

HIJOS DE CTHULHUTL. LOS MEXICANOS Y EL HORROR CÓSMICO EN H. P. LOVECRAFT

SERGIO HERNÁNDEZ ROURA

Universidad Nacional Autónoma de México

chaquirasr@yahoo.com

Recibido: 02-12-2021

Aceptado: 02-09-2023



RESUMEN

El objetivo de este artículo es mostrar a través de la revisión de dos relatos, «The Transition of Juan Romero» (1919) y «The Electric Executioner» (1929), las ideas que el creador de los Mitos de Cthulhu tenía sobre los mexicanos antiguos y modernos a partir de los conceptos que se vinculan con la construcción de la alteridad que supone el horror cósmico; esto con la finalidad de evidenciar que, pese a la cercanía geográfica con EE.UU., la cultura mexicana constituye para el escritor un Otro exótico, salvaje y primitivo.

PALABRAS CLAVE: horror cósmico; mexicanos; Lovecraft; Cthulhutl; exotismo.

CHILDREN OF CTHULHUTL. MEXICAN PEOPLE AND COSMICISM IN H. P. LOVECRAFT

ABSTRACT

The objective of this article is to show through the review of two stories, «The Transition of Juan Romero» (1919) and «The Electric Executioner» (1929), the ideas that the creator of the Cthulhu Mythos had about ancient and modern Mexicans, working on the concepts linked to the construction of Otherness that cosmic horror involves and concluding that, despite the geographical proximity to the US, Mexican culture constitutes for the writer an exotic, wild and primitive Other.

KEYWORDS: cosmicism; Mexican people; Lovecraft; Cthulhutl; exoticism.



Las valoraciones son relativas
al fondo cultural del que surgen.

MELVILLE J. HERSKOVITS,
El hombre y sus obras, 1948.

En el cuento «The Colour Out of Space» (1927), H. P. Lovecraft muestra las repercusiones que tiene la caída de un meteorito en las afueras de la apacible localidad de Arkham, Massachusetts. El objeto resulta una excepción inquietante a las leyes de la física y la química, que muy pronto convierte los alrededores del impacto en un páramo y destruye a todos los miembros de la familia Gardner. El relato es interesante como metáfora del temor ante la amenaza proveniente del exterior y sus consecuencias nocivas en el seno de la sociedad; precisamente por ello, constituye un punto de arranque de la indagación en torno al concepto de alteridad presente en la obra de este autor. En el caso mencionado la amenaza adopta la forma de una exterioridad de origen desconocido; tratamiento que no constituye una excepción y, por el contrario, aparece en otros de sus relatos. A lo anterior hay que añadir que, en muchos de ellos, el peligro se encuentra más cerca de lo que parece no solo porque las entidades cósmicas que acechan el mundo estén a punto de emerger, sino debido a que no están solas, ya que poseen aliados no menos temibles e implacables al ocultar sus verdaderas intenciones. Precisamente esta sospecha ante la verdadera identidad de los personajes se inserta en una cartografía y una etnología en la que se mezclan representaciones tanto reales como imaginarias. En ese sentido, el país que se encuentra del otro lado del Río Bravo o Río Grande, como se denomina con mayor frecuencia del otro lado de la frontera, no fue la excepción y se integró a la geografía lovecraftiana. Sin embargo, como se verá en las siguientes páginas, pese a la cercanía, la relación con la cultura mexicana en la obra de Lovecraft se construye como si se tratara de una alteridad lejana en el mejor de los casos, cuando no, abiertamente monstruosa.¹

1 La otra cara de esta relación podría estar vinculada con la manera en que ha sido leída y asimilada en México la obra del autor, tema interesante que, sin embargo, excede los objetivos de este artículo. Algunas investigaciones académicas realizadas en México sobre el escritor son las de Aparicio Vázquez (1993), Castañeda González (2002), Bocanegra Esqueda (2006), Rosas Meza (2007), Reza Ramírez de Jurado (2007), Juárez Hernández (2008), Chaire Brito (2021). En un lugar destacado se encuentran los trabajos de Alcalá González (2003 y 2016). En cuanto a su recepción en México pueden mencionarse acercamientos como los de Nava Hernández (2015) y Barroso (2015); este último comparte espacio con otros artículos interesantes. En cuanto a la relación con lo mexicano es interesante el proyecto de Guillermo del Toro de mexicanizar a Lovecraft en su versión de *At the Mountains of Madness*, ubicando la acción en la conquista del Nuevo mundo y, en específico, en la zona maya (Wetmore Jr., 2015: 22).

Al hacer una revisión del vínculo que se establece entre los textos de Lovecraft con otras culturas es necesario tomar en cuenta los presupuestos que determinan los puntos de vista de sus narradores con respecto a las alteridades cercanas, es decir, aquellas que reconocen como pertenecientes a este mundo; asimismo, la manera en la que otras culturas se representan y exotizan y, a partir de ello, dar cuenta de la distancia que media entre lo que consideran civilizado y normal, así como, en contraposición, su cercanía con lo primitivo, lo salvaje y lo monstruoso. A continuación, se hará una revisión del modo en el que estos conceptos se imbrican en la construcción de alteridad y se relacionan específicamente con el denominado «horror cósmico».

I. EL HORROR CÓSMICO Y LO PRIMITIVO, SALVAJE Y EXÓTICO

En su libro *El arte y la literatura fantásticos* (1960) Louis Vax dedica un apartado del primer capítulo a exponer una clasificación tematólogica del fenómeno fantástico. En ese inventario incluye la categoría de «la regresión», en la que agrupa los temas del jardín abandonado y las ruinas; este último resulta de particular significancia para entender a Lovecraft:

llega un momento en que las ruinas no inspiran ya el sentimiento de la fuga del tiempo, de la brevedad de la vida humana y de las civilizaciones (H. Robert, Chateaubriand). Una vida nueva y salvaje se desarrolla en los subterráneos, las galerías y las torres fortalezas. Los antiguos dioses vuelven a frecuentar, jóvenes y salvajes, las ruinas sepultadas de sus templos (Machen, Lovecraft) (Vax, 1960: 33).

Este tema, que en Sardiñas aparece bajo la denominación de «la horda de dioses muertos» (2002: 18-22), es precisamente uno de los avatares más recurrentes que ha tomado la obra del autor, en particular en los Mitos de Cthulhu, una de sus más reconocidas aportaciones a la literatura fantástica, cuyas implicaciones fueron descritas por el propio Lovecraft en una carta dirigida a Farnsworth Wright, director de *Weird Tales*, fechada el 5 julio de 1927:

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

such things as organic life, good and evil, love and hate, and all such local attributes of a negligible and temporary race called mankind, have any existence at all. Only the human scenes and characters must have human qualities. These must be handled with unsparing *realism*, (*not* catch-penny *romanticism*) but when we cross the line to the boundless and hideous unknown—the shadow-haunted *Outside*—we must remember to leave our humanity—and terrestrialism at the threshold (Joshi, 2015: 209).²

El fragmento anterior es una síntesis de lo que se ha denominado «horror cósmico», «cosmicism», conceptualización fundamentada en la idea del descubrimiento de la indefensión del ser humano ante un universo amenazador, carente de sentido y de dimensiones infinitas. Sus características, de acuerdo con Joshi (1990: 7-29), son: 1) el materialismo racionalista, que supone la cancelación de cualquier tipo de realidad de carácter metafísico; 2) la ausencia de teleología, es decir, la inexistencia de un fin, un sentido de la Historia; y 3) la relativización del lugar del hombre en la creación, su destronamiento de la cumbre dominadora de la pirámide evolutiva. Si bien este último aspecto se manifiesta en Lovecraft en un nivel temático, vinculado a la estética de lo sublime que se desarrolló a partir del siglo XVIII, resulta mucho más relevante en lo que concierne a la perspectiva desde la que se narra y la retórica con que esta se construye, ya se trate de la *dispositio* de los sucesos que conforman la trama o de su *elocutio*, en la que se ubican el estilo característico de sintaxis barroca, la sobreadjetivación que busca crear atmósferas enrarecidas o su elíptica manera de describir lo inenarrable.³

