



Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos

ISSN: 1665-8574

ISSN: 2448-6914

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM

Torres-Scott, Andrés
Borges a la sombra de Lovecraft: "There are More Things"
Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos,
núm. 71, 2020, Julio-Diciembre, pp. 37-61
Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM

DOI: <https://doi.org/10.7440/res64.2018.03>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64069682002>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

Borges a la sombra de Lovecraft: “There are More Things”

Borges in the Shadow of Lovecraft: “There are More Things”

Andrés Torres-Scott*

RESUMEN: el objetivo de este ensayo es ubicar el cuento “There are More Things” de Borges como un pastiche que incluye la técnica para escribir horror sobrenatural de Lovecraft. Su originalidad radica en la identificación de las fuentes de la obra de Lovecraft que podría haber leído Borges y en señalar referencias específicas y generales a cuentos de Lovecraft en “There are More Things”. El método utiliza la teoría del horror sobrenatural de Lovecraft. Las conclusiones indican cómo Borges incluyó en TMT los ocho elementos que Lovecraft consideró esenciales para escribir una *weird tale*.

PALABRAS CLAVE: Borges; Lovecraft; *Weird tale*; Sobrenatural; Hipotexto; Horror cósmico.

Abstract: The objective of this paper is to place Borges' short story “There are More Things” as a pastiche that includes Lovecraft's technique to write supernatural horror. Its originality resides in identifying the sources of Lovecraft's work that could have been read by Borges and in pointing out specific and general references in “There are More Things” to Lovecraft's short stories. The method uses Lovecraft's supernatural horror theory. The conclusions state how Borges included in TMT the eight characteristics considered by Lovecraft as essential in writing a weird tale.

KEYWORDS: Borges; Lovecraft; *Weird tale*; Supernatural; Hypertext; Cosmic horror.

10.22201/cialc.24486914e.2020.71.57187

Recibido: 2 de mayo de 2019

Aceptado: 9 de marzo de 2020

* Universidad Autónoma del Estado de México (aatorress@me.com).

INTRODUCCIÓN

Enseguida explico cómo Borges planteó y construyó “There are More Things” (de aquí en adelante TMT), como pieza de horror sobrenatural o *weird tale* a partir de la técnica y la teoría propuestas por Lovecraft. Este texto tiene tres objetivos, primero, identificar qué leyó realmente Borges de Lovecraft. Segundo, identificar cómo definió Lovecraft una *weird tale* y qué elementos debe de contener. El tercero es identificar cómo utilizó Borges esa técnica para escribir TMT, además de plagar su cuento con alusiones a diversos relatos de Lovecraft. Finalmente, se sintetizan los elementos de técnica de una *weird tale* que insertó Borges en TMT.

Considero que la introducción de *Supernatural Horror in Literature* y varios cuentos de Lovecraft son el hipotexto de TMT si se observan bajo la propuesta teórica de transtextualidad de Genette en su obra *Palimpsestos*. Dice Genette: “*hipertextualidad* [es] toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (1989: 14). Así, TMT es un hipertexto de la obra creativa y teórica de Lovecraft. Además, TMT es un pastiche bajo propuesta de Genette, es decir, “una imitación estilística con función crítica” (1989: 31) y no una parodia, pues Borges no pretende burlarse del terror sobrenatural ni del autor. En TMT, Borges emula el estilo de Lovecraft y sugiere una *weird tale*.¹

Borges leyó, citó en entrevistas y enseñó en la universidad la obra de Lovecraft. Además, le dedicó un cuento *in memoriam* (TMT), pero parece que para Borges fue difícil reconocer su gusto por Lovecraft. En entrevistas y textos Borges denota una atracción hacia la obra de Lovecraft que a la vez le provoca disgusto y placer (Torres-Scott 2019). Para coronar la incertidumbre, irónicamente Borges afirmó que su cuento homenaje, TMT, resultó un “lamentable fruto” (2016: 412).

¹ En este ensayo utilice el anglicismo *weird tale* pues en español la traducción “cuento extraño” no tiene sentido y se presta a confusión.

En entrevista de 1968 con Burgin, Borges preguntó a su interlocutor si conocía a Lovecraft. Burgin respondió que no, a lo que Borges añadió: "Well, there is no reason why you should"² (Burgin 2013). Pero en entrevista de 1979 con Theroux, Borges sentenció: "I like Lovecraft's horror stories. His plots are very good"³ (Theroux 1979: 376). Así, St. Armand intenta explicar esta paradoja: "Ultimately, Borges's attitude toward Lovecraft can only be described in terms of a syndrome of attraction-repulsion, an aesthetic of extreme polarities or a metaphysics of paradox"⁴ (2011).

DÓNDE LEYÓ BORGES A LOVECRAFT

La primera mención documentada de Borges a Lovecraft está en *Introducción a la literatura norteamericana* de 1967. Este texto escrito con Esther Zemborain fue la guía de Borges para el curso que dictó en la Universidad de Buenos Aires desde 1956, pero recordemos que en 1967 Lovecraft no era el autor popular en el que se convertiría a partir de 1980. Esto enseñaba Borges de Lovecraft:

HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT (1890-1937) nació en Providence, Rhode Island. Muy sensible y de salud delicada, fue educado por su madre viuda y sus tías. Gustaba, como Hawthorne, de la soledad y aunque trabajaba de día lo hacía con las persianas bajas.

En 1924 se casó y fijó su residencia en Brooklyn; en 1929 se divorció y volvió a Providence, donde retomó su vida de soledad. Murió de cáncer. Detestaba el presente y profesaba el culto del siglo XVIII.

Lo atraía la ciencia; su primer artículo trataba de astronomía. En vida publicó un solo libro; después de su muerte, sus amigos reunieron en volúmenes su obra considerable, antes dispersa en antologías y revistas.

² "Bueno, no hay razón para que lo conozca" (traducción del autor).

³ "Me gustan las historias de horror de Lovecraft. Sus tramas son muy buenas" (traducción del autor).

