

H. P. Lovecraft y otros

# Los Mitos de Cthulhu

Narraciones de horror cósmico

Selección, estudio preliminar, introducción,  
bibliografía y notas de Rafael Llopis



**Alianza** editorial  
El libro de bolsillo

Traducción de: Francisco Torres Oliver y Rafael Llopis

Primera edición en «El libro de bolsillo»: 1969

Tercera edición: 2011

Decimoprimera reimpresión: 2022

Diseño de colección: Estrada Design

Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Arkham House Publishing, Inc. USA

© De la selección, estudio preliminar, introducción, bibliografía y notas: Rafael Llopis

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1969, 2022

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15

28027 Madrid

[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)



PAPEL DE FIBRA  
CERTIFICADA

ISBN: 978-84-206-4334-2

Depósito legal: B. 1.463-2011

Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

# Índice

- 11 Prólogo
- 13 Los Mitos de Cthulhu, por *Rafael Llopis*
- 63 Libro primero: Los precursores
- 65 Introducción
- 67 Días de ocio en el país del Yann, por *Lord Dunsany*
- 88 Un habitante de Carcosa, por *Ambrose Bierce*
- 94 El signo amarillo, por *Robert W. Chambers*
- 120 Vinum Sabbati, por *Arthur Machen*
- 143 El Wendigo, por *Algernon Blackwood*
- 208 La maldición que cayó sobre Sarnath, por *H. P. Lovecraft*
- 219 Libro segundo: Los Mitos
- 221 Introducción
- 225 El ceremonial, por *H. P. Lovecraft*
- 239 Los perros de Tíndalos, por *Frank Belknap Long*
- 259 La sombra sobre Innsmouth, por *H. P. Lovecraft*
- 351 La Piedra Negra, por *Robert E. Howard*
- 376 Estirpe de la cripta, por *Clark Ashton Smith*
- 400 En la noche de los tiempos, por *H. P. Lovecraft*
- 497 Reliquia de un mundo olvidado, por *Hazel Heald*

- 535 Las ratas del cementerio, por *Henry Kuttner*  
545 El vampiro estelar, por *Robert Bloch*  
560 El morador de las tinieblas, por *H. P. Lovecraft*
- 595 Libro tercero: Mitos póstumos
- 597 Introducción
- 601 La Hoya de las Brujas, por *H. P. Lovecraft y A. Derleth*  
621 El sello de R'lyeh, por *August Derleth*  
658 La sombra que huyó del chapitel, por *Robert Bloch*  
690 La iglesia de High Street, por *J. Ramsey Campbell*  
711 Con la técnica de Lovecraft, por *Juan Perucho*
- 717 Bibliografía
- 731 Notas

*De los Primeros Engendrados, escripto está que esperan sienpre al unbral de la Entrada, é la dicha Entrada se encuentra en todas partes é en todos tiempos, ca Ellos non conosçen tiempo nyn lugar, sino existen en todo tiempo é en todo lugar, a la ves é syn paresçer, é los ay dEllos que tomar pueden diferentes Fformas é Maneras, é revestir una Fforma dada é un Rostro sabydo; é las Entradas dEllos están en qualquiera parte, mas la primera es aquella cuya fize avrir, a Saber: Irem, Çibdat de los munchos Pylares, Çibdat so el Desyerto, mas sy ome alguno dixere la Palavra prohibida avrirá allí mesmo una Entrada é podrá aguardar a Los Que Atravesaren la dicha Entrada, que asy podrán ser: Doles é el Mi-Go, é el pueblo Cho-Cho, é los Profundos de la Mar, é los Gugos, é las Descarnadas Animalias de la noche, é los Chogotes é los Vormis, é los Santacos que fazen custodia de la Kadat del Desyerto de los Yelos é la Meseta de Leng. Que todos por igual son Fijos de los Dioses Primeros. Pues aconstesçió que, la grande Rraça de Yit non aviendo conzierto con los Primigenios, nin éstos con aquella, nin ambos con los Dioses primeros, é separados todos, dexaron a los Primigenios el señorío del Universo Mundo, ca tornando de Yit la dicha Grande Rraça, tomó la Su Morada en un tiempo de la Tierra por venir é todavía non conocido de los que agora caminan por sobre della. E aquí mesmo aguardan Ellos fasta que tornen otra vegada los bientos é las Vozes que ante los llebaron é Lo Que Caminó sobre los Bientos del Mundo é de los espazios vaçíos que están entre las Estrellas por sienpre.*

Abdul Alhazred [*Necronomicon*]. Según la traducción castellana (León, ¿1300?), hallada por Francisco Torres Oliver en el Archivo Histórico de Simancas.



