

## RETÓRICA Y HORROR CÓSMICO EN H.P. LOVECRAFT

SERGIO ARMANDO HERNÁNDEZ ROURA  
Universidad Autónoma de Barcelona  
chaquirasr@yahoo.com

Recibido: 28-04-2018  
Aceptado: 14-05-2019



### RESUMEN

Considerando la capacidad psicagógica del lenguaje, es decir, de seducir y convencer, este artículo pretende indagar de qué manera se manifiesta ésta en la construcción de la literatura fantástica y en particular en la obra de H.P. Lovecraft. Así pues, se realizará una aproximación al texto fundamental del ciclo de Cthulhu en el que se destaquen los recursos retóricos utilizados por su autor para convencer al lector de la existencia de lo imposible, así como de la insignificancia del ser humano en el vasto cosmos. Aunque en esta obra todos los *pisteis* o medios de persuasión (*logos*, *pathos* y *ethos*), descritos por Aristóteles, están presentes es evidente que dada la importancia del efecto, y por tanto del receptor del texto, el *pathos* tiene un lugar central.

PALABRAS CLAVE: Retórica, Horror cósmico, Aristóteles, Lovecraft, *pathos*

### RHETORICS AND COSMICISM IN H.P. LOVECRAFT

#### ABSTRACT

Considering the psychological capacity of language, that is, its ability to seduce and to convince, this article inquires how this manifests itself in the construction of fantastic literature and in particular in the works of H.P. Lovecraft. Thus, it constitutes an approximation to the fundamental text of the Cthulhu cycle that highlights the rhetorical resources used by its author to convince the reader of the existence of the impossible, as well as of human insignificance in the vast cosmos. Although in these tales all *pisteis* or means of persuasion (*logos*, *pathos* and *ethos*), described by Aristotle, are present, it

is evident that, given the importance of the effect and therefore of the receiver of the text, *pathos* has a central place.

KEYWORDS: Rhetorics, Cosmicism, Aristotle, Lovecraft, *pathos*



Y lo que nos mueve a la compasión son las desgracias que nos parecen próximas, pues las que ocurrieron hace diez mil años o las venideras, como ni las esperamos no nos vienen a la memoria, o no suscitan en absoluto nuestra compasión o al menos no en el mismo grado, forzosamente quienes acentúan el efecto de sus palabras con gestos, tonos de voz, sensaciones y, en general, con una interpretación, suscitan más la compasión (pues hacen que el mal parezca cercano, al ponerlo ante nuestros ojos, bien como si fuera a pasar o como si acabara de ocurrir).

ARISTÓTELES, *Poética*

Si como señala David E. Schultz (2011: 216), cuando se termina de leer alguno de los relatos de madurez de Lovecraft, «the reader now recognizes a threat to himself, even though the story does not address itself to him» esto se debe al éxito de la conjunción entre lo que el autor cuenta y cómo lo ha hecho. La obtención de este efecto es una de las explicaciones de por qué su obra es una de las más populares de la literatura fantástica, después de la de Edgar Allan Poe.

El discurso de la ficción ha sido tratado por Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov (1974), para quienes

ciertos enunciados lingüísticos se refieren a circunstancias extralingüísticas particulares: en ese caso se dice que denotan un referente. Por importante que sea, esta propiedad no es constitutiva del lenguaje humano: algunos enunciados la poseen, otros no. Pero también existe un tipo de discurso llamado *ficcional* donde el aspecto de la referencia se plantea radicalmente diferente: está explícitamente indicado que las frases formuladas describen una ficción y no un referente real. De este tipo de discurso, la literatura es la parte mejor estudiada (aunque no toda literatura sea ficción) (Ducrot y Todorov, 1974: 301).

No es descabellado pensar este tipo de discurso, y en específico, el texto fantástico lovecraftiano, dada la capacidad psicagógica del lenguaje; es de-

cir, de seducir y convencer, como una puesta en práctica de la maquinaria retórica. En este caso específico creada con la finalidad de demostrar una idea que persiste en la obra de Lovecraft,<sup>1</sup> lo que se ha denominado horror cósmico; definido por el propio autor en una carta dirigida a Farnsworth Wright al reenviarle «The Call of Cthulhu» el 5 de 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 (citado en Joshi, 2015: 209).<sup>2</sup>

El horror cósmico se despliega en una serie de relatos que plantean la relación del ser humano con un universo dominado por entidades desmesuradas. Para Schultz, el escritor de Providence:

used quite appropriately to express a new-found realization of our place in the cosmos in such statements as «insidious cosmic fear» (*MM* 225) and «obscure cosmic relationships and unnamable realities behind the prospective illusions of common vision» (*MM* 207). Lovecraft forces us to shift the focus from the immediate and humanocentric [*sic*] to the point of view taken by the vast uncaring cosmos. Cosmic fear must surely penetrate far deeper and with greater persistence than any short-lived personal fear, and obscure cosmic relationships cannot be perceived by shortsighted humans (Schultz, 2011: 217).

Sus relatos están interconectados por medio de una serie de lugares, objetos y un panteón de presencias que no son mero decorado, sino los elementos constituyentes de un planteamiento general, una serie de ideas que conforman los diferentes ángulos de su «cosmicism»:

1 «He has a writer of the *idée fixe*. He started with a premise, and he finished with it; yet he reiterated and reinscribed it over the years with such refreshing narrative variety that the idea never grew old—it grew large» (Burleston, 2011: 139).

2 Al respecto de esta noción y sus diversas implicaciones véase Joshi (1990); Cfr. González Grueso (2013: 110), quien propugna por la sustitución del término «cósmico» por «cosmogónico».

It should once again be stressed that very few of the central tales of Lovecraft Mythos are actually «about» the Mythos. The various names and terms found in the story are simply devices to foster thematic concerns of a very different sort. These concerns —the insignificance of humanity in a bondless cosmos; the fragility of our control of even the tiny realm of the earth; the psychological effects of fear upon sensitive minds; the psychic isolation produced by knowledge of the true nature of the universe; the successive rise and fall of a multitude of civilisations, each with its heyday and his inevitable decline— are the true heart of Lovecraft’s greatest stories, and in many of them the Mythos plays a relative minor role (Joshi, 2015: 135).

