



Las  
Mitos  
de  
Othullu  
H. P. Lovecraft

Anticipada por notables precedentes y enriquecida posteriormente por otros escritores, corresponde sin embargo a Howard Phillips Lovecraft el papel más importante en la invención de *Los Mitos de Cthulhu*, ciclo de narraciones de horror cósmico ambientadas en mundos primigenios de caos y espanto. El presente volumen ofrece una completa panorámica del desarrollo de los mitos y reúne las piezas fundamentales en la configuración de ese singular e inquietante universo que remueve en el interior del lector profundos terrores atávicos.

De los Primeros Engendrados, escripto está que esperan siempre al unbral de la Entrada, é la dicha Entrada se encuentra en todas partes é en todos tienpos, 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 cualquier parte, mas la primera es aquella cuya fize avrir, a Saber: Irem, Çibdat de los muchos Pylares, Çibdat so el Desyerto, mas sy ome alguno dixere la Palabra 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 Cogotes 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, 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 la que agora caminan por sobre della. E aquí mesmo aguardan Ellos fasta que tornen otra vegada de los bientos é las Vozes que ante los llebaron é Lo Que Caminó sobre los Bien-

*tos del Mundo é de los espazios vaçíos que  
están entre las Estrellas por siempre.*

Abdul Alhazred [*Necronomicon*]. Según la tra-  
ducción  
castellana. (León, ¿1300?). Hallada por Fran-  
cisco  
Torres Oliver en el Archivo Histórico de Si-  
mancas.

## 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.

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. La 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*, la literatura onírica y 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. 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 Deffand, quien, habiéndosele preguntado en pleno siglo XVII si creía en los fantasmas, contestó que no, pero que le daban miedo. 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 me-

moria 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 ex-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.

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

Pero llegó un momento en que el neo-muerto sofisticado y apuntalado de los victorianos produjo tan poco miedo al lector como el burdo paleo-muerto —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». 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 tradi-

ción, 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, palpitan 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. 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>[1]</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 aparecieron 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 como 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 literatu-

ra, el terror ha seguido proporcionando un motivo ficticio para el miedo real, desviando al arte 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 literatura 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 modos 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 guardia del gusano blanco*, su última novela, un horrible ser prehistórico que había llegado a nuestros días por un extraño camino evolutivo<sup>[2]</sup>. M. P. Shiel<sup>[3]</sup> y W. H. Hodgson<sup>[4]</sup> escribieron sobre terrores cósmicos. Lord Dunsany<sup>[5]</sup> inventó mundos oníricos de pura evasión. Algernon Blackwood<sup>[6]</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. 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

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

preconcebido. 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, 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». 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. A los trece años, influido por las novelas policiacas, fundó una tal «Agencia de detectives de Providence», que obtuvo cierto éxito entre la chiquillería de 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»). 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» —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.