# Prólogo

## A la primera edición

Con esta Antología pretendo presentar al público de habla castellana un panorama completo de los Mitos de Cthulhu.

Por ello he seleccionado *todos* los cuentos de Lovecraft que, pertenecientes a dicho ciclo, fuesen inéditos en castellano. Como los Mitos no son obra de un solo autor, he incluido también en esta antología varios importantes relatos de los otros autores que aportaron su granito de arena a dichos Mitos. Como éstos tampoco se hallan aislados de una tradición literaria y de un contexto socio-cultural, he añadido un estudio preliminar explicatorio. Como los Mitos han tenido orígenes, apogeo y decadencia, los he dividido en tres grandes Libros que corresponden respectivamente a tales fases evolutivas. Para completar el panorama de los Mitos, he añadido al final una bibliografía donde el lector interesado podrá buscar las referencias de los demás relatos pertenecientes al ciclo de Cthulhu.

Rafael Llopis

Quiero dejar constancia aquí de mi agradecimiento al traductor de la inmensa mayoría de los relatos, Francisco Torres Oliver, por el tiempo y el interés dedicados a su traducción. Sin su ayuda, esta antología jamás habría visto la luz.

Rafael Llopis  
Madrid, septiembre de 1968

### A la segunda edición

Para esta segunda edición he establecido definitivamente el texto completo de *Los perros de Tíndalos* de Frank Belknap Long, extraordinario relato que, para la anterior, había sido traducido de una versión condensada del mismo. Lo había traducido yo mismo y, naturalmente, creía que la versión era fidedigna. Queda, pues, subsanada aquí esta deficiencia de la primera edición.

Rafael Llopis  
Madrid, mayo de 1970



# Los Mitos de Cthulhu

## Localización histórico-cultural de los Mitos

Aunque muy relacionados con la *science-fiction*, con la literatura onírica y con la fantasía pura, en rigor los Mitos de Cthulhu deben adscribirse a la tradición del cuento de miedo anglosajón.

A principios de siglo, el cuento de miedo sufrió una importante mutación<sup>1\*</sup>. Hasta entonces su protagonista predilecto había sido el muerto. La creencia en el retorno de los muertos, abolida fundamentalmente –junto con muchas otras creencias– por el racionalismo del siglo XVIII, vuelve –negación de la negación– en el Romanticismo. Pero ya no vuelve como la pura creencia que era antes, sino como estética. Esta desincronización entre el creer y el sentir queda perfectamente expresada en la célebre frase de madame du

\* Éste y los demás números volados remiten a las notas de las pp. 731-735.

Deffand, quien, habiéndosele preguntado en pleno siglo XVIII si creía en los fantasmas, contestó que no, pero que le daban miedo<sup>2</sup>. En el Romanticismo, *ya* no se cree en los muertos, pero éstos *aún* dan miedo.

En efecto, sabemos que la razón es mucho más plástica, ligera, cambiante y ágil que el sentimiento y que éste está mucho más sujeto a la inercia de la memoria. Razón y memoria son términos dialécticamente antitéticos, pues la memoria es el residuo físico de lo que algún día fue razón y la razón no es sino el más elevado rendimiento de una estructura espacial que, en definitiva, sólo es memoria. En la memoria han quedado fijados esquemas emocionales y de comportamiento que, por haber demostrado su utilidad para el individuo o para la especie, se han automatizado, abandonando, pues, el terreno de la razón. Y por eso, cuando la razón descubre nuevos horizontes y aniquila viejos mitos, los sentimientos ligados a éstos –más aún, determinantes de éstos– perviven. Ni aún negados por la razón se resignan a morir. Tienen entonces que abandonar sus pretensiones de verdad y expresarse –todo sentimiento se expresa siempre de una u otra forma– en un plano estético donde reconocen de antemano su falta de objetividad. Y así, el sentimiento, negado como creencia por la razón, niega a su vez a la razón. Pero al negarla no se produce un paso atrás hacia la creencia, sino que, muy al contrario, se consolida el paso adelante recién dado por la razón. Expresadas en forma de arte, las anteriores creencias pierden su fuerza sugestiva y su ímpetu embriagador. Ya como arte –es decir, como eco emocional de una creencia que ya no lo es– se van agotando, se van apagando hasta desaparecer o sufrir una nueva mutación<sup>3</sup>.