Sin duda, parte fundamental de que este autor logre transmitir tales ideas y suscite una reacción en el lector radica en la manera en la que sustenta dicha concepción mediante su escenificación en el texto, mediante un esquema recurrente en sus historias: el testimonio de un hombre desesperado que comparte sus terribles hallazgos.<sup>3</sup> Así pues resulta importante adentrarse en el examen de los mecanismos lógicos que desembocan en el miedo metafísico.<sup>4</sup> Para ello, examinaré tres de las cinco operaciones de la *tekhnē retorikē: inventio (héuresis), dispositio (taxis) y elocutio (lexis)* (Barthes, 1990: 121) que entran en juego en «The Call of Cthulhu» (1928),<sup>5</sup> un auténtico umbral a la obra de Lovecraft, de acuerdo con la mayor parte de los críticos,<sup>6</sup> que será el eje de este estudio, aunque no por ello se pasará por alto otros textos pertenecientes al mismo ciclo.<sup>7</sup> A cada una de ellas dedicaré un apartado distinto aunque es importante aclarar que tienen una «naturaleza activa, transitiva, programática y operativa (...); [pues] no se trata de elementos de una estructura sino de

3 Al respecto del uso del narrador en primera persona: «First-person narrators populate Lovecraft’s later stories with about the same frequency as in his early stories (mostly because Lovecraft felt first person was the ideal voice for expression of the personal experience of fear), but the new Lovecraftian personae recognize that the predicaments in which they find themselves have implications not for the alone but for the entire race» (Schultz, 2011: 219).

4 David Roas distingue el *miedo físico o emocional*, que surge de la amenaza física y la muerte (Roas, 2006: 108), del *miedo metafísico o intelectual*, que es propio del género fantástico y que «si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al lector (o al espectador), puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando —como ya señalé— perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar» (Roas, 2006: 111).

5 Esto se debe a que las dos restantes, *actio (hypókrisis)* y *memoria (mnene)*, correspondían a un estadio de la retórica en el que imperaba la oralidad; vinculadas a los discursos declamados por abogados y estadistas, y a los textos epidícticos, como los que realizan los conferencistas (Barthes, 1991: 121).

6 Coinciden en esta idea Llopis (1969: 24), Molina Foix (2011: 56), Burleston (2011: 146), Cannon (2011: 156), Schultz (2011: 222 y 227) y Joshi (2015: 59-60).

7 Es importante hacer una precisión al respecto del denominado Ciclo de Cthulhu. Tanto Joshi (2013: VI) como Llopis (1969: 36 y 42) plantean la distinción entre los Mitos de Lovecraft y la interpretación que ha dado August Derleth a los que denominó «Mitos de Cthulhu» (como se conocen popularmente), caracterizada por introducir en su sistematización un sesgo judeocristiano de lucha entre las fuerzas del bien y el mal, totalmente alejado del nihilismo original.

actos de una articulación progresiva» (Barthes, 1990: 121). Como se verá, el análisis retórico extendido a las producciones literarias, lo que no era su propósito original, implica «una estética del público, más que una estética de la obra», en la que, al igual que en productos de la cultura de masas, «reina la “verosimilitud” aristotélica, es decir, “lo que el público cree posible”» (Barthes, 1990: 95). Como se verá, la construcción del discurso ficcional en este cuento se realiza en torno al *pathē*, en este caso el miedo, como el sentimiento que da cohesión al conjunto y, si bien se trata de un universo ficticio, pretende ante todo suscitar esta emoción en el lector.<sup>8</sup>

## I. INVENTIO

La *Inventio* abarca dos partes, una lógica, que busca convencer, y una psicológica, que pretende conmover; con esta finalidad es necesario presentar al lector en cada de ellas, una serie de *pisteis* o pruebas, «razones convincentes, vías de persuasión, medios para obtener crédito, mediadores de confianza (*fides*)» (Barthes, 1990: 123-124).

En el primer caso, el lógico, las *pisteis* pueden ser de dos tipos, internas al razonamiento (*éntekhnoi*) o ajenas a él (*átekhnói*). Ambas están presentes en la obra analizada. Las internas están constituida por los razonamientos, «producto de la *práctica* del orador, porque el material es transformado en fuerza persuasiva mediante una operación lógica» (Barthes, 1990: 123-125). Aquí se presentan razonamientos de carácter inductivo (*exemplum*) y deductivo (*entimema*) como pruebas. Resulta fundamental el segundo para «The Call of Cthulhu», que se construye en torno de una premisa entimemática, es decir, una forma de razonamiento basado en lo probable, «en nociones comunes» (Aristóteles, 1998: 58), más precisamente:

Para los aristotélicos es un silogismo basado en verosimilitudes o signos y no sobre lo verdadero e inmediato (como es el caso del silogismo científico); el entimema es un *silogismo retórico*, desarrollado únicamente *en el nivel del público* (en el sentido en el que decimos: ponerse al nivel de alguien), a partir de lo *probable*, es decir, a partir de lo que el público piensa; es una deducción con

8 Aunque los textos fantásticos buscan suscitar el miedo metafísico, y Lovecraft no es la excepción, sus obras adoptan elementos científicos con la finalidad de dar mayor verosimilitud a los hechos narrados y acercar los horrores descritos a la época del lector. La estructura de un ensayo científico, en este caso particular con elementos provenientes de la antropología, mezclado con el testimonio es especialmente provechoso para observar a detalle los recursos empleados para convencer así como también para observar la coincidencia de retórica y narración.

valor concreto, planteada con vistas a una presentación (es una especie de espectáculo aceptable), por oposición a la deducción abstracta, hecha exclusivamente para el análisis, es un razonamiento público, manejable fácilmente por hombres incultos (Barthes, 1990: 128).

