUESTIONAMIENTO DEL CONOCIMIENTO CIENTIFICO  
EN "THE COLOUR OUT OF SPACE"

Science fiction is basically a forward-looking genre preoccupied with the future, where anguish is projected in forms conceived from the data of the then current science...

Maurice Lévy

Se ha visto cómo las ideas románticas de individualidad, creación y conciencia imaginativas, encontraron en el estilo gótico un medio para cuestionar los límites de la imaginación y el conocimiento humanos; ahora bien, existe un género más, el último explorado por Lovecraft en su obra, que también hereda este deseo de ruptura y cuestionamiento romántico, aunque lo aborda de forma muy distinta a la usada por lo maravilloso y lo gótico. Hablo de la ciencia-ficción, que nos propone a un escritor neo-romántico quien lejos de refugiarse en el pasado para cuestionar su mundo, lo hace desde el futuro y lo que éste pueda traer consigo.<sup>1</sup> Como ya se mencionó antes, el mundo está dominado hacia principios del siglo XX por la ciencia y la tecnología; esto conlleva un racionalismo y escepticismo tales que lo sobrenatural ya no se acepta tan fácilmente sobre la tierra; es entonces cuando la ciencia se toma como una herramienta que permite develar lo desconocido para entender mejor la existencia del hombre dentro del universo. Ahora la

1. *cf.* Juan Ignacio Ferreras, *La novela de ciencia-ficción*, p. 102.

humanidad se encuentra en espera constante de los avances científicos y tecnológicos, así como de saber qué papel pueden jugar éstos en su futuro. Así pues, hablamos de un género que no trata sobre lo desconocido, sino lo conocible, y que no evade la realidad que conocemos, sino que, partiendo de la capacidad imaginativa que permite recombinar ideas observables, busca vislumbrar los cambios que el avance científico pueda traerle a nuestra existencia.

Lo maravilloso y lo sobrenatural han estado presentes en la literatura desde sus orígenes. Pero. ¿De dónde sale la ciencia-ficción? Ésta es la hija de un producto del positivismo del siglo XIX: la novela científica (scientific romance); se le considera así a toda obra que posea un fondo científico real y estimule en el lector su interés por la ciencia y sus avances.<sup>2</sup> Éste es el tipo de literatura cultivado por Julio Verne quien presenta una fe total en la ciencia, dejándonos ver generalmente un descubrimiento científico que hace progresar al hombre y le da la oportunidad de acrecentar su felicidad.<sup>3</sup> Sin embargo, los valores de la sociedad moderna nacida del positivismo pronto se desgastaron, y esto llevó a pensar el progreso científico y tecnológico no como un bien, mas como otro elemento de la cultura humana que no garantiza la felicidad de ésta, y que incluso amenaza con acentuar sus

---

2. *cfr.* Patrick Moore, *Ciencia y ficción*, pp. 11-13.

3. *cfr.* Juan Ignacio Ferreras, *op.cit.* pp. 27 y 30.

problemas.<sup>4</sup> El género entonces se transformó, pero mantuvo su especulación científica la cual serviría como contexto para explorar el papel de la ciencia en el futuro del hombre, además de la naturaleza misma de este último al confrontarla con avances científicos ya sea de índole humana o extraterrestre. De entre las innumerables definiciones que existen de la ciencia-ficción -casi tantas como autores- se pueden tomar las siguientes para comprenderla y definir sus características más importantes de acuerdo al objetivo del presente estudio:

Science fiction is that class of prose narrative treating of a situation that could not arise in the world we know, but which is hypothesized on the basis of some innovation in science or technology, or pseudo-science or pseudo-technology, whether human or extraterrestrial in origin.<sup>5</sup>

Esto significa que el elemento sobrenatural puede obedecer a la irrupción de seres de otros planetas y la tecnología que traigan consigo. Cuando esta irrupción se utiliza como tema, el hombre encara a una ciencia más avanzada que la que ha llegado a desarrollar en cualquier momento de su historia. Aún cuando el elemento científico innovador nunca sea comprendido del todo por el hombre, éste y su origen se presentan al lector como científicamente posibles:

*SF is a form of fantastic literature that attempts to portray, in rational and realistic terms, future times and environments that are different from our own... any extrapolated future events or occurrences, will have*

---

4. *cf.* *Ibid.* pp. 120 y 127.