Pues bien, como digo, el primer protagonista de cuentos de miedo fue cronológicamente el pobre muerto. Fue el fal-

so muerto de Ana Radcliffe, el hombre que debería haber muerto de Maturin, el muerto no muerto de Polidori, el muerto recauchutado de Mary Shelley o la muerta adorada y odiada de Edgar Poe. Y muchos más. Algunos de estos muertos eran corporales y putrescentes; otros eran inmateriales como un soplo, como un aroma, como una vaga tristeza. Durante el siglo XIX, los escritores fantásticos inventaron toda clase de muertos. En la Inglaterra victoriana, el racionalismo pegó otro empujón y los muertos tuvieron que armarse de filosofías místicas, de swedenborgianismo, de mesmerismo y de martinismo, para poder seguir asustando. El cuento de miedo se apuntaló así en filosofías periclitadas que le dieron cierto barniz de verosimilitud. Decía Coleridge que, para gozar de un cuento de miedo, se necesitaba suspender voluntariamente la incredulidad. Pero ésta era cada vez más fuerte y menos suspendible, por lo que el autor tenía que recurrir a toda clase de argucias pseudorracionales para coger desprevenido al lector. Y darle su pequeño escalofrío, que es de lo que se trataba<sup>1</sup>.

Pero llegó un momento en que el neomuerto sofisticado y apuntalado de los victorianos produjo tan poco miedo al lector como el burdo paleomuerto –cadenas, aullido y tente tieso– de los románticos. Y entonces el cuento de miedo sufrió una importante mutación.

Esta importante mutación se produjo a principios del siglo XX y su adelantado fue un escritor galés casi desconocido: Arthur Machen (pronúnciese Méichin, Májen, Mashán, Macken, McHen o como se quiera, que cada cual lo hace a su modo). Pues bien, Machen sintió que era necesario revisar a fondo el cuento de miedo. Y empezó a eliminar de él una serie de elementos caducos: el castillo medieval, el muerto en todas sus infinitas variedades y subespecies, la

noche... En una palabra, sepultó la tramoya romántica y se puso a escribir cuentos de miedo a base de luz, de campo, de verano, de cantos de insectos, de piedras y de montes.

Se sabe de Machen que pertenecía a una sociedad secreta llamada «Golden Dawn»<sup>4</sup>. Tal vez fue en ella donde encontró material numinoso novelable. Quizá él mismo no quería asustar, sino dar publicidad a aquellas doctrinas místicas. No lo sé. Pero de lo que no cabe duda es de que sus relatos fueron aceptados *como cuentos de miedo*, es decir, como pura ficción fantástica que producía un deseable estremecimiento de terror. Y esta aceptación por parte del público apunta hacia la existencia –en éste– de una necesidad. Pero ¿por qué el público anglosajón de principios de siglo necesitaba asustarse con terrores nuevos, con terrores inéditos que, sin embargo, reactualizaban los terrores más ancestrales y recónditos del alma humana?

Mejor dicho, sabemos que la emoción del terror –como toda emoción– tenía ya su público y una larga tradición, y que, para seguirla manteniendo, la literatura fantástica tenía que modificarse a fondo. Pero ¿por qué se modificó *entonces*? ¿Por qué se modificó *así*?

Para comprenderlo es necesario situarse en su contexto histórico-cultural. Por el lado histórico, tenemos inquietudes revolucionarias, pánico, atentados. Por el lado cultural, tenemos una nueva crisis del racionalismo, expresión del fracaso de las ideas filosóficas y sociales del siglo XVIII. Ambos lados son caras de una misma moneda. El hombre se da cuenta entonces de que vive sobre un volcán apenas dormido. Marx enseña que las capas sociales burguesas flotan precariamente sobre un mar social embravecido que las ha de destruir. Freud hace ver que la razón no es más que la última capa evolutiva de la conciencia y que, bajo ella, pal-

pitán terrores sin nombre. La crisis del racionalismo filosófico, social y cultural es, en el fondo, una ampliación del racionalismo, porque lo que muere es sólo una forma ya caduca de la razón<sup>5</sup>. La conciencia humana no sólo crece hacia arriba, sino también hacia abajo. Y de pronto descubre que bajo ella –por debajo de los salones burgueses y por debajo del Yo– hay un mundo inmenso y reprimido que –racionalmente– se ha de asimilar. El racionalismo, pues, engendró el interés por lo irracional.