La premisa se expone en las primeras líneas del texto que introducen el tema del «conocimiento prohibido» o la «piadosa ignorancia» (Burleston, 2011: 140), es decir, la idea de que el conocimiento puede ser nocivo para la humanidad, la cual debería permanecer en un estado de inocencia primigenia. De esta manera da comienzo «Horror in Clay», primera parte en la que se divide el relato:

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, 1999: 139).

Resulta bastante obvio que de la búsqueda de conocimiento no necesariamente se desprenden consecuencias negativas, pero la manera como se plantea esto y el desarrollo que se le da a lo largo de la narración conducen al lector a llegar a esa conclusión. Se da por hecho no sólo que hay segmentos de la realidad cuyo conocimiento pueden tener graves consecuencias para la humanidad, sino que la contemplación del todo implica una pérdida y una caída. Una vez establecida esta premisa, el texto permite que el lector llegue a ella mediante la inducción; es decir, a lo largo de las tres secciones que dividen el relato. Para ello, el narrador, Francis Wayland Thurston, nos presenta una serie de *átekhnói*, constituida por testimonios de diversa índole, principalmente documental que, como señala Barthes, sirven en este tipo de casos para componer un dossier, «fragmentos de lo real ya constituido en lenguaje por la sociedad» (Barthes, 1990: 125). Debido al carácter *externo* al discurso de estas pruebas, el lector da por sentado que el orador «No puede conducirla[s] (inducir o deducir); lo único que puede, ya que son “inertes” de por sí, es ordenarlas, hacerlas valer mediante una disposición metódica» (Barthes, 1990: 124). Precisamente dada la importancia de este ordenamiento me ocuparé de ellas en la parte dedicada a la *Dispositio*.

La segunda vía de la *Inventio*, es decir, la psicológica, pretende conmover mediante el *ethe* y el *pathē*. Al primero de ellos corresponden los atributos

del orador, la *phrónesis* (habilidad para deliberar bien), la *areté* (franqueza) y la *éunoia* (simpatía), que se encuentran de alguna manera como características en el narrador: un distinguido estadounidense de mediana edad, con estudios universitarios, de buena familia y de situación económica desahogada. El personaje se presenta a sí mismo sumido en la desesperación y plantea una intención encomiable: prevenir a la humanidad de los horrores que se ciernen sobre ella. Esto tiene como consecuencia que, mientras relata los motivos que lo han llevado a escribir, ha ganado para su causa la credibilidad del lector, puesto que esas características lo interpelan y le dicen «seguidme (*phrónesis*); estimadme (*areté*) y amadme (*éunoia*)» (Barthes, 1990: 143).

La *pathē* involucra los sentimientos de quien escucha; es decir, los que el orador suscita en su auditorio. Aristóteles comprendió su especial importancia y a este tema dedicó el libro II de su *Retórica*, en donde señala que

es necesario que no sólo se atienda a que el argumento sea convincente y fidedigno, sino a ponerse a sí mismo y al juez en una determinada disposición, pues tiene mucha importancia para la persuasión, especialmente en las deliberaciones, aunque también en los juicios, la actitud que muestra el que habla y que dé la impresión a los oyentes de que se encuentra en determinada disposición respecto a ellos y también que además se dé el caso de que ellos lo estén respecto al orador (Aristóteles, 1998: 155-156).

Como apunta Barthes (1990: 95), ahí el filósofo griego trata «las emociones (pasiones) y nuevamente de los argumentos, pero esta vez en la medida en que son *recibidos* (y no ya, como antes, *concebidos*)».

En «The Call of Cthulhu» el discurso lógico se enlaza con la apelación a sentimientos, en particular al miedo. Al respecto es útil el capítulo V del segundo libro de la *Retórica*, dedicado específicamente a este *pathē* que, como veremos más adelante, se relaciona también con el texto trágico. Definido como «un sufrimiento o turbación nacido de imaginar un mal venidero que puede provocar destrucción o sufrimiento» (Aristóteles, 1998: 173), en la obra lovecraftiana se manifiesta no sólo como el resultado de haber unido los cabos sueltos de una realidad terrible, sino tras la constatación de que los seguidores del culto de Cthulhu han acabado con otros testigos, como el tío abuelo del protagonista, y de que seguramente están al tanto de su pesquisa:

Si efectivamente el temor va acompañado de una cierta sospecha de que se va a sufrir algo destructivo, es evidente que no tiene miedo ninguno de los que creen que no va a pasarles nada, ni tememos lo que creemos que no va a ocurrirnos ni a las personas de quienes no esperamos que nos hagan nada, ni cuan-

do no lo creemos. Por tanto forzosamente tememos quienes creemos que puede ocurrirnos algo, a aquellos de quienes nos esperamos algo, lo que nos esperamos y cuando lo hacemos (Aristóteles, 1998: 175-176).

Otra causa del miedo en esta narración que ha sido señalada por Aristóteles es la que suscitan los poderosos (Aristóteles, 1998: 175), aunque en este caso en concreto se trata de un poder por encima del ser humano,<sup>9</sup> algo que genera un temor que en la *Poética* aparece vinculado con el *Edipo Rey* de Sófocles y que se puede emparentar con el concepto de lo sublime procedente de Longino y posteriormente desarrollado en el siglo XVIII.<sup>10</sup> Como consecuencia de esto el lector establece una relación de compasión hacia el personaje. El escritor apela a su identificación con él, en tanto humano, con respecto al destino de la especie. La *agnición* o *agnición*, toca al espectador, quien no puede sino sentir pena por lo que ve escenificado y temor porque podría ser él mismo quien está inmerso en el limo cthulhiano:<sup>11</sup>

La agnición es, como ya el nombre lo indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la de *Edipo*. Ahora bien, hay todavía otras agniciones; pues también con relación a objetos inanimados y sucesos casuales ocurre a veces como se ha dicho, y puede ser objeto de agnición saber si uno ha actuado o no.

Pero la más propia de la fábula y la más conveniente es la indicada. Pues tal agnición y peripecia suscitarán compasión y temor, y de esta clase de acciones es imitación la tragedia, según la definición. Además también el infortunio y la dicha dependerán de tales acciones (Aristóteles, 2014a: 410).