5. Kingsley Adams, *opud.* 'Definitions of Science fiction', *The Ultimate Science Fiction Web Guide*, líneas 35-39. aunque las definiciones sobre ciencia-ficción que se utilizan en este trabajo son posteriores a la época en que Lovecraft escribió su obra, éstas, al aplicarse a "The Colour out of Space", muestran que el autor vislumbró algunas características de este género literario.

their basis in measured and considered theory, scientific or otherwise.<sup>6</sup>

La intención de enfrentar al hombre con tal tipo de contextos científicos puede servir para estudiar la naturaleza humana y su reacción ante la existencia de un cosmos más vasto de lo que se suponía previamente a la aparición de estos nuevos contextos:

Science fiction is the search for a definition of man and his status in the universe which will stand in our advanced but confused state of knowledge.<sup>7</sup>

La ciencia-ficción se convirtió entonces, no el uso recurrente de un mismo tema, pero sí una actitud ante lo aparentemente sobrenatural que se puede aceptar como científicamente posible.<sup>8</sup> Al confrontar al lector con posibilidades -de origen humano o extraterrestre- que van más allá de lo que se observa en su entorno, pero que se fundamentan en posibilidades científicas, el autor de ciencia ficción puede permitirse sembrar en el lector una "inquietud intelectual"<sup>9</sup> acerca de su papel en el cosmos, y de la verdadera importancia de su ciencia en su futuro. Por lo anterior, si la novela científica resulta del encanto que los prospectos de la ciencia ejercen sobre los autores, la ciencia-ficción es la portavoz de aquellos con un punto de vista diferente, los cuales ven a la ciencia, no como una salvadora, sino como la revelación final de la débil

---

6. George Mann, *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*, p. 6.

7. Brian W. Aldiss, *op. cit.* lines 42-44.

8. Una simple revisión de las definiciones de ciencia ficción citadas en 'Definitions of Science fiction', *The Ultimate Science Fiction Web Guide*, corrobora esta definición.

9. *cf.* Juan José Plans, *La literatura de ciencia-ficción*, p. 8.

posición del hombre en el universo,<sup>10</sup> además de un compañero inseparable de la sociedad moderna y sus innumerables contradicciones y promesas no cumplidas; el centro de la acción ya no es el viejo héroe o heroína, olvidados por este género desde sus inicios, sino un nuevo objeto o técnica atribuible al avance científico humano o extraterrestre, y sus implicaciones para la humanidad. He mencionado a los extraterrestres con anterioridad, y es que recurrir a esta clase de personajes posibilita ver al hombre desde una perspectiva completamente ajena al mismo, la cual permite realizar juicios más objetivos acerca de él. De hecho, el uso de este tema es el que más vincula a la ciencia-ficción con el horror y el contacto con lo desconocido que este último propone, además de la idea de que existan otras posibilidades dentro de la realidad -entendida como lo que se percibe por medio de los sentidos- más allá de las barreras que limitan nuestro conocimiento sobre el mundo que nos rodea.

Aunque realizó su obra un cuarto de siglo antes de que la ciencia-ficción empezara a ser definida, Lovecraft reconoció el papel de la ciencia como la puerta que algún día permitiría al hombre darse cuenta de lo vasto e incomprensible que resulta el universo para un ser que, al ser comparado con la amplia extensión del universo que le rodea, resulta insignificante: "The actual cosmos of pattern'd energy including what we call

---

10. *cfr.* Thomas D. Claresson, "The Emergence of Scientific Romance, 1870-1926", *Anatomy of Wonder: Science fiction*, p. 48.