El arte que es expresión de sensibilidad, reflejó estas crisis, estas luchas, estos partos dolorosos y esta gran ansiedad. Pintores, músicos, poetas y novelistas se apartaron de los cánones académicos porque los sentían ya muertos, y se volvieron hacia los submundos reprimidos –sociales o psicológicos– de los cuales hicieron mundos de ficción deseados u odiados, utópicos o escapistas, puramente fantásticos o sólidamente verosímiles. Los nuevos contenidos rompieron las viejas formas y el arte exploró nuevos caminos de expresión. El artista rompió las tradiciones de su arte, las desintegró en infinidad de ismos y cada uno de éstos se convirtió en protesta y huida, en martillo y láudano. En esta revolución cultural, el nuevo cuento de miedo iniciado por Machen<sup>6</sup> representa el momento de protesta y evasión, el dolor por la pérdida de una paz idealizada, el horror contradictorio hacia un pasado bárbaro y terrible que aún acecha en las profundidades y también la transposición del objeto de la angustia.

Para huir de la violencia real, el joven galés se refugió en un mundo arquetípico. Superpuesto al Londres mísero y tiznado, soñó un Londres espiritualmente transmutado. Frente al horror de la gran ciudad mecanizada, huyó a los misterios paganos de su Gales natal. En sus cuentos apare-

cieron de nuevo las hadas y las ninfas de la mitología clásica. Exhumó literariamente los restos de la dominación romana en Gales y en sus ruinas –ruinas clásicas, ya no medievales– hizo revivir cultos horrendos, sacrificios humanos, sátiros y faunos, magia arcaica y ciencia hoy perdida por el hombre. Para Machen, en el saber de los antiguos hierofantes se escondía una verdad hoy olvidada y por eso lo sobrenatural ya es en él mucho menos sobrenatural.

Por último, debo señalar que Machen creó también un objeto ficticio de terror, que encauzó el terror real de los hombres, sublimándolo. Al transponer la causa del terror, al sustituirla por una inventada, Machen conjuró los miedos objetivos a la muerte violenta, al futuro incierto, al terrible pasado, a la revolución y a la contrarrevolución y al maquinismo cada vez más inhumano. La gente sentía angustia y Machen le dio una angustia sublimada que era a la vez espuela y bálsamo. El lector angustiado sentía el acicate del miedo hecho arte y, agotándolo como tal arte, sentía ese alivio que, según nos enseña la reflexología, es una magnífica recompensa para fijar una conducta.

Desde los tiempos de Machen, los motivos de ansiedad han ido aumentando, sobre todo en el mundo anglosajón. La guerra del 14, la revolución rusa, las crisis económicas, el fascismo y el gangsterismo crecientes, la guerra mundial por fin, han representado nuevos estímulos ansiógenos para el americano de los años veinte y treinta. Y, en la literatura, el terror ha seguido proporcionando un motivo ficticio para el miedo real, desviando a éste de sus orígenes y sublimándolo hasta hacerlo soportable. Igual que Joyce y Faulkner bucearon en los submundos psicológicos y sociales, mientras la música dodecafónica y el jazz y el cubismo y el surrealismo buscaban nuevos caminos estéticos, la litera-

tura popular abandonó sus cauces clásicos. Dashiell Hammett orientó la novela policiaca en un sentido nuevo de violencia y sadismo y también de crítica social. Impulsada por los nuevos descubrimientos científicos, por la cuarta dimensión y por la relatividad, la literatura de anticipación abandonó los modelos de Verne y de Wells y creó mundos improbables y probables, de sátira a veces y, otras, de pura evasión.