9 Tal idea encaja perfectamente con el desplazamiento del lugar del ser humano en la creación que da su sentido al llamado horror cósmico. Está perfectamente dibujada en la novela *At the Mountain of Madness* (1936), particularmente en el fragmento siguiente, que describe un bajorrelieve hallado en la ciclópea ciudad que descubre una expedición en la Antártida: «It interested us to see in some of the very last and most decadent sculptures a shambling primitive mammal, used sometimes for food and sometimes as an amusing buffoon by the land dwellers, whose vaguely simian and human foreshadowings were unmistakable» (Lovecraft, 2005: 545).

10 Este concepto, definido por Longino en el siglo III a.C. en su tratado *De lo sublime* (Περὶ ὑψους), adquirió bastante importancia en Inglaterra a raíz de la relectura que de él hizo el filósofo Edmund Burke (1730-1797) en *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). La interpretación de Burke difiere del texto clásico, ya que transforma un concepto retórico en una categoría estética referida a «determinados fenómenos físicos (acantilados muy altos, simas espantosas, vastos océanos) o ciertas proezas humanas, y en general todo aquello que “suscita las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que de alguna manera es terrible”, producen en nosotros efectos sublimes» (Molina Foix, 1995: 15-16).

11 La compasión queda definida como «un cierto pesar ante la presencia de un mal destructivo que produce sufrimiento a quien no se lo merece y que podríamos esperar sufrirlo nosotros mismos o alguno de los nuestros» (Aristóteles, 2014a: 186-187).



La compasión que suscita Thurston es posible en buena medida ya que, independientemente de su carácter moral (no es bueno ni malo),<sup>12</sup> el personaje no es culpable de lo que le ocurre sino simplemente de haber reunido información que desearía no haber descubierto.

Por ello, también provoca tal efecto lo que nos recuerda el mal, como las prendas de quienes han padecido y cosas similares, así como las palabras y lo demás, de los que están sumidos en un padecimiento, como quienes están en trance de morir, pues todo eso suscita más nuestra compasión por la evidencia de su proximidad. Pero lo más digno de compasión es ver a las personas de bien en tales situaciones; por ser inmerecidas y porque se nos ponen ante la vista (Aristóteles, 1998: 189-190).

## II. DISPOSITIO

Esta operación consiste en «el ordenamiento (tanto en el sentido activo y operativo, como en el sentido pasivo, cosificado) de las partes del discurso» (Barthes, 1990: 145). En lo que concierne a nuestro objeto de estudio esta disposición de elementos responde a la poética del cuento fantástico, cuyo principio estructurador es la irrupción de un fenómeno imposible percibido como amenazador dado su carácter inexplicable e irreductible (tanto en un nivel intratextual como extratextual). Los sucesos narrados se encadenan con la finalidad de preparar al lector para atestiguar la transgresión que ello supondría; es decir, el texto se arma en torno a la tematización del conflicto que dicha irrupción supone: «la problematización del fenómeno es lo que determina, en suma, su fantasmaticidad» (Roas, 2011: 36).

En este caso es importante señalar que el discurso adopta una estructura canónica principio-fin en su exposición, es decir que responde al *ordo naturalis*, a la norma tradicional exordio-narratio-confirmatio-epílogo (Barthes, 1990: 149). Con esto en mente es importante contemplar la división de las partes del discurso de acuerdo con su función. Comenzaremos con la que se dedica a conmover (*animos impellere*); esta apelación a los sentimientos abarca el exordio y el epílogo (Barthes, 1990: 145).

Con respecto al exordio, además del *incipit*, en este caso la advertencia

12 Al igual que en la Tragedia, nos encontramos ante un personaje «intermedio», que no «sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad, como Edipo y Tiestes y los varones ilustres de tales estirpes» (Aristóteles, 2014a: 412).

que ya se ha comentado, tenemos un segundo párrafo que busca ganarse al lector (*captatio benevolentiae*) (Barthes, 1990: 147).

Theosophists have guessed at the awesome grandeur of the cosmic cycle wherein our world and human race form transient incidents. They have hinted at strange survivals in terms which would freeze the blood if not masked by a bland optimism. But it is not from them that there came the single glimpse of forbidden aeons which chills me when I think of it and maddens me when I dream of it. That glimpse, 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. I hope that no one else will accomplish this piecing out; certainly, if I live, I shall never knowingly supply a link in so hideous a chain. I think that the professor, too, intended to keep silent regarding the part he knew, and that he would have destroyed his notes had not sudden death seized him (Lovecraft, 1999: 139-140).

Ambos párrafos presentan una paradoja, por una parte exponen una «causa que se identifica con una *doxa* anterior», en este caso identificable con ciertas posturas religiosas (la imposibilidad de la contemplación directa de la deidad o de la verdad) y, por otra parte, ambos adoptan una «causa extraordinaria, [que] suscita asombro por situarse demasiado lejos de la *doxa*», el atacar los fundamentos positivistas de la posibilidad de conocimiento del mundo. Este párrafo es determinante para la intriga; en él el protagonista se presenta como el descubridor de un hallazgo terrible del que presentará pruebas. El encuentro con el personaje por medio de su escritura, examinado a detalle en las obras del autor por Cannon (2011), ha sido un rasgo importante dentro de la concepción ficcional de Lovecraft, que ha llevado a Michel Houellebecq a afirmar que:

Los héroes de Lovecraft se despojan de cualquier signo de vida, renuncian a cualquier alegría humana, se convierten en meros intelectos, espíritus puros que aspiran a una única meta: la búsqueda del conocimiento. Al final del camino les espera una espantosa revelación: desde las marismas de Louisiana a las mesetas heladas del desierto antártico, desde el corazón de Nueva York a los sombríos valles de Vermont, todo proclama *la presencia universal de Mal* (Houellebecq, 1991: 107).