Uno de los puntos clave de las implicaciones de esta concepción es el establecimiento de la definición de ser humano, quién o qué puede ser llamado así y, también, cuál es su lugar en el mundo. Asimismo, esta delimitación supone un concepto de alteridad en el que confluyen una serie de oposiciones que se manifiestan en la obra de Lovecraft, tales como humano / monstruoso,

2 Llopis (1969: 39-40) incluye la traducción de un resumen supuestamente elaborado por Lovecraft: «Todos mis relatos, por muy distintos que sean entre sí, —dice Lovecraft—, se basan en la idea central de que antaño nuestro mundo fue poblado por otras razas que, por practicar la magia negra, perdieron sus conquistas y fueron expulsados, pero aún viven en el Exterior, dispuestas en todo momento a volver a apoderarse de la Tierra». Sin embargo, como es posible aclarar gracias a Joshi y Schultz (2001: 53), en realidad se trata de una paráfrasis apócrifa hecha por Farnese Harold, quien a la muerte de Lovecraft entregó a Derleth las cartas que intercambió con el maestro. El texto original es el siguiente: «You will, of course, realize that all my stories, unconnected as they may be, are based on one fundamental lore or legend: that this world was inhabited at one time by another race, who in practicing black magic, lost their foothold and were expelled, yet live on outside, ever ready to take possession of this earth again».

3 En este sentido MacCormack (2016: 200) subraya el hecho de que la orientación al horror de sus obras no subyace en el tema, sino en la manipulación de la perspectiva. Un análisis de la construcción retórica del horror cósmico en «The Call of Cthulhu» puede leerse en Hernández Roura (2019). Algunos ejemplos de acercamientos temáticos se pueden encontrar en Joshi (1990), Mariconda (2011) o Schultz (2011).

civilizado/salvaje, normal/anormal, moderno/ancestral, cartesiano/no euclidiano, terrestre/extraterrestre; estas fuertemente ligadas al tema de la regresión, que se concreta en la idea de degeneración y decadencia heredadas del siglo XIX y presentes aún en esos años.⁴

El punto de confluencia de estos conceptos se encuentra en la construcción del prototípico personaje lovecraftiano, encargado de armar y darle sentido al rompecabezas de la realidad para culminar con el descubrimiento de la insignificancia del ser humano en un universo de malignidad infinita. Su hallazgo supone la destrucción de las categorías que hasta ese momento les habían servido para domesticar la realidad: «their encounters with absolute alterity serve to shatter the familiar categories that once might have lent a reassuring sense of order to the universe» (Mayed, 2016: 119).⁵ Esta postura ante el conocimiento, basada en la confrontación con la totalidad, está expuesta en «The Call of Cthulhu» (1926), obra central que dotó de «forma adulta y definitiva» (Llopis, 1969: 24) a sus Mitos, en cuyas primeras líneas se encuentra una declaración de intenciones de su autor:

The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. 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 vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the deadly light into the peace and safety of a new dark age (Lovecraft, 2017b: 21-22).

Para lograr los efectos de esta anagnórisis cósmica (Johnson, 2016: 100), el punto de vista de quien emprende la reconstrucción epistemológica y antropológica es fundamental.⁶ Esto ha ocasionado que los personajes sean vistos como «meros intelectos, espíritus puros que aspiran a una única meta: la búsqueda del conocimiento» (Houellebecq, 1991: 107). Sin embargo, como se

4 Se trata de la preocupación por las fuerzas que minan el desarrollo de la sociedad y la conducen a su caída, tanto en un sentido físico y moral. Como señala Kileen (2009: 101-107), esto responde a un miedo a la reversibilidad del proceso de colonización o una involución. En cuanto a estos conceptos en Lovecraft, véase Joshi (1990: 133-145).

5 El autor se refiere con mayor precisión a esta transgresión de las leyes de la naturaleza en el primer capítulo de Lovecraft (2012), interesante ensayo de carácter histórico en el que, como señala S. T. Joshi (2012: 15-16), uno de los rasgos más interesantes es la manera en la que el autor de «The Call of Cthulhu» atribuye a otros escritores cualidades presentes en su propia obra, entre ellas el caso del «cosmicism». A este tema también se dedica en «Notes on Writing Weird fiction» (1933).

6 Al utilizar el término «reconstrucción», me refiero a este postulado: «La tâche scientifique de l'anthropologie est de reconstituer des faits de culture et de les classer» (Becquemont, 1992: 47).

explica en Hernández Roura (2017), su actividad de ninguna manera constituye una mirada inocente, ya que las narraciones de Lovecraft se insertan en el conjunto de obras centrado en el tema de la expansión imperial de Occidente. La búsqueda por «crear un universo fantástico capaz de aterrorizar a cualquier criatura dotada de razón» (Houellebecq, 1991: 72) habría que matizarla y señalar su carácter parcial y etnocéntrico,⁷ ya que Lovecraft no se refiere a la humanidad en su conjunto y se podrá notar que el *quid* de su concepción del miedo se encuentra estrechamente vinculado a aquello que se aparta de los conceptos de razón, civilización y progreso.

Para los objetivos de este trabajo, se toma como base los conceptos de primitivismo, salvajismo y exotismo, que fueron útiles al autor en la construcción de alteridades. El primero de ellos, procedente de la antropología, nació en la segunda mitad del siglo XVIII en oposición al concepto de «civilización» como resultado de las primeras teorías del progreso, «entendu comme procès dynamique d'adoucissement des moeurs et de développement de la société civile» (Becquemont, 1992: 37); es decir, un proceso de complejización que desembocaba en el ser humano moderno (Pautrat, 1992: 20-21). Así, desde una perspectiva evolucionista, se denomina como «primitivo» al estadio original de la humanidad y se utiliza para suplir la falta de exactitud sobre cómo eran los primeros pobladores (Moura, 1992: 165). Subyace en él la indagación de la pertenencia del primitivo a la misma especie que el civilizado y la pregunta por la existencia o no de una o más especies humanas (Becquemont, 1992: 39). Es importante apuntar que este concepto se relaciona estrechamente con el de «salvajismo», que sirve para designar al representante del primitivo en el mundo actual, el salvaje (Pautrat, 1992: 24).

Como ha señalado Jean-Marc Moura la idea del ser humano primitivo no es una reconstrucción, sino más bien un estado de perfección (1992: 172) con el que el hombre occidental ha creado una jerarquía intelectual que le ha permitido erigirse en la culminación del proceso evolutivo (Pautrat, 1992: 25); algo que le ha servido como justificación «científica», con claras implicaciones imperialistas y etnocéntricas (Moura, 1998: 29). Este aspecto coincide perfectamente con las afirmaciones de Edward W. Said:

Ni el imperialismo ni el colonialismo son simples actuaciones de acumulación y adquisición. Ambos se encuentran soportados y a veces apoyados por impresionantes formaciones ideológicas que incluyen la convicción de que ciertos

7 Herskovits define el etnocentrismo como «el punto de vista según el cual el propio modo de vida de uno es preferible a todos los demás» (1952: 82).

territorios y pueblos necesitan y ruegan ser dominados, así como nociones que son formas de conocimiento ligadas a tal dominación: el vocabulario de la cultura imperialista clásica está cuajada de palabras y conceptos como «inferior», «razas sometidas», «pueblos subordinados», «dependencia», «expansión» y «autoridad» (Said, 1993: 44).