matter is of a contour and nature absolutely impossible of realisation by the human brain; and the more we learn of it, the more we perceive this circumstance."<sup>11</sup> En su obra "The Colour out of Space", el autor comienza con una descripción realista de la zona rural de Nueva Inglaterra; sin embargo, dentro de este contexto existe un pequeño lugar (el que los lugareños llaman: "blasted heath"<sup>12</sup>) donde las cosas no son como la experiencia haría suponer en el resto de la zona: "There was no vegetation of any kind on that broad expanse, but only a fine grey dust or ash which no wind seemed ever to blow out."<sup>p.62</sup> La historia detrás de lo que ocurrió en el lugar "...was not a matter of old legendry at all, but something within the lifetime of those who spoke."<sup>p.p.62-63</sup> Es así como Lovecraft vincula aquello que irrumpe en el mundo no como un pasado misterioso y oscuro, mas como un presente donde la amenaza representada por aquel glóbulo que no abandonó el pozo aún existe. Lo que llegó al lugar es ajeno a la tierra y lo que conocemos, mas desde su arribo, es claro que llega para echar raíces: "It all began... with the meteorite... all Arkham had heard of the great rock that fell out of the sky and bedded itself in the ground."<sup>p.65</sup> Además, transforma la zona alrededor de la granja de los Gardner, alguna vez "fertile gardens and orchards"<sup>p.64</sup>, en un lugar donde los animales, el suelo y las

---

11. H.P. Lovecraft, *Lord of a Visible World: An Autobiography in Letters*, p. 214.

12. Howard Philips Lovecraft, "The Colour out of Space", *The Annotated Lovecraft*, p. 60. Toda cita posterior tomada de este mismo relato, únicamente llevará el número de página indicado al final de cita.

plantas contradicen la experiencia humana: un pájaro carpintero cuyas proporciones y expresión alteran a los cazadores por no tener precedente alguno, pisadas de animales sobre la nieve que simplemente parecen fuera de lugar, además de que la nieve misma se derrite más rápido que en otras partes, y las plantas pasan de producir frutos desmesuradamente grandes, a caer en un estado degenerativo extremo. Algo común a todos estos eventos es la presencia en el área del mismo color; un color al que llamaron así por simple analogía pues las bandas que presenta frente al espectroscopio no pertenecen al espectro conocido, y el cual llegó a la tierra con el meteorito cuyas características, al ser analizado por científicos, contradicen igualmente todas las propiedades de la material conocidas en nuestro planeta. Incluso, el meteorito es descrito por los hombres de ciencia como: "...nothing of this earth, but a piece of the great outside; and as such dowered with outside properties and obedient to outside laws."<sup>P.70</sup> Lo anterior hace recordar la piedra en que se labraron las estatuas mencionadas en "The Call of Cthulhu", y como sucede en aquel otro relato, se trata de objetos tangibles, pero que el hombre nunca había conocido sobre su planeta y, que por tanto, contribuyen a crear la sensación de que aquello que viene del cosmos para en un principio subvertir al mundo real, no es más que un complemento del mismo que había permanecido oculto para el hombre y su contexto terrestre. La ciencia humana, basada en la experiencia terrestre, no puede dar respuestas sobre la naturaleza tan

contradictoria del meteorito; lo único que ésta puede dar a entender es que, de ser nuestro conocimiento y posibilidades de percepción más amplios, podríamos comprender las propiedades de este visitante de más allá de nuestro planeta. Por otro lado, nuestra incapacidad de comprender lo que está más allá de lo familiar, hace que aquello, que para la experiencia de los habitantes de la zona parece un meteorito, resulte ser una especie de nave espacial en la que llegan al menos tres cuerpos gaseosos, uno de los cuales vive en el pozo de los Gardner y expande poco a poco su color a lo largo del lugar y con ello el proceso degenerativo -físico y mental- que concluye con una desintegración en cenizas, que afecta lo mismo a plantas, animales y a humanos que tienen contacto con el subsuelo y el agua del pozo. Pero esta aparente degeneración no es más que el resultado del proceso mediante el cual el ser en el pozo se alimenta, o succiona las vidas de los seres vivos a su alrededor. De este modo, el ser y su transporte que en un inicio y a simple vista parecían contradecir lo observable, resultan ser bastante parecidos al hombre en cuanto a sus acciones, es decir, viajan en transportes y se apropian de la naturaleza del lugar al que llegan para tomarla como fuente de sustento, dejando sólo cenizas y huesos (como los encontrados en el fondo del pozo) en el lugar; sin embargo, el modo en que llevan a cabo tales actos revela que, la realidad del hombre no es la única posible en el universo. Además, el color, inherente a todo de lo que se apropia, parece ser una especie de marca