Al respecto del epílogo, Barthes señala dos niveles: el nivel de las «cosas» (*posita in rebus*), cuya función es resumir: en este caso está encargado de centrar nuevamente la atención del lector en la premisa y su relación con el hallazgo; y el nivel de los sentimientos (*posita in affectibus*), que en este caso busca despertar la compasión del lector al mostrar que lo que se ha leído es el testamento de un

personaje con futuro incierto. Lo anterior en lo que corresponde al personaje, pero resulta de mayor relevancia lo que se suscita a un nivel metaficcional, el hecho de que ha convertido al lector en confidente de tal secreto. Aunque de manera inconsciente el marinero noruego Gustaf Johansen ha evitado el regreso de Cthulhu, el protagonista y el lector saben que este ser aguarda pacientemente a que alguien, y no faltará quien, responda a su llamado:

That was the document I read, and now I have placed it in the tin box beside the bas-relief and the papers of Professor Angell. With it shall go this record of mine—this test of my own sanity, wherein is pieced together that which I hope may never be pieced together again. 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. But I do not think my life will be long. As my uncle went, as poor Johansen went, so I shall go. I know too much, and the cult still lives.

Cthulhu still lives, too, I suppose, again in that chasm of stone which has shielded him since the sun was young. His accursed city is sunken once more, for the *Vigilant* sailed over the spot after the April storm; but his ministers on earth still bellow and prance and slay around idol-capped monoliths in lonely places. He must have been trapped by the sinking whilst within his black abyss, or else the world would by now be screaming with fright and frenzy. Who knows the end? What has risen may sink, and what has sunk may rise. Loathsomeness waits and dreams in the deep, and decay spreads over the tottering cities of men. A time will come—but I must not and cannot think! Let me pray that, if I do not survive this manuscript, my executors may put caution before audacity and see that it meets no other eye (Lovecraft, 1999: 169).

Como lo dejan ver las últimas líneas, para Thurston ni duda cabe de que la realidad está envenenada. Aunque es evidente que al lector no le ha pasado nada, este epílogo permite que tenga en mente qué pasaría si lo que se ha planteado fuera posible: «At the end of “The Call of Cthulhu,” though great Cthulhu has sunk again beneath the waters, the suggestion is clear that the problem for humankind is ineluctable and eternal» (Burleston, 2011: 146). Una vez que el clímax ha pasado, es decir, el momento del encontronazo entre Johansen con Cthulhu, y las aguas se han calmado, que parece haberse reestablecido el orden humano, el narrador hace hincapié en abandonar todo optimismo, puesto que el infierno siempre estuvo en la tierra. El fragmento no está exento de ser interpretado como una reminiscencia del enardecido entusiasmo que caracteriza algunos de las prédicas coloniales de EE.UU. Si se vincula este final con los planteamientos de la *Poética* de Aristóteles, al lector no le pasará inadvertida una cosa importante, que la sensación que perdura en

buena medida se debe a que Lovecraft suprime lo que le ocurrirá al protagonista por meterse con fuerzas superiores, la ausencia de esta certeza lo priva de la *kátharsis*<sup>13</sup> y acentúa la intranquilidad:

The reader of Lovecraft's stories realizes that horror lies beneath the revelations. But as one closes the pages of the story just read, one realizes that a greater horror has not been stated. In opening Pandora's box, the horrors have been unleashed forever and there is no turning back, no matter what we might do to remain in blissful ignorance. This is a key theme in all Lovecraft's late stories—that once knowledge has been gained, the previous state of ignorance cannot be regained (Schultz, 2011: 224).

La segunda división del discurso que conforma la *Dispositio* persigue un afán demostrativo (*rem docere*); es decir, informar y convencer, la «apelación al hecho, a la razón» (Barthes, 1990: 145), conformada por la *narratio* (*diégesis*) y la *confirmatio* (*apódeixis*). En el relato analizado, ambas se encuentran estrechamente ligadas. En este caso la *narratio*, exposición de los hechos, funge como una premisa argumentativa: el narrador no sólo presenta el bajorrelieve hecho por Wilcox, sino los documentos de su tío abuelo George Gammell Angell, profesor emérito de Lenguas Semíticas en la Universidad de Brown, Providence, muerto en extrañas circunstancias, y poseedor de importantes pruebas al respecto del culto a Cthulhu; las *pisteis* a las que me refería en la *Inventio*: «Dream and Dream Work of H.A. Wilcox (1925)», en el que Wilcox narra el origen inconsciente del bajorrelieve y su visita onírica a R'lyeh; «Narrative of Inspector Legrasse (1908)», que refiere la pesquisa policiaca en Nueva Orleans que condujo al representante de la ley a una figura de Cthulhu, la constatación de su autenticidad por uno de los miembros del culto (Castro) y por colegas académicos de Gammell Angell;<sup>14</sup> y, finalmente, una gran variedad de citas de libros, revistas teosóficas y recortes de periódicos referentes a los sucesos extraños, «cases of panic, mania and eccentricity during the given period» (Lovecraft, 1999: 146) coincidentes con las fechas de los sucesos des-

13 Aristóteles hace alusión a ella en el libro VIII de su *Política* como «purificación» al respecto de la música: «algunos están dominados por esta forma de agitación, y cuando se usan las melodías que arrebatan el alma vemos que están afectados por los cantos religiosos como si encontraran en ellos curación y purificación. Estos mismos tienen forzosamente que experimentar los compasivos, los atemorizados y, en general, los poseídos por alguna pasión, y los demás en la medida en que cada uno es afectado por tales sentimientos, y en todos se producirá cierta purificación y alivio acompañado de placer. De un modo análogo las melodías catárticas procuran a los hombres una alegría inofensiva» (Aristóteles, 2014b: 563).