En la literatura fantástica, como es lógico, el pobre muerto –en el fondo tan inocente– resultó incapaz por sí solo de torcer el curso del terror real, de desarraigarlo de sus orígenes objetivos. No sólo ya nadie creía en él, sino que ni siquiera daba miedo como en tiempos de madame du Deffand. Y los escritores fantásticos siguieron el camino de Machen y exploraron nuevos horizontes.

Por debajo de los terrores más superficiales y banales, descubrieron nuevos mundos –viejísimos mundos– de caos y horror. Igual que la razón crecía también hacia las profundidades, los cuentos de miedo –sus más fieles seguidores– ahondaron su campo de acción. Más allá del simple muerto y del castillo medieval, retrocedieron a épocas primitivas, prehistóricas, prehumanas, a épocas de oscuridad primigenia, de caos, de vagas formas protoplasmáticas del despertar del mundo. La arcaica capa geológica vino a simbolizar un estrato primitivo de la mente. Los terrores más antiguos de la humanidad resucitaron, como arte nuevo, al quedar liberados por el avance en profundidad de la razón. La viejísima creencia se convirtió en novísimo arte. Los terrores primitivos vinieron a ser antídoto del último terror.

Y así, Bram Stoker –autor de *Drácula*– revivió en *La guarida del Gusano Blanco*, su última novela, un horrible ser prehistórico que había llegado a nuestros días por un extra-

ño camino evolutivo<sup>7</sup>. M. P. Shiel<sup>8</sup> y W. H. Hodgson<sup>9</sup> escribieron sobre terrores cósmicos. Lord Dunsany<sup>10</sup> inventó mundos oníricos de pura evasión. Algernon Blackwood<sup>11</sup> hizo protagonista de sus relatos al horror numinoso, a lo *tremendum*, a la fascinación de la naturaleza virgen. Pero, de todos ellos, el que mejor supo expresar la angustia de su tiempo —expresando simplemente la suya propia— fue Howard Phillips Lovecraft.

Lovecraft fue un adelantado y un hombre enfermo (o fue un adelantado por ser un hombre enfermo). Como enfermo, supo sintonizar con la angustia de su mundo. Pero desde sus años treinta hasta ahora, el terror ha ido en aumento y hoy siente todo el mundo lo que entonces sólo percibía un hombre angustiado. Lovecraft es un adelantado porque, a través de su ansiedad, supo expresar, aún más que los miedos de su tiempo, los del mismo porvenir. Y, como tantas veces sucede, el escritor minoritario y desconocido se ha vuelto mayoritario y popular. Sus Mitos de Cthulhu se han constituido en la última mitología del siglo XX, pero con la diferencia de que es ésta una religión para escépticos, de que está *distanciada*, de que su autor no quiere hacerla pasar por verdad<sup>3</sup>. Y, sin embargo, resulta verdadera, auténtica y sincera porque posee la verdad del arte: los Mitos de Cthulhu traducen en palabras y conceptos el terror de hoy, ese terror sin nombre que sólo puede expresarse mediante imágenes de sueño o de locura apocalíptica.

## Lovecraft: historia y leyenda<sup>12</sup>

El principal creador de los Mitos de Cthulhu fue Lovecraft, cuya vida contradictoria rompe cualquier esquema precon-



cebido. Con él, el azar –bajo la forma de un individuo casual, de una familia pequeño-burguesa y neurótica como tantas, de una educación altanera y malsana– salió al encuentro de la necesidad. Su obra de solitario atormentado cayó en el terreno abonado de su sociedad.

Howard Phillips Lovecraft nació en Providence (Rhode Island) el 20 de agosto de 1890. Su padre, Winfield Scott Lovecraft, era un viajante de comercio pomposo y dictatorial que prácticamente nunca convivió con su hijo y que murió cuando éste tenía ocho años. Su madre, Sarah Susan Phillips –de la que él fue el vivo retrato–, era neurótica y posesiva y volcó todas sus muchas insatisfacciones en el pequeño Howard. Continuamente decía a éste que era muy feo, que no debía dar un paso lejos de sus faldas, que la gente era mala y tonta, que, como sus padres provenían de Inglaterra, él era de estirpe británica y, por tanto, ajeno al terrible país en que vivían. Recibió, pues, una educación aristocrática y ramplona, de gente bien venida a menos, pero orgullosa de sus tradiciones. Como era de esperar, se crió medroso y superprotegido, siempre entre personas mayores, solitario, fantástico, reprimido. Apenas jugaba con otros niños y, cuando lo hacía, le gustaba representar escenas históricas o imaginarias. Los otros niños no le querían y él se refugiaba en los libros de la magnífica biblioteca de su abuelo materno. Desde muy pequeño sintió una morbosa aversión al mar (según Wandrei<sup>13</sup>, a partir de una intoxicación por comer pescado en malas condiciones). Se alimentaba preferentemente de dulces y helados y desde niño sufrió terribles pesadillas, lo que no es de extrañar, ya que, como enseña la psicología, el horror cósmico deriva de ese horror al vacío que con tanta frecuencia resulta inducido secundariamente por una educación superprotectora.