que señala todo aquello que cae bajo la influencia de las leyes de otra región del cosmos. Y cuando el alienígena abandona el lugar que ha consumido, también lo hace de una forma totalmente ajena a lo que pueda observarse en la Tierra. Así pues, la alusión de los científicos respecto a lo incompleta que es nuestra comprensión del cosmos resulta evidente en la reacción de horror que los procesos usados por el ser extraño para alimentarse y viajar producen en los observadores terrestres.

En este relato, Lovecraft nos presenta la llegada de un "...a frightfull messenger from unformed realms of infinity beyond all Nature as we know it..."<sup>P.99</sup> Y su mensaje es claro: las generalizaciones que llamamos realidad son meras particularidades de nuestro planeta y por tanto no absolutas, ni permanentes. Aquello que existe en otras regiones del universo obedece a otras leyes, y es tan incomprensible para nosotros, que los personajes se limitan a describir lo no terrestre mediante analogías: meteorito, color ajeno a la Tierra y sus cielos, gas amorfo, glóbulo, o, como en el caso del narrador, al igual que en el de Nahum y Ammi, conformarse con dar vagas descripciones de aquello para lo que el vocabulario humano basado en la experiencia terrestre no alcanza a describir; tal es el caso de los restos de la señora Gardner que Ammi describe como: "blasphemous monstrosity"<sup>P.83</sup> y "shape in the corner"<sup>P.83</sup>, o Nahum, quien siempre utiliza el impersonal "it"<sup>P.86</sup> para referirse a lo que también llama

"colour"<sup>P.86</sup>, además de las palabras del narrador mismo para describir al ser de otro mundo:

In terms of matter I suppose the thing Ammi described would be called a gas, but this gas obeyed laws that are not of our cosmos. This was no fruit of such worlds and suns as shine on the telescopes and photographic plates of our observatories.<sup>P.99</sup>

Tal como sucede con Cthulhu, el narrador solamente puede conocer al ser de otro mundo mediante el reporte de alguien más; y es tal vez por ello que no enloquecieron como le sucedió a Johansen tras haber visto de frente a Cthulhu. Sin embargo, en ambos relatos la descripción de los eventos sobrenaturales se da dentro de un contexto descrito como parte de lo observable, lo cual permite aceptarlos como una manifestación que derrumba las ideas de los protagonistas acerca del mundo real para formar una visión nueva del mismo, en la cual, la existencia humana carece de toda importancia dentro de un cosmos que se revela mucho más vasto de lo que se había pensado, y se muestra poblado por seres que parecen tener más centralidad en éste que el insignificante habitante de la tierra. Alrededor de todos estos eventos, la ciencia, representada por los geólogos de la universidad que analizan el meteorito, junto con el doctor y el veterinario que acuden a presenciar la partida del alienígena, cumple una función pasiva. Lo más que puede hacer es describir los objetos y seres de más allá del espacio conocido, y sus efectos sobre las criaturas terrestres, como eventos para cuya comprensión y medición el ser humano carece del conocimiento y sentidos

necesarios. Este hecho implícito es lo que permite a Lovecraft presentar su historia como algo verosímil que simplemente obedece a la irrupción de lo que la ciencia aún no ha develado en el mundo conocido. Los sentimientos del narrador hacen recordar que el ser humano y su planeta no son más que una muy pequeña parte del vasto universo del cual nuestros avances científicos nos permiten comprender sólo una ínfima parte, al tiempo que van mostrando puertas que guardan tras de sí otros colores, además de formas de viajar por el espacio, o simplemente de alimentarse, distintos todos ellos a lo que el hombre ha percibido en el fragmento del cosmos al que sus sentidos y posibilidades físicas le permiten observar y ha decidido nombrar, "real".