14 «The authorities at Tulane University could shed no light upon either cult or image, and now the detective had come to the highest authorities in the country and met with no more than the Greenland tale of Professor Webb» (Lovecraft, 1999: 156).

critos por Wilcox. Es precisamente en la manera en la que se entretrejen estos hechos que reside la destreza del escritor:

The brilliance of «The Call of Cthulhu» manifests itself in at least two ways—one technical and one philosophical. By «technical» I refer to the enormous skillful craftsmanship of the tale—its deliberately fragmented narratio (embodying the inadvertent «piecing together of dissociated knowledge”) [CF 2.22] mentioned in the story’s celebrated first paragraph), its gradual but inexorable progression to a cataclysmic climax, its use of scientific verisimilitude to overcome the reader’s initial scepticism in regard of the outlandish events it relates, and its remarkable skill in the use of language, alternating between scientific precision and evocative flamboyance. From purely aesthetic perspective, the tale stands not only close to the pinnacle of Lovecraft’s own corpus but head and shoulders above the work of all but his most eminent predecessors and contemporaries (Joshi, 2015: 59-60).

Por supuesto, el propio Thurston pone cada uno de los pasajes en duda y, dado que el lector pudiera no creer los hechos, el narrador realiza la *confirmatio*, corrobora los testimonios, se entrevista con cada uno de los implicados y confirma las fechas de los acontecimientos para mostrar que la coincidencia no fue azarosa.

The dream-narratives and cuttings collected by the professor were, of course, strong corroboration; but the rationalism of my mind and the extravagance of the whole subject led me to adopt what I thought the most sensible conclusions. So, after thoroughly studying the manuscript again and correlating the theosophical and anthropological notes with the cult narrative of Legrasse, I made a trip to Providence to see the sculptor and give him the rebuke I thought proper for so boldly imposing upon a learned and aged man (Lovecraft, 1999: 157).

A eso añade sus propias aportaciones: un recorte del *Sydney Bulletin* (18 de abril de 1925) que presenta el misterioso rescate del *Emma*, la constatación de que la figura que abrazaba el único sobreviviente era representación de Cthulhu<sup>15</sup> y, finalmente, el diario en inglés de Johansen, cuyo testimonio Thurston decide transmitirnos con sus propias palabras.<sup>16</sup> Es importante señá-

15 «Geologists, the curator told me, had found it a monstrous puzzle; for they vowed that the world held no rock like it. Then I thought with a shudder of what old Castro had told Legrasse about the primal Great Ones: “They had come from the stars, and had brought Their images with Them”» (Lovecraft, 1999: 163).

16 «I cannot attempt to transcribe it verbatim in all its cloudiness and redundancy, but I will tell its gist enough to shew why the sound of the water against the vessel’s sides became so unendurable to me that I stopped my ears with cotton» (Lovecraft, 1999: 164).

lar que el narrador siente envidia del noruego porque si bien se enfrentó a lo inenarrable, nunca fue consciente de las implicaciones que eso suponía:

Johansen, thank God, did not know quite all, even though he saw the city and the Thing, but 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, known and favoured by a nightmare cult ready and eager to lose them on the world whenever another earthquake shall heave their monstrous stone city again to the sun and air (Lovecraft, 1999: 164).

Como se puede comprobar, cada narración acompañada por su respectiva verificación confirma la premisa principal. Profusa en detalles tanto técnicos, como espacio-temporales que dotan de verosimilitud lo narrado, el autor los colocó como un aperitivo a la aparición de Cthulhu, a quien contemplamos a través de Johansen.<sup>17</sup> Esta aparición se encuentra totalmente alejada del recurso fácil:

When Lovecraft wrote of Great Cthulhu and described him at length, he was not trying to frighten with the mere description of the monster. In the first place, he is trying to bear out that what had hitherto been represented only artistically (and therefore imaginatively) was actually real, living entity—the very thing Wilcox had represented in clay. In the second, Lovecraft has no intention of frightening us with a monster. That is far too obvious. He is trying to unsettle us with «a single glimpse of forbidden aeons». (...) The reader suffers a more profound sense of horror realizing he does not know much about the universe he lives in; that somewhere Cthulhu still lives and that «what has sunk may rise» (Schultz, 2011: 227).

El morador de R'lyeh aparece representado en diferentes momentos: en el bajorrelieve de arcilla, en la descripción del ídolo hallado por Legrasse y, finalmente, en la estatuilla del *Emma*. Para el momento de su aparición, el lector ya se ha familiarizado con su figura, de tal manera que cuando emerge, bastan apenas unos cuantos «indicios» para percibir que «lo terrible está próximo» (Aristóteles, 1998: 174) y acentuar el carácter sublime de la experiencia. De ese fragmento me ocuparé en el apartado siguiente.

---

17 El hecho de que el lector conozca a Cthulhu fragmentariamente, mediante testimonios ha dado pie al interesante análisis deconstructivo de este cuento realizado por Burleston (1990: 77-85), en el que muestra a Cthulhu como una presencia ausente que se desplaza entre marcos.

### III. ELOCUTIO

Esta sección está dedicada a la «formulación en palabras» de las operaciones anteriores (Barthes, 1990: 151). Es evidente que la enunciación está presente en todo el texto y que varias de sus manifestaciones ya han sido revisadas, por lo que sólo se destacarán algunos aspectos especialmente relevantes en el marco de esta investigación sin ahondar en las figuras retóricas y los tópicos empleados por Lovecraft. Para ello remito al lector a los trabajos de Joshi (2003), Mariconda (2011) y Schultz (2011).