La dicotomía, ya estudiada en relación con el Orientalismo (Said, 1978), constituye una «estructura de sentimiento» que, de acuerdo con Raymond Williams, ayuda a soportar, elaborar y consolidar la práctica de dominación (Said, 1993: 50). Tal es el caso de la oposición entre el mundo primitivo y salvaje con respecto al occidental civilizado que determina los límites de lo humano para Lovecraft, quien a partir de una postura esencialista construye un relato exotizante que se inserta en una visión política..

Jean-Marc Moura ha definido el exotismo a partir de la delimitación de tres espacios concéntricos: el primero formado por el país propio, el segundo por los aledaños y el tercero por los lejanos. Para él, las representaciones exóticas pertenecen a este último espacio (Moura, 1998: 38), y precisamente ahí es donde generalmente se ubican los testimonios de los personajes lovecraftianos, cuyos referentes de comparación pertenecen a la tradición del exotismo oriental y al conocimiento de las civilizaciones antiguas al que tuvo acceso en esa época. A este respecto es imposible soslayar que, pese a que sus narradores no dejan de expresar su admiración, ya que incluso algunos reconocen «une valeur culturelle, d'un système de pensée cohérent, d'un art, d'une religion, d'un corpus de mythes» (Becquemont, 1992: 50), la postura que prevalece se vincula al efecto de lo sublime y esas manifestaciones son contempladas más bien como evidencias de degeneración y obscenidad, como lo expresa el protagonista de *At the Mountains of Madness* ante el encuentro con una civilización desconocida en el Ártico: «The technique, we soon saw, was mature, accomplished, and aesthetically evolved to the highest degree of civilized mastery; though utterly alien in every detail to any known art tradition of the human race» (Lovecraft, 2017c: 87).⁸

El horror que Lovecraft pretende suscitar se cifra en que el lector sea consciente de la fragilidad del término «civilización». Fiel a sus principios materialistas, este constructo le permite hacer patente la relatividad de lo humano (occidental).⁹ En el caso de Lovecraft, esta particular forma de reducir

⁸ Un análisis más detallado de la construcción de la monstruosidad en esta novela se encuentra en Hernández Roura (2017).

⁹ Para Houellebecq (1991: 22) esta preocupación se corresponde con la relación de explotación que el hombre ha establecido con los animales y que es posible extrapolar hacia las demás culturas. En los úl-

«brutalmente el racismo a su origen esencial y más profundo: *el miedo*» (Houellebecq, 1991: 10) responde a su precaria situación económica y a su abierta oposición al aumento de la inmigración en EE.UU (Houellebecq, 1991: 96-97);¹⁰ algo que aparece más explícitamente en «The Horror at Red Hook» (1927), relato en el que arremete sin piedad contra los inmigrantes de Brooklyn, pintados como la cumbre de la depravación y la degeneración.

Aunque Sederholm y Weinstock (2016: 25-26) comparten la idea de que el racismo no debería ser el único punto focal de las aproximaciones críticas a la obra de Lovecraft, consideran que en su caso no deberían ser fácilmente separados obra y racismo; más bien habría que encontrar maneras de leer esta postura en términos más amplios (2016: 27). Precisamente aquí es pertinente la consideración de que su obra no es una pieza aislada y que se inserta dentro de un nutrido corpus de manifestaciones simbólicas que antecedieron los horrores de la Segunda Guerra Mundial. De esta manera, sus posicionamientos ideológicos pueden arrojar luz sobre ese momento histórico en concreto, así como llevar a la revisión de qué tanto se han modificado los estereotipos y, también, en qué medida perduran o han desaparecido. Así pues, como se verá a continuación, su concepto de alteridad no puede separarse de este presupuesto racista y, por eso, aunque sus relatos ponen en cuestión el antropocentrismo, se ubican en un lugar ambiguo y por ello interesante.

Una vez revisados los presupuestos lovecraftianos, correspondientes al horror cósmico y al lugar que el ser humano ocupa en el universo, junto con la concepción de alteridad que este supone (primitivo, salvaje y exótico) es posible referirse al papel que tienen los mexicanos en la obra de H. P. Lovecraft. Con esta finalidad han sido elegidos dos relatos, «The Transition of Juan Romero» y «The Electric Executioner», en los que se representan dos perspectivas: 1) la que despierta el migrante mexicano y 2) la que el viaje a México suscita en el visitante estadounidense. En ambos casos se manifiesta una postura clara hacia el otro y su cultura, en especial en relación con su pasado ances-

timos años se han hecho relecturas que dan lugar a lo que MacCormack (2016: 205) señala como característico de «The Age of Lovecraft», que «it is due to larger paradigmatic reconfigurations of what we can call a Lovecraftian perception, rather than redemption, or ignoring his transgressions against minorities». Asimismo, en estas lecturas es fundamental la manera en la que la narrativa *weird* subvierte el antropocentrismo (Mayer: 2016: 125). Son interesantes los trabajos que ubican al autor dentro de los antecedentes de la corriente posthumanista, la ecocrítica (Mayer: 2016: 119) y la literatura menor (MacCormack, 2016: 204). Para un análisis de las lecturas filosóficas actuales véase Del Percio (2020). Entre ellas, una de las más interesantes es la aproximación al llamado «realismo weird» (Harman, 2012).

¹⁰ En este sentido, Johnson (2016: 101) halla en sus obras alegorías que en realidad se refieren a preocupaciones del ser humano: «The figures that Lovecraft used to mark a genuinely 'cosmic' indifference to humanity—aliens, androids, and hostile planets—often seem reduced in Alien to allegorizations of more conventionally anthropocentric concerns about gender, class, and political agency».

tral, representado por sistemas de creencias más o menos desfuncionalizados, que se encuentran casi en la superficie listos para emerger. En este sentido, no es gratuito que ambos textos se relacionen con la minería, tema en el que es posible ver representada también la indagación por aquello que se encuentra debajo de la superficie.

II. LAS RAICES PROFUNDAS DE UN INMIGRANTE

And frightened as I was, I yet retained enough of perception to note that his speech, when articulate, was not of any sort known to me. Harsh but impressive polysyllables had replaced the customary mixture of bad Spanish and worse English, and of these only the oft repeated cry «*Huitzilopotchli*» seemed in the least familiar. Later I definitely placed that word in the works of a great historian—and shuddered when the association came to me (Lovecraft, 2017a: 102).

En «The Transition of Juan Romero» (1919), publicado póstumamente en *Marginalia* (1944) por August Derleth y Donald Wandrei, el narrador, un inmigrante inglés llegado a EE.UU. luego de pasar algunos años en la India, relata un acontecimiento extraordinario que le ocurrió en 1894 cuando trabajaba en la mina Norton, probablemente ubicada en el suroeste del país. La explosión ocasionada durante la búsqueda de una nueva veta deja al descubierto un pozo que despierta el temor de hombres y animales. Esa noche, en medio de una tormenta, un ritmo de origen sobrenatural despierta al protagonista y a Juan Romero, un inmigrante mexicano o «greaser», como se les denomina despectivamente. Este último se interna en la mina seguido por el protagonista, quien tras verlo caer en el abismo y contemplar con horror en lo que se ha convertido, pierde el conocimiento. A la mañana siguiente ambos hombres están en sus catres aparentemente como si nada hubiera pasado; sin embargo, Romero yace muerto y el protagonista ha perdido el anillo hindú que despertaba la fascinación del mexicano.