⁴ "Al final, la actitud de Borges para con Lovecraft sólo puede ser descrita en términos de un síndrome de atracción-repulsión, una estética de polaridades extremas o una metafísica de la paradoja" (traducción del autor).

Estudiosamente imitó el patético estilo y las resonancias de Poe y escribió pesadillas cósmicas. En sus relatos hay seres de remotos planetas y de épocas antiguas o futuras que moran en cuerpos humanos para estudiar el universo o, inversamente, almas de nuestro tiempo que, durante el sueño, exploran mundos monstruosos, lejanos en el tiempo y en el espacio. Entre sus obras recordaremos “The Colour Out [sic] of Space” (“El color que cayó del cielo”), “The Dunwich Horror” (“El horror de Dunwich”), “The Rats in the Wall” [sic] (“Las ratas en la pared” [sic]).

Dejó asimismo un epistolario copioso. Al influjo de Poe cabe agregar el del cuentista visionario Arthur Machen (Borges y Zemborain 1999: 42).

Pero es indispensable identificar a cuáles textos de Lovecraft accedió Borges. Borges identifica por título tres cuentos de Lovecraft: *The Colour out of Space*, *The Dunwich Horror* y *The Rats in the Wall*, cuentos que conformarían el hipotexto explícito de TMT. Pero, ¿cómo accedió Borges a estos relatos y quizás al ensayo teórico? Existen cinco posibilidades.

La primera posibilidad es que Borges haya tenido las revistas *pulp* de los tres cuentos identificados por Borges por título, cuestión no imposible, pero sí poco probable. Estos relatos son “The Colour out of Space” publicado en *Amazing Stories* (1927), “The Dunwich Horror” de *Weird Tales* (abril, 1929) y “The Rats in the Walls” que salió en *Weird Tales* (marzo, 1924).

La segunda posibilidad es que Borges tuviese *The Outsider and Others*, editado y publicado por August Derleth y Donald Wandrei⁵ con tiraje de 1 268 ejemplares en 1939,⁶ pues contiene los cuentos citados por título por Borges, el ensayo *Supernatural Horror in Literature* y dos de los cuentos identificados por la temática de posesión psíquica “The Shadow out of Time” y “The Call of Cthulhu”.

⁵ Libro reimpreso en 1973 y 1981 (Joshi 2019), pero Borges escribió sobre los cuentos de Lovecraft en 1967 para su curso de literatura en la Universidad de Buenos Aires (Borges y Zemborain).

⁶ Índice, tiraje y otras ediciones de las colecciones de cuentos y otros escritos de Lovecraft de este libro y de *Beyond the Wall of Sleep* (1943), *The Dunwich Horror and Others* (1963) y *Dagon and Other Macabre Tales* (1965), todos publicados por Arkham House, pueden consultarse en Joshi 2019.

Recordemos que Borges añade en el curso *Introducción a la literatura norteamericana* que Lovecraft habla de alienígenas que ocupan la mente de seres humanos. Pero el tema no está presente en los cuentos que el argentino identifica por título. De tal forma, es posible asumir que Borges, además de los tres cuentos identificados, leyó otros cuentos de Lovecraft con la temática de posesión psíquica de un cuerpo humano por un extraterrestre. Así, Borges debió haber leído en específico “Beyond the Wall of Sleep” y “The Shadow out of Time”. La aparición de humanos que intercambian sueños con seres de otros planetas también tiene reminiscencias en el cuento “The Call of Cthulhu” (2013a: 26, 28, 29, 38, 40 y 41), pero para entender que Henry Anthony Wilcox está poseído por extraterrestres es necesario haber leído antes los relatos “Beyond the Wall of Sleep” y “The Shadow out of Time”. Además, existe un consenso por parte de los críticos St. Armand, Buchanan y Oliver en que Borges debió conocer “The Shadow out of Time”, a pesar de que el argentino no lo identifica por título.

Una tercera posibilidad, con mayores probabilidades de ser cierta por el número de ejemplares publicados, es que Borges tuviese otras colecciones de Lovecraft publicadas por Arkham House, en específico *Beyond the Wall of Sleep* (1943), *The Dunwich Horror and Others* (1963) y *Dagon and Other Macabre Tales* (1965), como director de la Biblioteca Nacional Mario Moreno entre 1955 y 1973 (Urien 2019).

El tomo *Beyond the Wall of Sleep* incluía el cuento del mismo nombre y *Dagon and Other Macabre Tales* que tuvo 3 471 copias e incluyó el cuento sobre posesión psíquica por extraterrestres “Beyond the Wall of Sleep” y el ensayo de crítica literaria *Supernatural Horror in Literature*, entre otros. Esta edición fue reimpressa por la editorial Victor Gollancz⁷ en Londres en 1967 (Joshi 2019). Como sucede con “The Shadow out of Time”, Borges tampoco menciona por título a “Beyond the Wall of Sleep”, pero al afirmar en *Introducción a la literatura norteamericana* en plu-

⁷ En el ensayo de ficción detectivesca de 1936 “El acercamiento a Almotásim” (Borges 2005), la editorial Victor Gollancz es la que publicó la novela ficticia *The Conversation with the Man Called Al-Mu’tasim: A Game with Shifting Mirrors*.

ral que “en sus relatos” (Borges y Zemborain 1999) Lovecraft trata el tema de alienígenas que habitan la mente de humanos, el argentino evidencia que sabía de la existencia de más de un relato con esa temática. Puesto que *The Outsider and Others* de 1939 no contenía los cuentos “Beyond the Wall of Sleep” ni “The Call of Cthulhu”, es más viable que Borges accediera a las ediciones de 1965 de Arkham House o de 1967 de Victor Gollancz que a otros volúmenes de cuentos de Lovecraft.