Uno de los aspectos más destacados de su estilo es su «poética de lo indecible». A grandes rasgos, esta se manifiesta en los recursos empleados para describir los lugares y entidades con la finalidad de acentuar sus rasgos no-humanos. Para el primer caso, la obra se inserta en una tradición exotista que, en su caso particular, tiene por objetivo delinear una alteridad no-humana. Con esta finalidad recurre sobre todo a símiles con obras artísticas provenientes de diversas épocas y culturas que no corresponden a una concepción clásica y que permiten crear entornos oníricos. Más allá de su aparición reiterada, adjetivos como «ciclópeo» y «no euclidiano», pueden vincularse a la descripción de tendencias vanguardistas. Así también, la especificación de materiales, formas, dimensiones, busca subrayar el carácter excepcional de los lugares, como se muestra en el siguiente fragmento:

He talked of his dreams in a strangely poetic fashion; making me see with terrible vividness the damp Cyclopean city of slimy green stone —whose *geometry*, he oddly said, was *all wrong*— and hear with frightened expectancy the ceaseless, half-mental calling from underground: «*Cthulhu fhtagn*», «*Cthulhu fhtagn*». These words had formed part of that dread ritual which told of dead Cthulhu's dream-vigil in his stone vault at R'lyeh, and I felt deeply moved despite my rational beliefs. Wilcox, I was sure, had heard of the cult in some casual way, and had soon forgotten it amidst the mass of his equally weird reading and imagining. Later, by virtue of its sheer impressiveness, it had found subconscious expression in dreams, in the bas-relief, and in the terrible statue I now beheld; so that his imposture upon my uncle had been a very innocent one. The youth was of a type, at once slightly affected and slightly ill-mannered, which I could never like; but I was willing enough now to admit both his genius and his honesty. I took leave of him amicably, and wish him all the success his talent promises (Lovecraft, 1999: 158).

Un aspecto destacable del estilo empleado por Lovecraft es el contraste y el cambio suscitado por la combinación del discurso lógico y racional del prota-

gonista con pasajes en los que el léxico le permite crear la sensación de distorsión.<sup>18</sup> Los siguientes dos fragmentos son muy elocuentes al respecto, pero sin duda no es difícil encontrar construcciones similares en otras de sus obras:

He had said that the geometry of the dream-place he saw was abnormal, non-Euclidean, and loathsomely redolent of spheres and dimensions apart from ours. Now an unlettered seaman felt the same thing whilst gazing at the terrible reality.

Johansen and his men landed at a sloping mud-bank on this monstrous Acropolis, and clambered slipperily up over titan oozy blocks which could have been no mortal staircase. The very sun of heaven seemed distorted when viewed through the polarising 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 (Lovecraft, 1999: 166).

As Wilcox would have said, the geometry of the place was all wrong. One could not be sure that the sea and the ground were horizontal, hence the relative position of everything else seemed phantasmally variable (Lovecraft, 1999: 166).

En cuanto a su tratamiento de las entidades monstruosas, el autor busca crear una plasticidad vaga, es decir, que su descripción transmita la sensación de lo comunicable; es decir, en el caso que nos ocupa, que el lector tenga apenas un atisbo impreciso de lo que se ve. Esto se logra al presentar a Cthulhu de manera oblicua y fragmentaria, de forma metonímica, para que las inquietudes informes se mantengan. Así, el enfrentamiento epistemológico de sus personajes, que descubren su lugar en el cosmos, también ocurre en este sentido. El encuentro, marcado por una atmósfera ominosa que se ha ido construyendo a lo largo del texto, tiene lugar parcialmente, a través de los sentidos; en este caso vista, olfato, oído, tacto; de los que sólo faltaría el gusto, sentido que sí tiene preponderancia en «The Color Out of Space». Los adjetivos empleados, que remiten por un lado a su carácter transgresor, nauseabundo y abyecto, sirven para presentarlo como algo que no pertenece a lo que humanamente se entiende por vida y remiten a su carácter profundo (en este caso del mar) además de acentuar su carácter cósmico:

The aperture was black with a darkness almost material. That tenebrousness was indeed a *positive quality*; for it obscured such parts of the inner walls as

---

18 Resultan ejemplos bastante característicos algunos pasajes de «The Dreams in the Witch House» (1933), «The Dunwich Horror» (1929) o en *At the Mountains of Madness* (1936). En ellos el narrador logra ubicarnos en un ambiente enrarecido y anómalo.



ought to have been revealed, and actually burst forth like smoke from its aeon-long imprisonment, visibly darkening the sun as it slunk away into the shrunken and gibbous sky on flapping membraneous wings. The odour arising from the newly opened depths was intolerable, and at length the quick-eared Hawkins thought he heard a nasty, slopping sound down there. Everyone listened, and everyone was listening still when It lumbered slobberingly into sight and gropingly squeezed Its gelatinous green immensity through the black doorway into the tainted outside air of that poison city of madness.

Poor Johansen's handwriting almost gave out when he wrote of this. Of the six men who never reached the ship, he thinks two perished of pure fright in that accursed instant. The Thing cannot be described—there is no language for such abysses of shrieking and immemorial lunacy, such eldritch contradictions of all matter, force, and cosmic order. A mountain walked or stumbled. God! What wonder that across the earth a great architect went mad, and poor Wilcox raved with fever in that telepathic instant? The Thing of the idols, the green, sticky spawn of the stars, had awaked to claim his own. The stars were right again, and what an age-old cult had failed to do by design, a band of innocent sailors had done by accident. After vigintillions of years great Cthulhu was loose again, and ravening for delight (Lovecraft, 1999: 167).

Pese a que ya se han presentado el relieve y la estatuilla, el encuentro con Cthulhu excede a su representación. Entidad material que nace para oponerse a la ciencia positivista, se presenta como un horror inconmensurable no sólo en el sentido métrico, sino también epistemológico. Las palabras incluso no logran dar cuenta de él, así como de ninguna de las otras criaturas que componen el panteón lovecraftiano; aspecto que también supone el fracaso del lenguaje, como un descalabro más de la insignificante episteme humana.

El autor plantea un problema interesante al buscar la construcción de una alteridad que exceda el ámbito de lo humano. Ésta se presenta en términos de lenguaje, mediante palabras en otras lenguas humanamente impronunciables, cuyo ejemplo paradigmático es el propio nombre de la entidad que da nombre a la obra; pero también se hace presente en el interés por dar cuenta de lo inexpresable, lo incognoscible y lo indiscernible. En suma, todo aquello que podría demostrar las limitaciones de la mente.