Aunque se trata de un texto que el propio autor se negó a publicar en vida, es interesante detenerse en la relación que establece con los migrantes. A este respecto, es bastante elocuente la manera en la que el narrador retrata a los mexicanos que rodean a Romero:

One of a large herd of unkempt Mexicans attracted thither from the neighbouring country, he at first commanded attention only because of his features; which though plainly of the Red Indian type, were yet remarkable for their

light colour and refined conformation, being vastly unlike those of the average «Greaser» or Piute of the locality. It is curious that although he differed so widely from the mass of Hispanicised and tribal Indians, Romero gave not the least impression of Caucasian blood (Lovecraft, 2017a: 97).

Como se observa, el inglés contempla con desprecio a los mexicanos y apenas reconoce un ejemplar diferente de los que llegaban: «Juan differed little from his fellows» (Lovecraft, 2017a: 98), y, sin embargo, reconoce en él el peso ancestral: «It was not the Castilian conquistador or the American pioneer, but the ancient and noble Aztec, whom imagination called to view when the silent peon would rise in the early morning and gaze in fascination at the sun as it crept above the eastern hills, meanwhile stretching out his arms to the orb as if in the performance of some rite whose nature he did not himself comprehend» (97).

No obstante, en las líneas que siguen al fragmento anterior, además de la mirada descalificatoria y el recelo que despierta el personaje, incluso en la sospechosa fascinación del mexicano por su anillo, se constata que el narrador opta por las vías de lo exótico al dotar a este de un origen misterioso, ya que según cuenta es el único superviviente de una epidemia y que fue encontrado cerca de una «inusual» fisura abierta en la roca, vinculándose a una avalancha su misteriosa desaparición. Los rumores sirven para presentar a un ser que ha sobrevivido a la naturaleza salvaje y que comparte su esencia. A ello se añade una identidad adoptada, pues se dice que fue criado por un ladrón de ganado de quien tomó el apellido (98).

Sin importar la cercanía que el mexicano tiene hacia el narrador, quien lo ve como un «faithful servant» (98) que ha adoptado el lugar del Friday robinsoniano, se establece una brecha comunicativa que, además de ser infranqueable, imposibilita cualquier intercambio, ya que Romero no habla el castellano académico, probablemente de variante peninsular, que el narrador conoce. Aquí también se expresa la aspiración a una pureza lingüística: «He knew but a few words of English, while I found my Oxonian Spanish was something quite different from the patois¹¹ of the peon of New Spain» (98). Es curioso que el personaje emplee la denominación anterior a la Independencia para subrayar lo que considera un lugar de segunda categoría tanto desde el punto de vista cultural como lingüístico.

Una vez que el narrador clasifica al personaje en el ámbito de lo salvaje dada su pertenencia a una colectividad despreciable y a su origen desconoci-

11 La palabra, procedente del francés, designa a un dialecto hablado en un ámbito geográfico limitado. Sin embargo, tiene una connotación peyorativa de lenguaje pobre, rústico e incomprensible.

do, a pesar de su caracterización de «buen salvaje», los hechos confirman su naturaleza amenazante y el peligro que supone que no haya abandonado sus costumbres y tradiciones aunque no esté en su tierra,¹² aspecto que sirve para revivir lo primitivo, enfatizado a lo largo del texto mediante sugerencias constantes a un origen de carácter subterráneo. Esta esencia entre mundos, mestiza entre lo real y lo imposible, se hace patente durante el trance que lo conduce a un fin misterioso.

Aunque la historia no pertenece a las cumbres del horror cósmico de las producciones de madurez de Lovecraft, está presente en ella la irrupción de fuerzas que demuestran que el ser humano (occidental) sólo es una diminuta parte en una línea temporal ilimitada, preocupación con la que el narrador finaliza las últimas líneas de su testimonio.

En este caso las profundidades de la tierra y del pasado de Romero conducen al mundo prehispánico e incluso a un periodo anterior, es decir, en términos lovecraftianos, al del caos informe. La transición mencionada por la que pasa el mexicano, la descripción de su físico, su lengua, costumbres y tradiciones extrañas son apenas una muestra de lo que en realidad es Juan Romero, quien al seguir el llamado del abismo se despoja de su apariencia humana y revela su verdadera naturaleza indescriptible. Un fragmento de prosa elíptica característica de Lovecraft se cita a continuación: «At first I beheld nothing but a seething blur of luminosity; but then shapes, all infinitely distant, began to detach themselves from the confusion, and I saw—was it Juan Romero?—*but God! I dare not tell you what I saw!*... Some power from heaven, coming to my aid, obliterated both sights and sounds in such a crash as may be heard when two universes collide in space. Chaos supervened, and I knew the peace of oblivion» (102).

Como se ha visto, «The Transition of Juan Romero» es un relato construido a partir de elementos exóticos en el que el elemento ancestral irrumpe en el interior de las fronteras del mundo civilizado, primero en forma de un ser considerado como extraño (no se olvide el origen etimológico de la palabra «extranjero»), un migrante, y luego en su verdadera forma de entidad monstruosa. La construcción de la alteridad parte de una mirada exotizante que ve al otro como salvaje y primitivo. Si bien se recurre al elemento hindú, uno de los favoritos del exotismo finisecular, es importante señalar que en ningún momento se establece cuál es la relación entre la mitología hindú y la

12 Como documenta Joshi (2022: 408-409), Lovecraft en 1919 estaba totalmente en desacuerdo con que la población que migraba a su país mantuviera sus costumbres, señalando la obligación que tales personas tendrían que adoptar la lengua y la cultura como propias.

mexica como para que exista un vínculo significativo entre los sucesos y el anillo que brilla extrañamente a la luz de los relámpagos e irradia una misteriosa luz. Cabría aclarar también que Huitzilopochtli, deidad mencionada por Romero en el fragmento utilizado como epígrafe en este apartado, no es un dios vinculado al elemento tierra como se asume en el texto, sino a la guerra o al sol, aunque despierta el escalofrío del narrador.¹³ Estos rasgos enfatizan el carácter exótico de la obra y permiten observar una mistificación y, por supuesto, fascinación antes que comprensión. Se constata que, en el desarrollo de la narración, a Juan Romero se le desplaza primero de las fronteras de la civilización, luego, de lo humano, para finalmente colocarlo del lado de los horrores primigenios e informes de Lovecraft. Lo que se hace patente es que el narrador pasa de inmigrantes a inmigrantes, sin importar cuál pudiera ser el origen del británico ilustre.

III. VIAJE A LAS SALVAJES TIERRAS MEXICANAS

Not a hearing—nobody knows—I alone have the secret—
that’s why I and Quetzalcoatl and Huitzilopochtli will
rule the world alone—I and they, if I choose to let them...
(Lovecraft, 2022: 190).

Otro cuento en que lo mexicano se plantea como una alteridad exótica es «The Electric Executioner», escrito por Lovecraft como *ghostwriter* para Adolphe de Castro (julio de 1929), publicado en *Weird Tales* en agosto de 1930 y recopilado por primera vez en *Something About Cats and Other Pieces* (1949). La escritura de esta obra constituye lo que Joshi ha denominado una revisión de «primer orden», es decir, una de las obras que «podría decirse con absoluta seguridad que fueron escritas completamente—o casi—por HPL» (Nebreda, 2013: 13). En este caso, aunque de Castro ya lo había publicado con el título «The Automatic Executioner» en su libro *In the Confessional* (1893), Lovecraft se encargó de reescribirlo «conservando apenas el hilo argumental primitivo» (Nebreda, 2013: 14). Como se verá, aunque se trata de un trabajo por encargo, el interés de esta narración radica en su conexión directa con la obra lovecraftiana, en particular con Cthulhu, que había hecho su aparición estelar en «The Call of Cthulhu» (1926), con el sistema de creencias mexicana.