En el tomo *The Dunwich Horror and Others* aparecen los tres cuentos que cita Borges por título para su curso y también el cuento “The Shadow out of Time”. Además, *The Dunwich Horror and Others* se reimprimió en 1963 bajo el título *The Dunwich Horror* con todos los textos que nos interesan y nuevamente en 1965 bajo el nombre *The Colour out of Space* por la editorial Lancer⁸ (Nueva York) en edición bolsillo (Joshi 2019). Todos estos tomos fueron anteriores a 1967, año en que se publicó el curso que dictaba Borges. *The Dunwich Horror and Others* fue editado por August Derleth (Joshi 2019), amigo por correspondencia de Lovecraft. El libro, impreso originalmente en 1963, fue reimpreso en 1966, 1970 y 1974 con cerca de 3 000 copias por edición (Joshi 2019). Por lo tanto, es posible que en 1967 Borges, mientras era director de la Biblioteca Nacional, tuviese acceso a alguna edición de *The Dunwich Horror and Others* de 1963 o 1966. Adicionalmente, la editorial Lancer (Nueva York) publicó el mismo contenido bajo el título *The Dunwich Horror* en 1963 y luego en 1967 con el título *The Colour out of Space* en masivas ediciones de bolsillo (Joshi 2019). Quizá alguna de éstas cayó en manos de Borges.

La inevitable cuarta posibilidad es que Borges tuviese una combinación de aquellas revistas *pulp* mencionadas (Joshi 2013: 413-414) y esos omnibus de Lovecraft. La última posibilidad es que Borges poseyera todos los tomos impresos antes de 1967 y también las revistas *pulp*. Si Borges tenía *The Outsider and Others* o *Dagon and Other Macabre Tales* entonces es posible que leyera el ensayo de crítica literaria *Supernatural Horror in Literature*. Hay indicios de que esto pudo ser así, pues Borges y

⁸ Estas ediciones no incluyeron los cuentos “The Outsider” y “The Shadow over Innsmouth” (Joshi 2019).

Zemborain escribieron que Lovecraft dejó “un epistolario copioso” (1999: 22), que “su primer artículo trataba de astronomía” (22), y que “después de su muerte, sus amigos reunieron en volúmenes su obra” (22). Esta información tan precisa acerca del primer artículo que publicó Lovecraft a las 14 años en una revista científica *amateur*, debió obtenerla Borges de la lectura de las introducciones de Derleth a *The Dunwich Horror and Others* y *Dagon and Other Macabre Tales* o de Derleth y Wandrei a *The Outsider and Others* y *Beyond the Wall of Sleep*. Este último tomo también incluyó cartas de Lovecraft a Clark Ashton Smith y otros escritores, además del texto “An Appreciation of H. P. Lovecraft” de W. Paul Cook, quien escribió de la vida de Lovecraft (Joshi 2019), a no ser que Borges hubiese tenido acceso, muy improbable, a las mismas revistas que publicaron los primeros textos de Lovecraft en 1904 y 1909 (Loucks 2006).

Esta información tan precisa debió obtenerla Borges al leer las introducciones. A pesar de que no haya prueba contundente de cuáles textos poseía Borges, llegar a la conclusión de que Borges conoció la introducción a *Supernatural Horror in Literature* no es descabellado, ya que Borges sigue los pasos que establece la introducción en cuestión. En otras palabras, Borges utiliza ciertos lineamientos expuestos en la introducción para escribir TMT.

CÓMO DEFINE LOVECRAFT UNA WEIRD TALE

Para Lovecraft, la *weird tale* tiene ocho características o elementos, pero en su ensayo no las explica como proceso, no las enumera y tampoco profundiza en sus interacciones a pesar de que aparecen ejecutadas en sus cuentos. Los elementos son como una receta de cocina, donde, por ejemplo, saber que la paella lleva arroz, azafrán, ajo, cerdo, pollo, mejillones y gambas no es suficiente para cocinarla adecuadamente. En seguida intento explicar los elementos como un proceso.

1) Atmósfera

La atmósfera se presenta desde el inicio y hasta el final de un relato: “Atmosphere is the all-important thing, for the final criterion of authenticity is not dovetailing of a plot but the creation of a given sensation”⁹ (Lovecraft 2013: 446-447).

2) Indicio

Debe haber siempre una pista del horror, un indicio, presentada con seriedad y realismo: “there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain”¹⁰ (Lovecraft 2013: 446).

3) Sobrenatural

Atmósfera e indicio llevan a lo sobrenatural, a una: “particular suspension of the laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space”¹¹ (Lovecraft 2013: 446). No se trata de una situación extraña cuya explicación lógica aparecerá al final, como sucede en los relatos de detectives, sino que el lector debe sospechar de entrada que se trata definitivamente de algo sin ninguna explicación racional que eliminará la certeza de nociones y leyes naturales inmutables.

Lo sobrenatural contiene dos condiciones, primero, debe darse como un indicio después de plantear la atmósfera, y segundo, no debe identificarse de entrada como algo maravilloso. Lo sobrenatural volverá a aparecer, ya sin cubiertas, a la altura del sexto y séptimo elemento. Al emerger lo sobrenatural como una suspensión de las leyes de la naturale-

⁹ “La atmósfera es el elemento importante, pues el criterio final de autenticidad no es encuadrar la trama, sino crear una sensación dada” (traducción del autor).

¹⁰ “debe haber un indicio, expresado con seriedad y portento de lo que se convertirá en su sujeto, de esa más terrible concepción del cerebro humano” (traducción del autor).

¹¹ “suspensión particular de las leyes de la Naturaleza, las cuales son nuestra única salvación contra los asaltos del caos y los demonios del espacio desplomado” (traducción del autor).

za, la “fascination of wonder”¹² (Lovecraft 2013: 445) de Lovecraft es el mismo concepto que Todorov posteriormente definió como lo maravilloso.¹³

4) Desconocido

Lo desconocido es impredecible, caótico y se es completamente ajeno a él cómo es ajeno a uno. Dice Lovecraft: “The unknown, being likewise the unpredictable [...] thus clearly belonging to spheres of existence whereof we know nothing and wherein we have no part”¹⁴ (2013: 445).