Siempre fue ateo. Hablando de sí mismo en tercera persona, dice el propio Lovecraft:

A pesar de que su padre era anglicano y su madre anabaptista, a pesar de que desde muy pequeño estuvo acostumbrado a los cuentecillos de rigor en un hogar religioso y en la escuela dominical, nunca creyó en la abstracta y estéril mitología cristiana que imperaba en torno suyo. En cambio fue un devoto de los cuentos de hadas y de las Mil y Una Noches, en los que tampoco creía, pero los cuales, pareciéndole tan ciertos como la Biblia, le resultaban mucho más divertidos<sup>14</sup>.

Su afán de maravillas indica, sin embargo, que, tal vez por el ambiente en que se educó, Lovecraft, aun radicalmente ateo, siempre sintió un profundo anhelo religioso que él mismo reprimió y sublimó. A los seis años descubrió las leyendas del paganismo clásico y se entusiasmó, llegando incluso, como juego –¡siniestro juego de niño solitario!–, a construir altares «a Pan y a Apolo, a Atenea y a Artemisa y al benévolo Saturno, que gobernaron el mundo en la Edad de Oro»<sup>14</sup>. A los trece años, influido por las novelas policiacas, fundó una tal «Agencia de detectives de Providence», que obtuvo cierto éxito entre la chiquillería del vecindario. Pero pronto se cansó de este juego y volvió a su soledad, a leer cuentos fantásticos y terroríficos y también a escribirlos. Su primer relato –«La bestia de la cueva», imitación de los cuentos terroríficos de la tradición «gótica»– fue escrito a los quince años de edad.

En su adolescencia, racionalista y lógico cien por cien, se dedicó a imitar a los escritores del siglo XVIII. Sentía predilección por todo lo antiguo, pero en especial por este siglo. Lovecraft era un reaccionario terrible. Sentía un miedo visceral por todo

lo nuevo, e incluso deploraba la independencia de su país (a la que denominaba «el cisma de 1776»)<sup>15</sup>. Él se consideraba británico cien por cien y adoraba todo lo que le recordase el pasado colonial de su patria. «Todos los ideales de la moderna América –basados en la velocidad, el lujo mecánico, los logros materiales y la ostentación económica– me parecen inefablemente pueriles y no merecen seria atención»<sup>16</sup> –escribiría más adelante–. Pero, en vez de buscar un futuro mejor, su protesta se plasmaba en un intento de retorno a un pasado ya muerto.

Educado en un santo temor al género humano (exceptuando de éste a las «buenas familias» de origen anglosajón), creía que nadie es capaz de comprender ni de amar a nadie y se sentía un extranjero en su patria. Para él,

el pensamiento humano... es quizá el espectáculo más divertido y más desalentador del globo terráqueo. Es divertido por sus contradicciones y por la pomposidad con que intenta analizar dogmáticamente un cosmos totalmente incógnito e incognoscible, en el cual la humanidad no constituye sino un átomo transitorio y despreciable; es desalentador porque, por su misma índole, nunca alcanzará ese grado ideal de unanimidad que permitiría liberar su tremenda energía en provecho de la raza humana<sup>14</sup>.

Unas líneas más abajo escribe: «El conflicto es la única realidad ineludible de la vida»<sup>14</sup>. Y él, incapacitado para la lucha, se encerró en el pesimismo de su soledad impotente, entre dos viejas tías solteras, rodeado de muebles antiguos y empolvados. Hasta los treinta años no pasó una noche fuera de su casa. Filosóficamente, se consideraba «monista dogmático»<sup>15</sup> y «materialista mecanicista»<sup>15</sup> y era en realidad un escéptico radical, absoluto, autodestructor. Para él, el colmo del idealismo era pretender mejorar la situación del hombre.