La habilidad de Lovecraft queda demostrada al presentar un conglomerado de inquietudes carentes de forma precisa y transmitir esa sensación al lector:

And the same—in general principle—goes very largely for the weird. Serious weird art is distinctly possible—although relatively few (certainly not myself, alas!) ever achieve it. The genuine artist in the weird is trying to crystallise in at least semi-tangible form one of several typical and indefinite moods unques-

tionably natural to human beings, and in some individuals very profound, permanent, and intense... (...) When a writer succeeds in translating these nebulous urges into symbols which in some way satisfy the imagination—symbols which adroitly suggest actual glimpses into forbidden dimensions, actual happenings following the myth-patterns of human fancy, actual voyages of thought or body into the nameless deeps of tantalizing space, and actual evasions, frustrations, or violations of the commonly accepted laws of the cosmos—then he is a true artist in every sense of the word. He has produced genuine literature by accomplishing a sincere emotional catharsis (SL 4.112-13) (Schultz, 2011: 225-226).

Como se ha señalado, estas construcciones refuerzan la idea de una catarsis autoral presente en sus obras, pero no lectora.

#### IV. CONCLUSIONES

Así pues, como hemos visto, «The Call of Cthulhu» en tanto que cuento fantástico es un discurso lógico cuya *inventio*, *dispositio* y *elocutio* conducen al lector a lo ilógico y lo irracional verosímil. Construido alrededor del concepto de horror cósmico mediante las tres operaciones de la *tekhnē retorikē* su factura está gobernada por el miedo. El horror cósmico, constatación de la insignificancia del ser humano en un cosmos de dimensiones infinitas a merced de fuerzas irracionales, busca transmitirse mediante la identificación de la episteme del personaje con la del lector, quien al igual que el irá descubriendo dosificadamente la confirmación de la premisa con la que inicia «The Call of Cthulhu». La idea principal, como ha mostrado Burleston, puede extrapolarse a sus otros relatos debido a la intertextualidad que se establece entre ellos: «Lovecraft's major fictional themes thus form a sort of conceptual web, interlacing to provide a potential for expression of the one major idea that always emerges; they form a web on which scuttlers the inevitable Lovecraftian spider—the idea that self-knowledge, or discovery of one's position in the real fabric of the universe, is psychically ruinous» (Burleston, 2011: 141).

Esto permite que el lector pueda visitar lugares, conocer signos, y enfrentarse a horrores que se complementan unos a otros, muchos de ellos parodias bastante oscuras de temas pertenecientes a las mitologías judeocristiana y grecolatina, principalmente. Sólo por mencionar algunas de ellas, es posible encontrar la idea del falso mesías o el matrimonio con la deidad en «The Dunwich Horror» (1929), las consecuencias del mestizaje y la normalización del culto en una sociedad en «The Shadow Over Innsmouth»

(1936), el retroceso evolutivo en «The Rats in the Walls» (1924), la adopción social del culto en «The Festival» (1925), la mezcla del horror extraterrestre y el folklore en «The Whisperer in Darkness» (1931), la iniciación en «The Dreams in the Witch House» (1933); la parábola calvinista en «The Color Out of Space» (1927); la posesión en «The Thing in the Doorstep» (1937) y la figura del profeta o visionario en «The Shadow Out of Time» (1936). Como señala Llopis, la importancia de este autor está en la suma de sus partes, en la manera como se engranan sus influencias en cada historia: «Pues bien, su originalidad no radica en ninguno de sus elementos aislados, sino en su totalidad, en su estructura, en su Gestalt, que es algo más que la suma de los elementos que la integran» (Llopis, 1969: 38). A lo que habría que agregar la articulación de un conjunto narrativo. H.P. Lovecraft logra así crear un universo nihilista, de dimensiones sublimes en una forma breve de carácter eminentemente retórico.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (1998): *Retórica*, introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé, Alianza, Madrid, 2014.
- ARISTÓTELES (2014a): *Física. Acerca del Alma. Poética*, trad. y notas de Guillermo R. de Ochandía, Tomás Calvo Martínez y Valentín García Yebra, Gredos, Madrid.
- ARISTÓTELES (2014b): *Ética Nicomáquea. Política*, trad. y notas de Julio Pallí Bonet y Manuela García Valdés, Gredos, Madrid.
- BARTHES, Roland (1990): «La retórica antigua. Prontuario», en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.
- BURLESTON, Donald R. (1990): *Lovecraft. Disturbing the Universe*, University Press of Kentucky, Lexington.
- (2011): «On Lovecraft's Themes: Touching the Glass», 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. 139-152.
- CANNON, Peter (2011): «Letters, Diaries, and Manuscripts: The Handwritten World in Lovecraft», 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*, Nueva York, Hippocampus Press, pp. 153-164.
- DUCROT, Oswald, y Tzvetan TODOROV (1974): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, México, 1989.
- GONZÁLEZ GRUESO, Fernando Darío (2013): *La ficción científica: género, poética y sus relaciones con la literatura oral tradicional. El papel de H.P Lovecraft como mediador*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid. <<https://doi.org/10.15366/ficcion.cientif2013>>

- HOUELLEBECQ, Michel (1991): *H.P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*, Siruela, Madrid, 2006.
- JOSHI, T.S. (2003) : *Primal Sources. Essays on H.P. Lovecraft*, Hippocampus Press, Nueva York.
- (2015): *The Rise, Fall, and Rise of the Cthulhu Mythos*, Hippocampus Press, Nueva York.
- LLOPIS, Rafael (1969): «Los mitos de Cthulhu», en *Los Mitos de Cthulhu*, Alianza, Madrid, 2002.
- LOVECRAFT, H.P. (1999): *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*, ed. S.T. Joshi, Penguin Books, Nueva York, 2002.
- (2005): *Tales*, ed. Peter Straub, The Library of America, Nueva York.
- 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.
- MOLINA FOIX, Juan Antonio (2011): «Introducción», en H.P. Lovecraft, *En las montañas de la Locura*, Cátedra, Madrid.
- ROAS, David (2006): «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico», *Semiosis*, núm. 3, pp. 95-116.
- SCHULTZ, David E., y S.T. JOSHI (eds.) (2011): *An Epicure in the Terrible. A Centennial Anthology of Essays in Honor of H.P. Lovecraft*, Hippocampus Press, Nueva York.
- 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.