13 Sobre el origen e importancia del panteón azteca de esta deidad, véase Krickeberg (1928: 69-82).

Las acciones de este cuento tienen lugar durante el Porfiriato,¹⁴ etapa de la historia de México idílica para las compañías extranjeras, que aprovecharon todo tipo de facilidades y concesiones para adueñarse de los recursos del país. El narrador, que trabaja para la Tlaxcala Mining Company de San Francisco, es enviado a México con la misión de capturar a Arthur Feldon, asistente del superintendente, quien había desaparecido junto con valiosos documentos pertenecientes a la empresa. El extenuante viaje en tren lleva al protagonista por El Paso, Chihuahua, Torreón, Querétaro y la Ciudad de México. Es precisamente en el último tramo del recorrido que comparte vagón con otro ocupante que resulta ser peligroso, pues el siniestro personaje quiere usarlo para probar el mecanismo de ejecución que ha inventado. El narrador busca aplazar su muerte por todos los medios con la esperanza de llegar a la siguiente estación y, con ese objetivo, solicita a su verdugo permiso para escribir una carta en la que dispone sus bienes, luego otra dirigida a unos amigos periodistas que podrían interesarse (asegura) en la invención, cuyo dibujo incluye, y, finalmente, le pide que pruebe el aparato. Al seguirle el juego con sus obsesiones sobre la mitología azteca, provoca que el hombre entre en paroxismo y sea víctima de su propia invención. No obstante, a pesar del estruendo de lo ocurrido, cuando el narrador recobra el conocimiento no encuentra el rastro de su captor en el tren. Al llegar a su destino no sólo descubre que Feldon ha muerto en una cueva, sino que era el hombre que quiso matarlo, cuyo cadáver tiene entre las manos las cartas escritas en el tren.

Antes de adentrarse en el componente de horror cósmico de este relato es necesario observar algunos detalles concernientes a la descripción del escenario. Lovecraft, quien nunca cruzó la frontera, hace de México un lugar exótico, verosímil para su historia, pero alejado de la realidad. En cuanto al aspecto meramente geográfico, se puede mencionar que las montañas de San Mateo ubicadas en el estado de Tlaxcala, donde se localizan las propiedades de la empresa, no existen; la que denomina la «sierra de Malinche» es en realidad un volcán; y quizá lo más importante en este sentido es que la entidad federativa donde ubica la acción nunca se ha caracterizado por ser una zona minera.

El autor, más que buscar un retrato fiel, elabora un escenario que le permite mostrar a través del viaje un trayecto geográfico norte-sur, que se vincula a su vez con un descenso civilizatorio y un retroceso evolutivo cuya

14 Se le conoce con este nombre al periodo de dictadura del General Porfirio Díaz, que duró 34 años (1877-1911), sólo interrumpido en una ocasión (1880-1884). Sus bases ideológicas se encuentran en el positivismo y sus maneras afrancesadas provienen de la fascinación por la modernidad que representaba esa nación. La búsqueda por lograr la modernización y el progreso del país llevó al gobierno a otorgar concesiones a empresas extranjeras para la explotación de los recursos naturales.

continuidad la establecen las vías del tren, símbolo de la modernidad. Una vez traspuesta la frontera, el narrador se enfrenta a un país atrasado, en el que el sistema ferroviario es deficiente e impuntual y los «natives» mexicanos encargados de la operación y mantenimiento del tren, además de ser ineptos y apáticos, son incapaces de brindar seguridad a lo largo del viaje.

Esta mirada desfavorable del país no sólo abarca a los maquinistas y mecánicos, sino a los habitantes del lugar en el que se encuentra establecida la empresa minera pues son sospechosos de conspirar en contra de la civilización de una o de otra manera. Porque, aunque el testimonio del superintendente deja ver que Felton construía secretamente su temible dispositivo, no es esto en realidad lo que genera desconfianza, sino su estrecha relación con los trabajadores nativos, «being disgustingly familiar with the native workmen» (Lovecraft, 2022: 199), así como su participación incluso en «some of their ancient, heathenish ceremonies» (199). Este aspecto es interesante en relación con el agreste terreno montañoso en el que se desenvuelven los acontecimientos porque ahí se ubica el espacio de lo hostil, en las laderas de la «Sierra de Malinche», «a hidden cave on the wild slope of the haunted Sierra de Malinche, where no white men live» (199); un lugar en el que confluyen lo salvaje y lo primitivo donde se desarrollan ceremonias prohibidas en las que se pronuncian los nombres de Mictlanteuctli o Tonatiuh-Metzli junto con los de Cthulhuti, escrito con la terminación nahuatl, y Ya-R'lyeh. La cueva en la que se encuentra el cadáver del verdugo eléctrico aparece descrita de la siguiente forma: «The cave (...) was full of hideous old Aztec idols and altars; the latter covered with the charred bones of recent burnt-offerings of doubtful nature. The natives would tell nothing—indeed, they swore they knew nothing—but it was easy to see that the cave was an old rendezvous of theirs, and that Felton had shared their practices to the fullest extent» (200).

Hasta donde se ha visto, no es sorprendente descubrir que tanto el viajero como el encargado comparten el desprecio hacia el país del que salen sus ganancias, pese a que el primero afirma conocerlo «quite well—probably much better than the missing man» (181). Sin embargo, esta postura también está presente en Feldon, quien ha convivido estrechamente con sus habitantes e incluso ha adoptado su sistema de creencias: «Those greasers are under a curse, and would be too easy; and the full-blood Indians—the real children of the feathered serpent—are sacred and inviolate except for proper sacrificial victims... and even those must be slain according to ceremony» (191).

Feldon es un personaje interesante de revisar ya que encarna el desprecio por los indígenas y, a la vez, la admiración por sus creencias: «I hate grea-

sers, but I like Mexicans!» (189). En este sentido, el verdugo de origen anglosajón que supuestamente gozó del favor del emperador Maximiliano¹⁵ está muy lejos de los franceses que en realidad formaron su corte. Debe considerarse ante todo que la intención de Napoleón III al apoyar el establecimiento del Imperio era disminuir la influencia estadounidense en la zona, por lo que la presencia de los ciudadanos de la nación enemiga, que se encontraba del lado republicano, sería un tanto contradictoria. Más allá de la precisión histórica que esto pueda suponer, así como con respecto a la edad del personaje o el motivo por el cual no gozaría de un cargo mayor en el momento en el que se desarrolla la narración,¹⁶ resulta interesante reflexionar al respecto de los motivos que llevarían a las deidades mexicas a preferir a este hombre paradójico, hombre de ciencia y fanático religioso, moderno y salvaje, invasor y defensor, como depositario de sus secretos a cambio de nada en vez de elegir a los descendientes de sus propios adoradores. Resulta aún más intrigante considerar que, a pesar de conocer los más profundos secretos de esa gente, Feldon sea ajeno a un detalle sustancial: que no todas las etnias que componen el país comparten el mismo sistema de creencias y que tampoco son atemporales, aspecto en el que subyace la idea de la uniformidad cultural de México.¹⁷

En este sentido, el sistema religioso presentado es poco preciso y mezcla divinidades dispares como Quetzalcóatl, Huitzilopochli (*sic*), Mictlantecuhtli (*sic*) o Nezahualpilli. La incongruencia se hace patente al notar que no sólo no tienen los mismos atributos ni significados, sino que ninguna de ellas representa la destrucción o el mal.¹⁸ El intento de equiparación de la religión mexica con otras es desafortunado porque busca donde no existen una serie de rasgos más cercanos a un estadio de lo sagrado previo al de los dioses olímpicos, es decir, anterior al pacto con la realidad que termina con el delirio de persecución (Zambrano, 1955: 34), y más próximos a la mitología lovecraftiana de corte calvinista y, en específico, a su reactualización de la idea de una

15 Se refiere al emperador Maximiliano de Habsburgo, quien, con la ayuda de las potencias europeas a cuya cabeza se encontraba la Francia de Napoleón III y del grupo de mexicanos monarquistas, se convirtió en la cabeza de Estado del Segundo Imperio mexicano, que duró de 1864 hasta su caída en 1867, al ser vencido por Benito Juárez.