5) Impredecible

De lo desconocido, la *weird tale* lleva a lo imprevisto, como lo expuso Lovecraft en la cita anterior. Lo que se ignora no permite predecir lo que sucederá a continuación.

6) Peligro

Al sumar lo desconocido con lo impredecible, surge inevitable, el sentido del peligro. El peligro, de manera instintiva para el ser humano lleva a pensar en la maldad, lo bueno no puede ser peligroso. Explica Lovecraft: “The unknown, [...] the unpredictable [...] This tendency, too, is naturally enhanced by the fact that uncertainty and danger are always closely allied; thus making any kind of an unknown world a world of peril and evil possibilities”¹⁵ (2013: 445).

¹² “Fascinación de lo maravilloso” (traducción del autor).

¹³ En su *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov cita la definición de Lovecraft de cuento fantástico (1980: 21) que aparece en Introducción a *Supernatural Horror in Literature*, para luego dar su propia definición de lo maravilloso: “Si [...] es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso” (1980: 23).

¹⁴ “Lo desconocido, siendo de la misma forma lo impredecible [...] claramente perteneciente así a las esferas de la existencia de las cuales no sabemos nada y de las que no formamos parte” (traducción del autor).

¹⁵ “Lo desconocido, [...] lo impredecible [...] Esta tendencia, también, es naturalmente realizada por el hecho de que la incertidumbre y el peligro son siempre aliados cercanos; y hacen así cualquier tipo de mundo desconocido un mundo de peligro y posibilidades malignas” (traducción del autor).

7) Maligno

El ser humano liga de forma inmanente al peligro con la maldad, el instinto dicta que si algo es peligroso entonces es malo. Pero en la *weird tale* no debe afirmarse explícitamente que algo es maligno por ser peligroso, ambos deben demostrarse mediante los elementos anteriores: la atmósfera, el indicio, lo sobrenatural, lo desconocido, lo imprevisto y lo peligroso. El lector es llevado de la mano por los elementos anteriores y no tendrá más que concluir, por sí mismo, que está ante algo malvado.

Después del peligro y lo maligno, lo sobrenatural vuelve a surgir en el relato, pero ahora abiertamente, pues al peligro y a lo maligno deben sobreponerse la fascinación y el terror de lo sobrenatural o maravilloso. Afirma Lovecraft: “When to this sense of fear and evil the inevitable fascination of wonder and curiosity is superadded, there is born a composite body of keen emotion and imaginative provocation whose vitality must of necessity endure as long as the human race itself”¹⁶ (2013: 445).

Es necesario precisar que lo maligno no puede ser algo común o material. Dice Lovecraft, este “type of fear-literature must not be confounded with a type externally similar but psychologically widely different; the literature of mere physical fear and the mundanely gruesome”¹⁷ (2013: 446). Lo malvado es entonces metafísico, soñado, irreal, inmaterial. Se teme a algo que se ubica fuera de las leyes de la naturaleza (sobrenatural) y que es capaz de romper esas leyes, a algo que no se puede percibir con los cinco sentidos ni con la lógica, y aún así, lo logramos percibir de forma vívida por medio de una creencia o de la fe. El mal, dice Lovecraft, debe construirse con base en religión o superstición:

saturated with religion and superstition. [...] Because we remember pain and the menace of death more vividly than pleasure, and because our feel-

¹⁶ “Cuando a este sentimiento de miedo y maldad es añadida la inevitable fascinación de lo maravilloso y la curiosidad, nace un cuerpo compuesto por profunda emoción e imaginación provocadora, cuya necesidad de vitalidad dura tanto como la misma raza humana” (traducción del autor).

¹⁷ “tipo de literatura de miedo no debe ser confundida con una de tipo similar en el exterior, pero sicológica y ampliamente diferente; aquella literatura del mero miedo físico y lo mundanalmente espantoso” (traducción del autor).

ings toward the beneficent aspects of the unknown have from the first been captured and formalised by conventional religious rituals¹⁸ (2013: 445).

8) Irreal o irracional

Lo maligno puede inducirse mediante la descripción de un sueño: “The phenomenon of dreaming likewise helped to build up the notion of unreal or spiritual world”¹⁹ (2013: 445). Por lo que numerosos personajes dentro de los cuentos de Lovecraft tienen sueños que no hacen más que acrecentar el peligro, por ejemplo en “The Whisperer in Darkness”, “The Shadow Out of Time” y “Beyond the Wall of Sleep”. En otros casos, la alusión al sueño es para identificar una situación como irracional o incluso “undreamable”²⁰ (Lovecraft 2013a: 59).

Finalmente, soñar no es un elemento característico dentro del proceso para construir una *weird tale*; pero es, junto con lo religioso y la superstición, una técnica para presentar y exponenciar la sensación de lo incierto y lo peligroso. Los sueños y la religión no exigen explicación para convencer, cualquier persona que haya soñado, sabe que del sueño a la pesadilla hay menos de un paso.

CÓMO CONSTRUYÓ BORGES “THERE ARE MORE THINGS”

En su cuento homenaje a Lovecraft, TMT, Borges construyó un relato con los ocho elementos de una *weird tale*. TMT no está sobrecargado de adjetivos, no tiene un estilo sobresaturado ni contiene expresiones de sen-

¹⁸ “Saturada con religión y superstición [...] Porque recordamos el dolor y la amenaza de muerte más vívidamente que el placer y porque nuestros sentimientos hacia los aspectos benéficos de lo desconocido han sido primeramente capturados y formalizados por los rituales religiosos” (traducción del autor).

¹⁹ “El fenómeno de soñar ayudó de la misma forma a construir la noción de lo irreal o del mundo espiritual” (traducción del autor).

²⁰ “Insoñable” (traducción del autor).

timientos de horror que no espanten, cuestiones que criticó Borges de Lovecraft (Torres-Scott 2019). Tampoco, como dice Joyce Carol Oates, TMT tiene la característica “overwrought prose”²¹ (1996: 6) de Lovecraft.