El narrador se estremece al pensar en "...the grey, twisted, brittle monstrosity which persists more and more in troubling my sep."<sup>P.100</sup> Este sentimiento de horror es provocado por la irrupción de un ser que, como sucede con Cthulhu, subvierte las bases que creemos haber establecido en cuanto a nuestra existencia dentro del universo. Al igual que Cthulhu en su aparición final, el color se manifiesta en su partida como una masa de proporciones sublimes, contribuyendo con esto a generar el sentimiento de horror ante lo desconocido y la magnitud del universo frente al hombre. El que esta sea la sensación que Lovecraft busca y logra consolidar al final del relato, muestra que no pudo separarse del horror propuesto por el estilo gótico en su intento por acercarse a la ciencia-

ficción; de hecho, Cthulhu también es originario de otro planeta, aunque en su caso se trata de un ente que, contrario al color, es parte de la tierra incluso antes de la aparición del hombre y, por tanto, su presencia sólo implica la irrupción de algo que es parte de la tierra pero cuya existencia permanecía oculta para el hombre. Por otro lado, el color es un viajero cuya llegada pone de manifiesto lo obsoleto que resulta la ciencia humana cuando se le aplica a algo que venga de lugares recónditos del universo; aunque el color finalmente parece regresar a su lugar de origen, su permanencia en la tierra lleva al hombre a cuestionar lo que la llegada de extraterrestres puede develarle no sólo respecto a su condición en el cosmos, sino también en lo referente al papel de su conocimiento científico dentro de un contexto mucho más amplio de lo que se pensaba. Aunque el relato en cuestión coquetea con la exploración de la naturaleza humana dentro de un entorno donde una ciencia más avanzada se confronta con la del hombre, al final acaba por ser una propuesta donde el sentimiento de horror frente a lo desconocido y de proporciones sublimes prevalece y, al igual que "The Call of Cthulhu", se vale de este sentimiento para hacer consciente al hombre sobre lo limitado de su conocimiento con respecto al mundo observable, ya sea que el elemento sobrenatural se encuentre en la tierra o se presencie su llegada desde algún rincón desconocido del universo.

## CONCLUSIONES

He hablado entonces de tres estilos o géneros distintos en cuanto a sus temas, pero que tienen en común el cuestionar las fronteras de la realidad y la imaginación; ya sea que se trate de un mundo de ensueño, la irrupción de lo desconocido en lo familiar, o el contacto con extraterrestres, mismo que permita una valoración cósmica y no local del hombre. Lo que existe en común entre estos tres géneros utilizados por Lovecraft a lo largo de su obra es el hecho de que todos ellos le brindaron la posibilidad de expresar sus dudas acerca del conocimiento que el hombre tiene sobre el universo que lo rodea y, por tanto, acerca de su papel en el mismo. El cuestionamiento que alguna vez se hizo el autor sobre si un cuerpo a base de carbono como los seres humanos, o uno de gas, es la máxima expresión de la vida, podría haber servido de inspiración para una historia de lo maravilloso, de horror, o de ciencia-ficción; todo habría dependido del tema que él hubiese escogido, y sobre todo del papel que el gas invisible hubiera desempeñado dentro o fuera del mundo observable que llamamos real. Situados dentro del modo fantástico, los tres cuentos demuestran, mediante el uso de la ficción literaria, el poder de la capacidad imaginativa de la mente para recombinar *ideas simples* de un modo que carezca de referente observable alguno; el color gaseoso llamado así por mera asociación, el ser que hace pensar en un hombre, dragón y pulpo a la vez, y un mundo donde los jinetes

flotan en el aire, son meros ejemplos de tales combinaciones fantásticas e irreales. Y es mediante dichas combinaciones, que Lovecraft presenta subversiones de la llamada realidad las cuales entran en contacto con ella, o incluso se imponen sobre ella, enfatizando con ello lo débiles que resultan las generalizaciones que el hombre busca aplicar a su entorno basándose para ello únicamente en lo que su perspectiva sensorial le permiten conocer. Si bien es cierto que la irrupción de elementos sobrenaturales resulta subversiva en el mundo observable, al final el proceso de subversión lleva al protagonista, en los tres cuentos, a reconocer que hay más cosas del otro lado de los límites observables sobre la tierra y durante la vigilia; se trata de elementos que pertenecen a un cosmos sublimemente vasto para la comprensión del ser humano.