16 El personaje señala lo siguiente: «I was in Maximilian's army twenty years and more ago. They were going to make me a nobleman. Then those damned greasers killed him and I had to go home. But I came back—back and forth, back and forth. I live in Rochester, N.Y....» (Lovecraft, 2022: 189).

17 Como indica Herskovits (1952: 86) al respecto de esta tendencia de caracterizar de manera estática a las sociedades, como si tuvieran la capacidad de sustraerse al devenir: «ningún grupo cultural vive como vivieron sus antepasados o los nuestros». Sobre la diversidad de culturas que se desarrollaron en el actual territorio mexicano y su periodización, véase López Austin y López Luján (2014).

18 En cuanto a los sistemas de creencias mesoamericanos, véase López Austin (2008), y en particular sobre los aztecas, Soustelle (1979).

depravación universal secularizada. En el caso de Feldon es inverosímil la equiparación de Nezahualpilli con Hermes o Nyarlathotep, «el caos reptante», «espíritu y mensajero de los Dioses Otros» (Lovecraft, 1971: 125): «The ghost of Nezahualpilli told me that on the sacred mountain. They watched, and watched, and watched—» (Lovecraft, 2022: 190).¹⁹ Así pues, Feldon representa la contradicción entre el hombre que admira a los indígenas desde un punto de vista abstracto, pero que los repudia en su concreción. Desde luego, el relato muestra la revisión de fuentes sobre la civilización antigua, ya que, hay una mezcla tanto de la referencia a deidades, como a los mitos, por ejemplo, la mención de las tribus nahuatlacas o la alusión a Aztlán:²⁰

«I came back, I say, and I went deeper than any of them. I hate greasers, but I like Mexicans! A puzzle? Listen to me, young fellow—you don't think Mexico is really Spanish, do you? God, if you knew the tribes I know! In the mountains—in the mountains—Anahuac—Tenochtitlan—the old ones...»

His voice changed to a chanting and not unmelodious howl.

«Iä! Huitzilopchtli!... Nahuatlacatl! Seven, seven, seven... Xochimilca, Chalca, Tepaneca, Acolhua, Tlahuica, Tlascalteca, Azteca!... Iä! Iä! I have been to the Seven Caves of Chicomoztoc, but no one shall ever know! I tell you because you will never repeat it...»

He subsided, and resumed a conversational tone.

«It would surprise you to know what things are told in the mountains. Huitzilopchtli is coming back... of that there can be no doubt. Any peon south of Mexico City can tell you that. But I meant to do nothing about it. I went home, as I tell you, again and again, and was going to benefit society with my electric executioner when that cursed Albany legislature adopted the other way. A joke, sir, a joke! Grandfather's chair—sit by the fireside—Hawthorne—» (Lovecraft, 2022: 189).

A continuación, presento el fragmento más interesante, en el que tiene lugar la intersección entre el mundo mexica y las deidades lovecraftianas que, de acuerdo con el autor, están en el fondo del sistema de creencias mexica.

19 En las notas que acompañan la edición de Molina Foix (Lovecraft, 2005: 769) se menciona que la fuente de información sobre el mundo azteca fue la *History of the conquest of Mexico, with a preliminary view of the ancient Mexican civilization, and the life of the conqueror, Hernando Cortés*, de William Prescott, publicada en 1843, en donde se denomina a Huitzilopochtli como «the Mexican Mars». Esta comparación pudo servir al autor para deducir el lugar que ocuparía el Hermes mexicano. Este tipo de equivalencias también están presentes en un texto como «The Mound», de Zealia Bishop y Lovecraft. Aquí se vincula a Cthulhu y Tsathoggua con las creencias de los indígenas del territorio de EE.UU., con las mexicas y mayas en una suerte de sistema global de creencias (Lovecraft, 2022: 203-290).

20 Se trata más precisamente del mito de Aztlán como punto de origen, junto con la peregrinación guiada por Huitzilopochtli hasta la fundación de la ciudad de México-Tenochtitlan. Al respecto de estos, véase Krickeberg (1928: 70-82; 1956: 41-53), Soustelle (1979: 27-34) y López Austin y López Luján (2014: 206-214).

Como se puede notar, resulta además sorprendente que un representante del orden positivista de la Mining Company con intereses meramente comerciales detente un bagaje cultural extraordinario en mitología comparada que le permita luchar contra su adversario y ganarle en su propio terreno.

Mustering up my scraps of Nahuatl-Aztec mythology, I suddenly threw down pencil and paper and commenced to chant.

«Iä!Iä! Tloquenahuaque, Thou Who Art All In Thyself! Thou too, Ipalnemoan, By Whom We Live! I hear, I hear! I see, I see! Serpent-bearing Eagle, hail! A message! A message! Huitzilopotchli, in my soul echoes thy thunder!»

At my intonations the maniac stared incredulously through his odd mask, his handsome face shewn in a surprise and perplexity which quickly changed to alarm. His mind seemed to go blank a moment, and then to recrystallise in another pattern. Raising his hands aloft, he chanted as if in a dream.

«Mictlanteuctli, Great Lord, a sign! A sign from within thy black cave! Iä! Tonatiuh-Metztl! Cthulhutl! Command, and I serve!»

Now in all this responsive gibberish there was one word which struck an odd chord in my memory. Odd, because it never occurs in any printed account of Mexican mythology, yet had been overheard by me more than once as an awestruck whisper amongst the peons in my own firm's Tlaxcala mines. It seemed to be part of an exceedingly secret and ancient ritual; for there were characteristic whispered responses which I had caught now and then, and which were as unknown as itself to academic scholarship. This maniac must have spent considerable time with the hill peons and Indians, just as he had said; for surely such unrecorded lore could have come from no mere book-learning. Realising the importance he must attach to this doubly esoteric jargon, I determined to strike at his most vulnerable spot and give him the gibberish responses the natives used.

«Ya-R'lyeh! Ya-R'lyeh!» I shouted. «Cthulhutl fhtaghn! Niguratl-Yig! Yog-Sototl—»

But I never had a chance to finish. Galvanised into a religious epilepsy by the exact response which his subconscious mind had probably not really expected, the madman scrambled down to a kneeling posture on the floor, bowing his wire-helmeted head again and again, and turning it to the right and left as he did so. With each turn his obeisances became more profound, and I could hear his foaming lips repeating the syllable «kill, kill, kill, » in a rapidly swelling monotone. It occurred to me that I had overreached myself, and that my response had unloosed a mounting mania which would rouse him to the slaying-point before the train reached the station (Lovecraft, 2022: 196-197).