El título de TMT puede provenir de Shakespeare: “There are more things in heaven and earth, Horatio, | Than are dreamt of in your philosophy”²² *Hamlet* (1.5.167-8). Pero provenga o no de *Hamlet*, titular un cuento “There are More Things”²³ plantea ya una atmósfera que da cabida a lo desconocido y provoca la idea de lo impredecible en el lector.

En el primer párrafo de TMT, Borges inyecta realismo y da verosimilitud al relato cuando presenta detalles de la filosofía como disciplina. Para crear una atmósfera de incertidumbre añade, casual, casi sin razón, la metáfora: “El hombre olvida que es un muerto que conversa con muertos” (Borges 2016: 458). Al iniciar con la construcción de una atmósfera de temor, Borges arroja la situación hasta una última frontera geográfica, el tío muere en un “confín remoto”. Elemento característico del *American Gothic* (Weinstock 2017: 6-7) y utilizado por Lovecraft recurrentemente en los ya citados “The Dunwich Horror”, “The Colour out of Space” y “The Shadow out of Time” y en “The Whisperer in Darkness” que también aparece en los arriba mencionados tomos *The Dunwich Horror and Others* y *The Outsider and Others*.

Finalmente, Borges menciona los estudios del tío Arnett y los prismas y pirámides de Hinton para dar verosimilitud y en posible alusión a los seres cónicos que aparecen en “The Shadow out of Time” (Lovecraft 2013: 399):

supe que mi tío Edwin Arnett había muerto de un aneurisma, en el confín remoto del continente. [...] El hombre olvida que es un muerto que conversa con muertos. La materia que yo cursaba era filosofía; [...] mi tío [...] me había revelado sus hermosas perplejidades, allá en la Casa Colorada, cerca de Lomas. Una de las naranjas del postre fue su instrumento para iniciarme en el idealismo de Berkeley; el tablero de ajedrez le bastó para

²¹ “prosa sobre saturada” (traducción del autor).

²² “Hay más cosas en el cielo y la tierra, Horacio | Que aquellas soñadas en tu filosofía” (traducción del autor).

²³ “Hay más cosas” (traducción del autor).

las paradojas eleáticas. Años después, me prestaría los tratados de Hinton [...] No olvidaré los prismas y pirámides que erigimos (2016: 458).

En el segundo párrafo, Borges insiste en un sitio alejado de la ciudad, como muchas veces lo hizo Lovecraft. En este caso se trata de Turdera, que ofrecía ventajas de una “soledad casi agreste”. El adjetivo agreste, según el *Diccionario de la Lengua Española*, significa: “Rudo, tosco, grosero, falto de urbanidad”. Lo que lleva a pensar en algo salvaje y por tanto impredecible, incluso peligroso. Enseguida, Borges presenta la descripción del tío del protagonista que era agnóstico y a quién le gustaba la teología, ambas cualidades acercan al lector a lo irracional e inexplicable. Además, la mención del ovejero en un lugar cercano a dónde aparecerá el monstruo es quizás una alusión de Borges a las misivas del protagonista Henry W. Akeley en “The Whisperer in Darkness” (Lovecraft 2013: 128-131). Nótese enseguida que Borges abre y cierra este párrafo con descripciones precisas y realistas:

Mi tío era ingeniero. Antes de jubilarse [...] decidió establecerse en Turdera, que le ofrecía las ventajas de una soledad casi agreste [...]; mi tío a la manera de casi todos los señores de su época, era librepensador, o mejor dicho, agnóstico, pero le interesaba la teología, como le interesaban los falaces cubos de Hinton o las bien concertadas pesadillas del joven Wells. Le gustaban los perros; tenía un gran ovejero al que le había puesto el apodo de Samuel Johnson²⁴ en memoria de Lichfield, su lejano pueblo natal (2016: 458-59).

²⁴ Lovecraft escribió “A Reminiscence of Dr. Samuel Johnson” bajo el seudónimo Humphrey Littlewit, Esq. publicado en 1917 en la revista *United Amateur* y no publicado otra vez hasta 1976 en *To Quebec and the Stars*, un año después de la publicación de TMT. Curiosamente, el texto de Lovecraft es un ensayo de ficción –estilo que abordó con maestría Borges–, y no un cuento. No hay evidencia para afirmar que Borges poseía la revista de 1917 u otra impresión de “A Reminiscence of Dr. Samuel Johnson” antes de escribir TMT. Entonces, ¿por qué Borges llama al ovejero “Samuel Johnson” como reminiscencia de Lichfield? Quizá Borges conocía el título de este cuento de Lovecraft o es solo una vulgar coincidencia.

Borges deja ya la atmósfera totalmente definida en el tercer párrafo. Llama por segunda ocasión a la propiedad por su nombre: Casa Colorada. Quizá en alusión a “The Horror at Red Hook”²⁵ –incluido también en *The Outsider and Others* y *Dagon and Other Macabre Tales*–, donde Red Hook es un barrio donde trabaja el detective Malone, quien tenía fobia a edificios altos. Elementos que coinciden con que la Casa Colorada esté en un alto y posteriormente será el origen del miedo, aunque en este punto del relato el lector no lo sabe. También es flagrante la connotación del color rojo con el peligro, que la casa esté rodeada de agua y aislada también provocan una atmósfera de soledad.

Borges presenta la imagen de las araucarias y explica que no disminuyen la pesadez, pero ¿por qué deberían? Borges agrega una torre que opriime las paredes y ventanas. Edificios similares que se apretujan y casi chocan aparecen en “The Music of Erich Zann” (Lovecraft 2013a), cuento incluido en los referidos *The Outsider and Others* y *The Dunwich Horror and Others*.

La Casa Colorada estaba en un alto, cercada hacia el poniente por terrenos anegadizos. Del otro lado de la verja, las araucarias no mitigaban su aire de pesadez. En lugar de azoteas había tejados de pizarras a dos aguas y una torre cuadrada con un reloj, que parecían oprimir las paredes y las parcas ventanas (2016: 459).