Y así fue su vida, que luego se convirtió en leyenda: una vida de penuria económica, de represión y soledad, de amargura y pesimismo. Odiaba la luz del día. Pero en las noches revivía para leer, para escribir, para pasear por las calles solitarias –sin enemigos ya– y, sobre todo, para soñar. Lovecraft vivía por y para sus sueños. En ellos experimentaba «una extraña sensación de expectación y de aventura, relacionada con el paisaje, con la arquitectura y con ciertos efectos de las nubes en el cielo»<sup>16</sup>. Este goce estético fue el que, según Derleth<sup>17</sup>, le impidió suicidarse.

A los veintitantos años, Lovecraft abandonó su estilo dieciochesco y adoptó el de su gran ídolo de entonces: lord Dunsany. Los *Cuentos de un soñador*, *El libro de las maravillas* y *Los dioses de Pegana* se convirtieron en sus libros de cabecera. Y en 1917, a los veintisiete años de edad, publicó su primer relato fantástico: «Dagon», en la revista *Weird Tales*. A éste siguieron otros, la mayor parte de los cuales se publicó en la misma revista.

En 1921 sucedieron dos hechos que habrían de cambiar la vida del joven Howard. La pequeña fortuna familiar se había ido agotando y, por fin, cayó por debajo del mínimo vital. En el mismo año falleció su madre, que hasta entonces lo había tenido poco menos que secuestrado. Howard se sintió en el vacío, perdido en el mundo, solo ante la sociedad hostil. Pero reaccionó en forma positiva. Él sólo sabía hacer una cosa: escribir. Y decidió ganarse la vida como escritor de cuentos de miedo, como crítico, como corrector de estilo, como lo que fuese, con tal de que tuviera relación con la pluma. Y así, entre su flaca renta y sus magros ingresos profesionales, fue tirando con más duras que maduras.

El trabajo, sin embargo, abrió notablemente su panorama social. A la fuerza tuvo que relacionarse con gente y,

aunque sus cuentos pasaron inadvertidos por el gran público, hubo quienes se interesaron en ellos y escribieron al autor. Y este hombre hosco y solitario que decía aborrecer al mundo –cuando lo que le pasaba en realidad es que se sentía o se creía rechazado por él– se convirtió de pronto, en sus cartas, en un muchacho alegre y entusiasta, capaz de escribir larguísimas epístolas a cualquier lector adolescente y desconocido.

Y entre sus corresponsales –escritores conocidos, noveles o aficionados– se fue creando el que más tarde se llamaría «Círculo de Lovecraft». Lovecraft exultaba. «Mis cartas –escribió a uno de sus amigos– constituyen una faceta más de mi gusto por lo antiguo. Como usted sabe, el arte epistolar fue asiduamente cultivado en el siglo XVIII, que es mi siglo predilecto»<sup>18</sup>. Y, un poco más abajo, confiesa: «Este intercambio de ideas me ayuda considerablemente a superar la estrechez de horizontes que siempre amenaza mi existencia de hombre solitario»<sup>18</sup>. Sus cartas eran realmente prodigiosas y en ellas hacía gala de una gran cultura, de inagotable fantasía e incluso de un magnífico humor. Bautizó a sus corresponsales y amigos con nombres exóticos y sonoros: Frank Belknap Long se convirtió en *Belknapius*, Donald Wandrei en *Melmoth*, August Derleth en el *Conde d'Erlette*, Clark Ashton Smith en *Klarkash-Ton*, Robert Bloch en *Bho-Blok*, Virgil Finlay en *Monstro Ligriv*, Robert Howard en *Bob-Dos-Pistolas*<sup>19</sup>. Él mismo firmaba sus cartas como «el sumo sacerdote Ech-Pi-El» (transcripción fonética inglesa de sus iniciales H. P. L.), como Abdul Alhazred o como Luveh-Kerapf. «Sus fórmulas de despedida –dice Ricardo Gossey<sup>20</sup>– son casi siempre como éstas: *Suyo, por el signo de Gnar, Abdul Alhazred; Suyo, por el Pilar de Pnath; Suyo, por el Ritual Gris de Khif, Ech-Pi-El.*» Los que sólo le cono-