Gracias a la edición de Joshi es posible acercarse al texto de Adolphe de Castro, «The Automatic Executioner» (Lovecraft, 2020: 692-700), y observar cuál fue la aportación de Lovecraft a la historia. En líneas generales el viaje

hasta Querétaro es en automóvil hasta que una avería obliga al personaje a viajar en tren. En este caso el sádico antagonista afirma haber sido sheriff de Montreal. Para aplazar su ejecución el narrador aclara que la noticia del extraordinario invento será publicada siempre y cuando se incluya un dibujo. Mientras Feldon se coloca el invento, el protagonista aprovecha para saltar del tren. Cuando las autoridades revisan el vagón, no hay rastro del demente, que es capturado en la ciudad de Jalapa. El narrador comprueba que se trata de su acompañante de vagón. Como es posible observar, el viaje exótico, el encuentro con la alteridad mexicana y el elemento numinoso han sido las aportaciones de Lovecraft a la trama. Es verdad que el texto de Adophe de Castro, cuya extensión tiene apenas la mitad de páginas, carece de la riqueza y el detalle presente en la versión final; sin embargo, es necesario recordar que en él no está presente la visión negativa del país y sus habitantes.²¹

Aunque «The Electric Executioner» no es uno de los relatos que conforman los Mitos mayores, es posible considerar el texto dentro del ciclo de Cthulhu. En este caso, aunque no se presentan manifestaciones ominosas directas, el exotismo y el horror cósmico apuntan hacia ellas: se coloca a un representante de la civilización que se adentra en un espacio hostil y desconocido en el que la «horda de los dioses muertos» está por despertar de su letargo. Pese a no contemplarlos directamente, queda esbozada la idea de lo numinoso y del infinito hostil en el que el ser humano no es sino una mota insignificante que flota en el limo estelar.

CONCLUSIÓN: LOS HIJOS DE CTHULHUTL

Uno de los fundamentos del horror cósmico es el lugar del ser humano en el universo. Su insignificancia ontológica queda demostrada ante las evidencias materiales de una vastedad sublime que lo dobllega y horroriza. Aunque constantemente puesta en entredicho, la idea de la civilización juega un papel esencial en esta concepción. Sin embargo, como se ha señalado, esta no integra a la humanidad en su conjunto, sino que responde a posturas

21 Aunque la historia se desarrolla durante el Porfiriato, habría que considerar el testimonio del que da cuenta Joshi (2022: 198) sobre la molestia del escritor hacia el presidente Woodrow Wilson por su falta de determinación hacia los excesos ocurridos durante la Revolución Mexicana. En su poema «The Beauties of Peace» (1916), Lovecraft expresa con ironía su opinión sobre las posturas pacifistas: «Let blood-mad Villa drench the Texan plain; / Let sly Carranza ev'ry right profane; / To savage hordes a cordial hand extend, / And greet th' invader as a welcome friend: / What tho' he slew your brothers yesternight? / We must be pious—and 'tis wrong to fight!».

etnocéntricas de los personajes y, cuando los diversos pueblos del mundo aparecen representados, se les ubica en una gradación que tiene por coordenadas extremos formados por conceptos como humano, civilizado, normal, moderno, perfecto, cartesiano, terrestre, por un lado, e inhumano, salvaje, anormal, monstruoso, ancestral, informe, no euclidiano, extraterrestre, por el otro. En este sentido, después de realizar la lectura de «The Transition of Juan Romero» y «The Electric Executioner» es posible observar que, en lo que respecta a la definición de Jean-Marc Moura, más que un país pintoresco México es relegado al lugar de lo exótico, como si estuviera en el otro extremo del mundo y no al lado; aparece representado como un lugar hostil y salvaje, tierra de nadie.

Los dos enfrentamientos con la alteridad, de ninguna manera concebidos como encuentros dialógicos, más allá de constituir experiencias traumáticas y amenazadoras, desembocan en el desengaño. Lejos de haber logrado conquistar el universo gracias a la racionalidad, los personajes descubren su vulnerabilidad y desamparo en un universo no solo desconocido sino indiferente y hostil. Pero no únicamente, ya que constatan que los antiguos mexicanos en el fondo eran seguidores de Cthulhuti y sus creencias constituyen «a lot of prehistoric Aztec witch-lore that nobody has any right to know» (Lovecraft, 2022: 202). En cuanto a los mexicanos modernos, a los que en ambos relatos se denomina «greasers», son retratados como una colectividad uniforme, atrasada, incivilizada y bárbara, aunque potencialmente amenazadora debido a que tienen un pasado a punto de emerger; como si el número de los estratos inferiores del castillo descrito en «The Rats in the Walls» (1924) o la profundidad de las arenas de «The Nameless City» (1921) fuera menor que en la población de EE.UU., la nación depositaria de los valores occidentales.

Pareciera que una frontera geográfica es lo único que separa estos dos lugares; sin embargo, no es así. El mexicano que atraviesa la frontera es portador de los horrores ancestrales de su cultura, y los que se encuentran en México están tan próximos a raíces primitivas listas a despertar que resultan amenazantes para la civilización moderna. Detrás de la máscara de Cthulhuti con que se adorna el rostro de los personajes se encuentra el miedo que despierta el Otro, el horror —no hay que olvidarlo— a un color (de piel) que viene de fuera, incluso de más allá del espacio.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ GONZÁLEZ, Antonio (2003): *Subversión del mundo observable en tres cuentos de H.P. Lovecraft*, UNAM, México. [Tesis de licenciatura]
- (2016): *La caída del hombre tras el fin de siècle: Manifestaciones de degeneración en la obra de William Hope Hodgson y H. P. Lovecraft*, UNAM, México. [Tesis de doctorado]
- APARICIO VÁZQUEZ, Arturo (1993): *Fantasia y conocimiento: Elementos gnósticos en la narrativa de H.P. Lovecraft*, UNAM, México. [Tesis de licenciatura]
- BARROSO, Manuel (2015): «El rastro sigue fresco: Las huellas de Lovecraft en la Literatura Mexicana contemporánea», en Miguel Lupián (ed.), *Memorias de R'lyeh. Ponencias expuestas en los Coloquios Picnic en R'lyeh y Estudios sobre el Necronomicon, celebrando 125 años de Lovecraft*, Penumbria, México, pp. 60-63, disponible en <<http://issuu.com/penumbria/docs/memorias-de-rlyeh>> [29/02/2023].
- BECQUEMONT, Daniel (1992): «Primitif, civilisé, dégénéré», *Revue des Sciences Humaines*, núm. 227, pp. 37-53.
- BOCANEGRA ESQUEDA, María Luisa (2006): *Los libros y las bibliotecas en la literatura: El caso del escritor Howard Phillips Lovecraft*, UNAM, México. [Tesis de licenciatura]
- CASTAÑEDA GONZÁLEZ, Julio Cesar (2002): *Ilustraciones para un cuento de Lovecraft: Reflexiones sobre la teoría de la ilustración visual*, UNAM, México. [Tesis de licenciatura]
- CHAIRE BRITO, Eva Felicia (2021): *En las montañas de la locura: Análisis y reflexión sobre la vida y obra de H.P. Lovecraft*, UNAM, México. [Tesis de licenciatura]
- DEL PERCIO, Daniel (2020): «La epifanía de lo arcano: filosofía, teosofía y concepciones orientales en los Mitos de Cthulhu, de Howard Phillips Lovecraft», *Oriente-Occidente*, vol. 17, núm. 1/2, pp. 89-105.
- HARMAN, Graham (2012): *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*, Zero Books, Winchester, Washington.
- HERNÁNDEZ ROURA, Sergio (2017): «Primitivismo y terror. La construcción del monstruo en “At The Mountains of Madness” de H.P. Lovecraft», en David Roas (coord.), *El monstruo fantástico. Visiones y perspectivas*, Aluvión, Madrid, pp. 215-232.
- (2019): «Retórica y horror en H.P. Lovecraft», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VII, núm. 1, pp. 15-34. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.503>>
- HERSKOVITS, Melville J. (1952): *El hombre y sus obras. La ciencia de la antropología cultural*, Fondo de Cultura Económica, México.
- JOHNSON, Brian (2016): «Prehistories of Posthumanism. Cosmic Indifferentism, Alien Genesis, and Ecology from H.P. Lovecraft to Ridley Scott», en C. Sederholm y J. A. Weinstock (eds.), *The Age of Lovecraft*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Londres, pp. 97-116.
- JOSHI, S. T. (1990): *H.P. Lovecraft. The Decline of the West*, Wildside Press, New Jersey.
- (2012): «Introduction», en H. P. Lovecraft, *The Annotated Supernatural Horror in Literature* (S. T. Joshi [ed.]), Hippocampus Press, Nueva York, pp. 9-24.
- (2015): *The Rise, Fall, and Rise of the Cthulhu Mythos*, Hippocampus Press, Nueva York.
- (2022): *Yo soy Providence. La vida y época de H.P. Lovecraft*, trad. Carlos M. Pla, vol. 1, Aurora Dorada, Xàtiva.