En su cuarto párrafo Borges procede al acercamiento a lo desconocido y lo impredecible, el peligro y la posibilidad de lo maligno. Primero, no expone la razón por la que se tira todo lo que había en la casa. Segundo, crea un hábito de misterio al señalar que los habitantes locales no quisieron volver a amueblar la casa, lo que podría interpretarse como una superstición y conllevar una sensación de irracionalidad. Tres, Borges describe un lapso de tiempo de quince días dónde se trabajó a puerta cerrada, sin abrir ventanas y solo de noche al interior de la Casa Colorada. En cuarto lugar, agrega la incomprensible tala de las araucarias y el hecho de que el nuevo dueño, Preetorius, se instaló de noche.

²⁵ Incluido en *The Outsider and Others* y *Dagon and Other Macabre Tales*, de Arkham House.

La estocada la da Borges con la mención del perro: “el ovejero muerto en la acera, decapitado y mutilado”. El peligro y la maldad se apropián de la atmósfera con la descripción realista del animal muerto y Borges añade otra dosis de lo incierto al ocultar la explicación de su muerte. Entonces, Preetorius desaparece sin explicación.

Regrese a la patria en 1921. Para evitar litigios habían rematado la casa; la adquirió un forastero, Max Preetorius, [...] llegó al atardecer con dos asistentes y tiraron a un vaciadero [...] todos los muebles, todos los libros y todos los enseres [...] Ulteriormente, una empresa de la capital se encargó de la obra. Los carpinteros de la localidad se negaron a amueblar de nuevo la casa: un tal Mariano, de Glew, aceptó al fin las condiciones [...] Durante una quincena, tuvo que trabajar de noche, a puertas cerradas. Fue asimismo de noche que se instaló en la Casa Colorada el nuevo habitante. Las ventanas ya no se abrieron, pero en la oscuridad se divisaban grietas de luz. El lechero dio una mañana con el ovejero muerto en la acera, decapitado y mutilado. En el invierno talaron las araucarias. Nadie volvió a ver a Preetorius, que, según parece, no tardó en dejar el país (2016: 459).

Al igual que en “The Dunwich Horror” las ventanas están clausuradas: “tight boarding-up of all the windows in the reclaimed section”²⁶ (Lovecraft 2013: 87). Lovecraft reitera estas ventanas clausuradas (2013: 89, 90) y agrega perros que ladran a presencias extrañas (88-89). Los canes que detectan a seres de otros planetas son un elemento recurrente, véanse “The Whisperer in Darkness” (2013: 131-132) y “The Dunwich Horror” (2013: 87-88 y 97-98); así como alienígenas que matan perros, véase “The Whisperer in Darkness” (145-146). De igual forma está presente la flora silvestre dañada aledaña a la casa en “The Dunwich Horror”: “for all the trees on the banks were bent and broken”²⁷ (102).

Como lo sugirió Lovecraft, a lo largo del siguiente diálogo, Borges mantiene las referencias religiosas para promover la atmósfera de lo irracional: “festín calvinista” —que además es un fino oxímoron—, “teológico”

²⁶ “la cubierta apretada de las ventanas en la sección reclamada” (traducción del autor).

²⁷ “pues todos los árboles en los bancos estaban doblados y rotos” (traducción del autor).

cas”, “cura párroco”, “capilla católica” y “judezno”. Borges no explica las causas de los cambios al interior de la Casa Colorada y agrega otro elemento de lo desconocido: “La abominación tiene muchas formas” (2016: 461).

Fatalmente decidí indagar el asunto.

Mi primer trámite fue ver a Alexander Muir. [...] [L]a equitativa fuente de scones [...] eran [...] un frugal festín calvinista [...] Sus controversias teológicas con mi tío habían sido un largo ajedrez [...]

—Muchacho [...] Lo que le quita el sueño es la venta de la Casa Colorada y ese curioso comprador. A mí, también. Francamente, la historia me desagrada [...]

Al rato, prosiguió [...]

—Antes que Edwin muriera, [...] me citó en su despacho. Estaba con el cura párroco. Me propusieron que trazara los planos para una capilla católica. [...] Soy un servidor del Señor y no puedo cometer la abominación de erigir altares para ídolos.

Aquí se detuvo.

—¿Eso es todo? [...]

—No. El judezno ese de Preetorius quería que yo destruyera mi obra y que en su lugar pergeñara una cosa monstruosa. La abominación tiene muchas formas (2016: 460-461).

Borges mantiene el desarrollo de la atmósfera con lo desconocido repleto de lo irracional, lo que provoca un ambiente impredecible y prepara la mesa para el peligro. Borges omite qué es exactamente lo que ven las personas que pasan por afuera de la Casa Colorada, pero deja entrever que quizás sea superstición, lo que es suficiente para dar juego a lo irracional por lo desconocido y exponer la presencia de lo incierto o malvado:

Al doblar la esquina se me acercó Daniel Iberra. [...] Era casi de noche. Al divisar la Casa Colorada en el alto, Iberra se desvió. Le pregunté por qué [...]

—[...] Mirá. Noches pasadas, yo venía de una farra. A unas cien varas de la quinta, vi algo. El tubiano se me espantó y [...] tal vez no cuento el cuento. Lo que vi no era para menos (2016: 461).

Enseguida y de acuerdo con las recomendaciones de Lovecraft, Borges describe un sueño que tiene el protagonista para promover la presencia del

elemento irreal, desestabilizar el cuento, confundir el realismo del argumento con lo irracional y provocar incertidumbre con elementos inexplicables para generar una atmósfera de imprevisibilidad total que deja entrever el peligro. Incluso, propone un monstruo tipo minotauro, pero americano, pues su forma es similar al bisonte. Esto ya es sobrenatural.