Al concluir este estudio de la forma en que Lovecraft subvierte el mundo observable, es necesario hacerse la pregunta: ¿Logra el autor realmente su objetivo de subvertir el mundo real? Desde mi punto de vista, la respuesta es que sí; pero el hacerlo conlleva dos posibilidades. Por un lado, cuando la subversión es tan contrastante que no permite la inclusión del mundo sobrenatural en el real, entonces la única posibilidad es optar por uno de los dos y renunciar definitivamente al otro. Lo anterior resulta evidente cuando Kuranes debe morir para residir permanentemente en sus sueños. Por otro lado, en "The Call of Cthulhu" y "The Colour out of Space", lo sobrenatural irrumpe en lo real, para acabar por

integrarse a nuestro mundo y reconstruir la perspectiva que se tenía del mismo como un lugar cuyas leyes y límites el hombre ha develado con su avance científico. La nueva concepción del universo que adoptan los protagonistas de ambos relatos, es la de un cosmos que el hombre aún está muy lejos de comprender en su totalidad y, dentro del cual, las leyes terrestres parecen más bien una singularidad. El mismo hombre, resulta ser una ínfima parte, insignificante e intrascendente, de algo más vasto que aquello que los telescopios han llegado a mostrar; la humanidad aparece entonces como algo que puede ser arrasado en cualquier momento en que alguna otra forma de vida no terrestre necesite, por sus propios motivos, pasar por sobre ellos. El ser partícipes de tal perspectiva, lleva a los protagonistas en ambos relatos a experimentar un horror que los hace anhelar aquel tiempo en que su conocimiento del cosmos yacía tras las barreras que los cinco sentidos y la experiencia terrestre han marcado para el mundo real.

## BIBLIOGRAFIA

EL ORIGEN  
DE LA FANTASÍA

- Bayer-Berenbaum, Dorothy, *The Gothic Imagination: Expansion in Gothic Literature and Art*.  
Fairleigh Dickinson University, Cranbury, Nueva Jersey, 1982.
- Blackwood Algernon, *The Best Ghost Stories of Algernon Blackwood*.  
E.F. Bleiler, sel. e introd. Dover Publications Inc. New York, 1973.
- Barron, Neil, *Anatomy of Wonder: Science Fiction*.  
R.R: Bowker Company, Nueva York, 1976.
- Bergeron, Louis, et. al. *La época de las revoluciones europeas: 1780 – 1848*.  
Siglo XXI editores, Naucalpan, México, 1992.  
Colección: Historia Universal Siglo XXI, No. 26.
- Bohn, Henry G. *The Works of the Right Honourable Henry G. Bohn*.  
Henry G. Bohn, York Street, Convent Garden, London, 1966.
- Botting, Fred, *Gothic*.  
Routledge, Nueva York, 1999.
- Botton Burlá, Flora, *Los juegos fantásticos*.  
FFYL, UNAM, Ciudad de México, 1994.
- Brooke-Rose, Christine, *A Rhetoric of the Unreal: Studies Narrative and Structure  
Especially of the Fantastic*.  
Cambridge University press, Nueva York, 1981.
- Burke, Edmund, *De lo sublime y lo bello*.  
Meneen Grass Balaguer, trad. y est. preliminar. Tecnos, Madrid, 1977.
- Burleson, Donald R. *Lovecraft: Disturbing the Universe*.  
The University press of Kentucky, Lexington, Kentucky, 1990.
- Concise Oxford English Dictionary*.  
Judy Pearsall, editor. Oxford University Press, Londres, 2002.
- Day, Alan, *Romanticism*.  
Routledge, Nueva York, 1999.
- Ferreras Juan Ignacio, *La novela de ciencia ficción*.  
Siglo XXI, Madrid, 1972.
- Hartnack, Justus, *La teoría del conocimiento de Kant*.  
Cátedra, Madrid, 1997. Colección Teorema.
- Hume, Robert D. "Gothic Versus Romantic: A Reevaluation of the Gothic Novel."  
*Publications of the Modern Language Association of America*.  
EU. Marzo 1969, Vol.84, Num. 2.
- Jackson Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*.  
Rutledge, Nueva York, 1981.