- JOSHI, S. T., y David E. SCHULTZ (2001): *An H.P. Lovecraft Encyclopedia*, Greenwood Press, Connecticut.
- JUÁREZ HERNÁNDEZ, Salvador (2008): *Una mirada al umbral del Nekronomicón: Conceptualización y desarrollo del libro de artista basado en la obra atribuida a H.P. Lovecraft propuesta integrada en grabado y caligrafía*, UNAM, México. [Tesis de maestría]
- KILEEN, Jarlath (2009): *History of the Gothic. Gothic Literature 1825-1914*, University of Wales Press, Cardiff.
- KRICKEBERG, Walter (1928): *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- (1956): *Las antiguas culturas mexicanas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961.
- LLOPIS, Rafael (1969): *Los Mitos de Cthulhu*, Alianza, Madrid, 2002.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (2008): «Las razones del mito. La cosmovisión mesoamericana», en Alfredo López Austin y Luis Millones, *Dioses del norte, dioses del sur. Religiones y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes*, Era, México, pp. 15-144.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, y Leonardo LÓPEZ LUJÁN (2014): *El pasado indígena*, Fondo de Cultura Económica, México.
- LOVECRAFT, H. P. (1971): *Viajes al otro mundo. Ciclo de aventuras oníricas de Randolph Carter*, ed. Rafael Llopis, trad. Francisco Torres Oliver, Alianza, Madrid, 2001.
- (2011): *En las montañas de la locura*, ed. y trad. Juan Antonio Molina Foix, Cátedra, Madrid.
- (2012): *The Annotated Supernatural Horror in Literature*, ed. S. T. Joshi, Hippocampus Press, Nueva York.
- (2013): *Más allá de los eones y otras historias en colaboración*, Valdemar, Madrid.
- (2015): *Narrativa completa*, vol. I, ed. Juan Antonio Molina Foix, Valdemar, Madrid.
- (2017a): *Collected Fiction. A Variorum Edition. Volume 1: 1905-1925*, ed. S. T. Joshi, Hippocampus Press, Nueva York.
- (2017b): *Collected Fiction. A Variorum Edition. Volume 2: 1926-1930*, ed. S. T. Joshi, Hippocampus Press, Nueva York.
- (2017c): *Collected Fiction. A Variorum Edition. Volume 3: 1931-1936*, ed. S. T. Joshi, Hippocampus Press, Nueva York.
- (2020): *Collected Fiction. A Variorum Edition. Volume 4: Revisions and Collaborations*, ed. S. T. Joshi, Hippocampus Press, Nueva York.
- MACCORMACK, Patricia (2016): «Lovecraft's Cosmic Ethics», en C. Sederholm y J. A. Weinstock (eds.), *The Age of Lovecraft*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Londres, pp. 199-214.
- MARICONDA, Steven J. (2011): «Lovecraft's Cosmic Imagery», en David E. Schultz y S. T. Joshi (eds.), *An Epicure in the Terrible. A Centennial Anthology of Essays in Honor of H.P. Lovecraft*, Hippocampus Press, Nueva York, pp. 196-207.
- MAYER, Jed (2016): «Race, Species, and Others. H.P. Lovecraft and the Animal», en C. Sederholm y J. A. Weinstock (eds.), *The Age of Lovecraft*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Londres, pp. 117-132.
- MOURA, Jean-Marc (1992): «Le roman français contemporain et le primitivisme (de 1960 aux années 80)», *Revue des Sciences Humaines*, núm. 227, pp. 165-183.

- (1998): *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au xxe siècle*, Honoré Champion, París.
- NAVA HERNÁNDEZ, Marisol (2015): «H.P. Lovecraft y Emiliano González. Dos cuentos sobre Cthulhu», *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. III, núm. 2, pp. 11-34. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.229>>
- NEBREDA, José María (2013): «Sobrevivir de la escritura (Introducción a las colaboraciones de HPL)», en H.P. Lovecraft, *Más allá de los eones y otras historias en colaboración*, Valdemar, Madrid, pp. 9-16.
- PAUTRAT, Jean-Yves (1992): «L'homme primitif et l'imaginaire de la préhistoire au xixe siècle», *Revue des Sciences Humaines*, núm. 227, pp. 11-35.
- REZA RAMÍREZ DE JURADO, Joaquín (2007): *Un descenso al abismo: H.P. Lovecraft y el horror sobrenatural en la psicología*, UNAM, México. [Tesis de licenciatura]
- ROSAS MEZA, Cesar (2007): *H.P. Lovecraft y su círculo literario o la bibliografía anotada de los libros que nunca existieron*, UNAM, México. [Tesis de licenciatura]
- SAID, Edward W. (1978): *Orientalismo*, Libertarias-Prodhufi, Madrid, 1990.
- (1993): *Cultura e imperialismo*, Anagrama, Barcelona, 2004.
- SARDIÑAS, José Miguel (2002): *Los juegos fantásticos*, Benemérita Universidad de Puebla, Puebla.
- SCHULTZ, David E. (2011): «From Microcosm to Macrocosm: The Growth of Lovecraft's Cosmic Vision», en David E. Schultz y S. T. Joshi (eds.), *An Epicure in the Terrible. A Centennial Anthology of Essays in Honor of H.P. Lovecraft*, Hippocampus Press, Nueva York, pp. 208-229.
- SEDERHOLM, Carl H., y Jeffrey Andrew WEINSTOCK (2016): «Introduction. Lovecraft Rising», en C. Sederholm y J. A. Weinstock (eds.), *The Age of Lovecraft*, University of Minnesota Press, Mineapolis, Londres, pp. 1-42.
- SOUSTELLE, Jacques (1979): *El universo de los aztecas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012.
- VAX, Louis (1960): *Arte y literatura fantásticos*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1971.
- WETMORE JR., Kevin J. (2015): «At the Mountains of Mexico. The Echoes and Intertexts of Lovecraft and Dunsany», en John W. Morehead (ed.), *The Supernatural Cinema of Guillermo del Toro: Critical Essays*, Jefferson, McFarland, Carolina del Norte, pp. 22-40.
- ZAMBRANO, María (1955): *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.