Aquella noche no dormí. Hacia el alba soñé con un grabado a la manera de Piranesi, que no había visto nunca o que había visto y olvidado, y que representaba el laberinto. Era un anfiteatro de piedra, cercado de cipreses y más alto que las copas de los cipreses. No había ni puertas ni ventanas, pero sí una hilera infinita de hendiduras verticales y angostas. Con un vidrio de aumento yo trataba de ver el minotauro. Al fin lo percibí. Era el monstruo de un monstruo; tenía menos de toro que de bisonte y, tendido en la tierra el cuerpo, parecía dormir y soñar. ¿Soñar con que o con quien? (2016: 461).

Mencionar al grabador Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) para referirse a una escena sombría puede ser alusión de Borges al cuento “*Pickman's Model*” (Lovecraft 2013a) y aparecido, ya no coincidentemente, en *The Outsider and Others* y *The Dunwich Horror and Others*. En el cuento, Lovecraft menciona cinco pintores reconocidos por sus escenas de terror: Gustave Doré (1832-1883), Sidney H. Sime (1867-1941), Anthony Angarola (1893-1929), Francisco José de Goya (1746-1828) y Henry Fuselli (1741-1825) a quienes compara con el pintor ficticio Richard Upton Pickman (Lovecraft 2013a: 88, 89 y 93).

El protagonista de TMT se dirige a la Casa Colorada y halla un paisaje inexplicable para pertenecer a un lugar deshabitado: barrotes de la reja retorcidos y una zanja con bordes pisoteados. El protagonista añade que le queda “una jugada”, ¿por qué lo dice? No tiene sentido que sea la última ni que sea inevitable. La jugada es ir a ver al carpintero de Glew, Mariani, quien remodeló la casa. El protagonista dice que Mariani “habló y habló”, pero no dice qué dijo, salvo que Mariani no volvería a Turdera ni a la casa “por todo el oro del mundo”. Borges agrega más elementos de lo desconocido y supersticiosos. Al no explicar ni dar información completa al lector, Borges induce a especular sobre la naturaleza de lo que está sucedien-

do, esto hace que el lector se cuestione y asuma acciones sin evidencia, provocando terror en la atmósfera. En este punto, el peligro que sienten los personajes ante la Casa Colorada es evidente y el mal en ella patente.

Esa tarde pasé frente a la casa. El portón de la verja estaba cerrado y unos barrotes retorcidos. Lo que antes fue jardín era maleza. A la derecha había una zanja de escasa hondura y los bordes estaban pisoteados.²⁸

Una jugada me quedaba, [...], no solo por sentirla del todo vana sino porque me arrastraría a la inevitable, a la última.

Sin mayores esperanzas fui a Glew. Mariani, el carpintero [...] Le dije que me interesaba el moblaje fabricado por él para la propiedad que fue de mi tío [...] El hombre habló y habló [...] [D]eclaró que su lema era satisfacer todas las exigencias del cliente, por estrañas que fueran [...] Tras de hurgar en varios cajones, me mostró unos papeles que no entendí, firmados por el elusivo Preetorius. [...] Al despedirnos, me confió que por todo el oro del mundo no volvería a poner los pies en Turdera y menos en la casa. Agregó que el cliente es sagrado, pero que en su humilde opinión, el señor Preetorius estaba loco. Luego se calló, arrepentido. Nada más pude sonsacarle (2016: 461-462).

En “Notes on Writing weird Fiction”, Lovecraft afirma. “*Conflict with time* seems to me the most potent and fruitful theme in all human expression”²⁹ (2009a). Igualmente, el protagonista de Borges en TMT, afirma que no hay “otro enigma que el tiempo” (2016: 462).

Aparecen de pronto una luz y un gemido para los cuales no hay explicación al interior de una casa abandonada. Cae una lluvia inesperada, elemento típico del terror gótico, y el protagonista ingresa a la Casa Colorada después de la caída de un relámpago “con temor o con esperanza” (2016: 462). Adentro, se siente un olor penetrante, pero no explica a qué huele. Hay baldosas levantadas y una rampa de piedra, cuya existencia tampoco es explicada. Demasiados elementos de lo desconocido.

²⁸ Posible alusión a “The Dunwich Horror”: “the bruised, matted vegetation of the fields and roadside” (Lovecraft 2103: 102), en español: “la magullada vegetación en esteras de los campos y en el borde de la carretera” (traducción del autor).

²⁹ “*El conflicto con el tiempo* me parece el más potente y fructífero tema en toda expresión humana” (traducción e itálicas añadidas por el autor).

El protagonista enciende la luz, pero no trata de describir el lugar porque no está seguro de lo que ve. La escena es inefable, como lo planteó Lovecraft en varios cuentos. Más irracional ya no es posible, esto lleva de inmediato al lector a esperar lo inesperado y a preconfigurar el peligro. Los elementos inexplicables se acumulan y algunos tienen indicios de ser sobrenaturales. El protagonista no explica lo que ve porque “para ver una cosa hay que entenderla” (Borges 2016: 463). Enseguida, menciona a un hombre salvaje, que es una referencia más a lo incierto e irracional, referencia coronada con otra referencia a la Biblia y a un misionero, palabras que no hacen más que insistir en el componente religioso-irracional. Se ha planteado ya el peligro y lo maligno parece estar cerca.

Repetidas veces me dije que no hay otro enigma que el tiempo, esa infinita urdimbre del ayer, del hoy, del porvenir, del siempre y del nunca [...], yo rondaba, noche tras noche, por los caminos de tierra que cercan la Casa Colorada. Algunas veces divisé arriba una luz muy blanca; otras creí oír un gemido [...]

[...] Serían las once de la noche cuando se desplomó la tormenta. Primero el viento sur y después el agua a raudales. Erré buscando un árbol. A la brusca luz de un relámpago me hallé a unos pasos de la verja. No sé si con temor o con esperanza probé el portón. Inesperadamente, cedió. Avancé [...] También la puerta de la casa estaba a medio abrir. Una racha de lluvia me azotó la cara y entré.

Adentro habían levantado las baldosas y pise pasto desgreñado. Un olor dulce y nauseabundo penetraba la casa. A izquierda o a derecha, no se muy bien, tropicé con una rampa de piedra. Apresuradamente subí. [...] [H]ice girar la llave de luz.