- Joshi, S.T. *A Subtler Magick: The Writings and Philosophy of H.P. Lovecraft*. Wildside Press, Nueva York, 1996.
- Joshi, S.T. *H.P. Lovecraft: The Decline of the West*. Wildside press, Berkely Heights, Nueva Jersey, 1990.
- Kilgour, Maggie, *The Rise of the Gothic Novel*. Routledge, Nueva York, 1997.
- Lévy, Maurice, *Lovecraft: A Study in the Fantastic*. S.T. Joshi, trad. Wayne State University press, Detroit, 1988.
- Llopis, Rafael, introd. trad. y sel. *Los mitos de Cthulhu*. Alianza, Madrid, 1991.
- Locke, John, *An Essay Concerning Human Understanding*. A.S. Pringle-Pattison, editor. Oxford University Press, Londres, 1950.
- Longino, *De lo sublime*. Traducción, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch. Aguilar, Buenos Aires, 1972.
- Lovecraft, H.P. *Dreams of Terror and Death*. Neil Gaiman, introd. Del Rey, Nueva York, 1995.
- Lovecraft, H.P. *Lord of a Visible World: An Autobiography in Letters*. S.T. Joshi y David E. Schultz, editores. Ohio University press, Athens Ohio, 2000.
- Lovecraft, H.P. *Miscellaneous Writings*. Arkham House, Sauk City, Wisconsin, 1995.
- Lovecraft, H.P. *More Annotated Lovecraft*. S.T. Joshi y Peter Cannon, anotaciones Dell Trade, Nueva York, 1999.
- Lovecraft, H.P. *The Annotated H.P. Lovecraft*. S.T. Joshi, introd. y edición. Dell Trade, Nueva York, 1997.
- Lovecraft, H.P. *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. S.T. Joshi, editor. Hippocamps press, Nueva York, 2000.
- Magic Dragon Multimedia, resp. de la compilación. *The Ultimate Science Fiction Web Guide*. Sitio web en: <http://www.magicdragon.com/UltimateSF/thisthat.html#sfdef>
- Machen, Arthur, *The Three Impostors and Other Stories*. S.T. Joshi, edición e introd. Chaosium, Canada, 2001.
- Mann, George, *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*. Carroll and Graff, New York, 2001.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

- Mc Douglas, Willow, *Modern Materialism and Emergent Evolution*.  
Methuen, London, 1929.
- Moore, Patrick, *Ciencia y ficción*.  
Victoriano Gil Pascual, trad. Taurus, Madrid, 1965.
- Moser, Paul & Nander Nat, Arnold, *Human Knowledge: Classical and Contemporary Approaches*.  
Antología de ensayos filosóficos.  
Oxford University press, Nueva York, 1991.
- Palley, Julian, *The Ambiguous Dream*.  
Albatros hispanófila, Valencia, 1987
- Plans, Juan José, *La literatura de ciencia-ficción*.  
Prensa española, Magisterio español y Editora nacional, Barcelona, 1975.
- Raquejo, Tonia, trad. y edición. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de 'The Spectator'*.  
Fuenlabrada, Madrid, 1991.
- Russell, Bertrand, *Our Knowledge of the External World*.  
George Allen & Unwin LTD. London, 1972.
- Russell, Bertrand, *Antología*.  
Fernando Navarro, sel. y trad. Siglo XXI, México DF, 1997.
- Scarborough, Dorothy, *The Supernatural in Modern Fiction*.  
Octagon Books, Nueva York, 1978.
- Schweitzer, Darrell, editor. *Discovering Lovecraft*.  
Wildside press, 2001. Colección de ensayos críticos.
- Schweitzer, Darrell, *Pathways to Elfland: The Writings of Lord Dunsany*.  
Owlswick press, Philadelphia, 1989.
- Shippey, Tom, *The Oxford Book of Science Fiction Stories*.  
Oxford University press, Nueva York, 1992.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

ESTA TESIS NO SALL  
DE LA BIBLIOTECA