El comedor y la biblioteca de mis recuerdos eran ahora, derribada la pared divisoria, una sola gran pieza desmantelada [...] No trataré de describirlos, porque no estoy seguro de haberlos visto, pese a la despiadada luz blanca. Me explicaré. Para ver una cosa hay que comprenderla. [...] El salvaje no puede percibir la Biblia del misionero (2016: 462-463).

Entonces, el protagonista narra que nada corresponde con una figura humana o a un uso concebible. Hay una escalera con huecos irregulares, ¿qué o quién podría utilizarla? Borges describe mobiliario e inmobiliario de dimensiones gigantes e irregulares para un humano como lo hace Lo-

vecraft, véase “The Shadow out of Time” (2013: 399 y 404). En medio de lo inexplicable y lo desconocido, el protagonista apaga la luz de forma inesperada y sí, irracional. El peligro es evidente, la maldad, quién sabe, sólo el lector dirá si la intuye: “No oí el menor sonido, pero la presencia de las cosas incomprensibles me perturbaba” (2016: 463).

Borges diseña TMT cómo Lovecraft dice que debe escribirse una *weird tale*. Borges añade “la pesadilla” (2016: 463) del piso anterior y remata con otro elemento irracional al ver “muchos objetos o pocos” (463). Finalmente, Borges emulará en el cierre del cuento a Lovecraft con una serie preguntas retóricas como en “The Colour out of Space” (2013: 79), “The Dunwich Horror” (120) y en “The Shadow out of Time” (442-443).

Ninguna de las formas insensatas que esa noche me deparó correspondía a la figura humana o a un uso concebible. Sentí repulsión y terror. En uno de los ángulos descubrí una escalera vertical, que daba al otro piso. Entre los anchos tramos de hierro, que no pasarían de diez, había huecos irregulares [...] Apague la luz y aguardé un tiempo en la oscuridad. No oí el menor sonido, pero la presencia de las cosas incomprensibles me perturbaba [...]

Ya arriba mi temerosa mano hizo girar por segunda vez la llave de la luz. La pesadilla que prefiguraba el piso inferior se agitaba y florecía en el último. Había muchos objetos o unos pocos objetos entretejidos (2016: 463).

¿Cómo sería el habitante? ¿Qué podía buscar en este planeta, no menos atroz para él que él para nosotros? ¿Desde qué secretas regiones de la astronomía o del tiempo, desde qué antiguo y ahora incalculable crepúsculo, habría alcanzado este arrabal sudamericano y esta precisa noche? (464). Incluso al final del cuento, Borges no deja de desarrollar la atmósfera:

Me sentí un intruso en el caos. Afuera había cesado la lluvia. Mire el reloj y vi con asombro que eran casi las dos. Dejé la luz prendida y acometí cautelosamente el descenso. [...] Bajar antes de que el habitante volviera. Conjeturé que no había cerrado las dos puertas porque no sabía cómo hacerlo (464).

Hasta el final, Borges mantiene el peligro y lo impredecible. Ni siquiera describe al monstruo, recurso utilizado por Lovecraft en “The Music of

Erich Zann”, “Pickman’s Model” y “The Dunwich Horror”, a pesar de que el lector sabe que el protagonista sí lo ve:

Mis pies tocaban el penúltimo tramo de la escalera cuando sentí que algo ascendía por la rampa, opresivo y lento y plural. La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos (2016: 464).

CONCLUSIONES

He expuesto cómo Borges identifica y recupera los ocho elementos de la *weird tale* en TMT a la vez que incorpora alusiones a varios cuentos de Lovecraft que se incluyen en tomos que pudo haber leído Borges. A modo de síntesis, enuncio los ejemplos clave utilizados por Borges en TMT para representar las características de la *weird tale*.

1) Atmósfera

Según Lovecraft las condiciones mínimas para construir la atmósfera son la construcción realista (2009a), la fundamentación de una sensación de temor auténtico y la presencia de una fuerza desconocida (2013: 446-447). Borges da al inicio de TMT autenticidad al señalar detalles de filosofía, fundamente el temor con el desolador paisaje que rodea a la casa y presenta una muerte cruel del ovejero sin mayor explicación (quizá por una fuerza desconocida).

2) Indicio

El indicio de lo sobrenatural es presentado conrealismo y como parte de la atmósfera. La casa aislada y el paisaje de vegetación dañada, el perro muerto y la negativa de los trabajadores a ingresar a la casa son elementos verosímiles que preconfigura un peligro inminente.

3) Sobrenatural

Se entrevé desde el inicio y aparecerá más tarde con el peligro y lo maligno. Borges propone de entrada un indicio de lo sobrenatural: “El hombre

olvida que es un muerto que conversa con muertos” (Borges 2016: 458). Son cruciales para lo sobrenatural otros elementos que aparecen más adelante, los trabajos realizados únicamente de noche dentro de la Casa Colorada, la extraña desaparición del señor Preetorius y el temor a acercarse a la propiedad por parte de los personajes Muir, Iberra y Mariani.

4) Desconocido

El aspecto de la Casa Colorada construye una atmósfera con elementos que promueven lo desconocido, no hay explicación para que los barrotes estén retorcidos, para que haya una zanja cavada, que las araucarias estén taladas y las baldosas levantadas. Añado la declaración de Iberra de ver algo, pero no decir qué fue lo que vio.

5) Impredicible

Está dado por la presencia de elementos que proponen lo desconocido. También son de notar elementos como las luces al interior de la Casa Colorada visibles a través de las ventanas tapiadas, así como la escalera y la mesa que no están hechos para humanos dentro de la casa.

6) Peligro

En el desenlace se observa que estar frente a un objeto o monstruo sin sonido e indescriptible visualmente: “algo ascendía por la rampa, opresivo y lento y plural” (Borges 2016: 464) es el signo claro de la posibilidad de amenaza o contratiempo.

7) Maligno

Es resultado de lo desconocido, lo impredecible y lo maravilloso, pero no es evidente que sea de lo peligroso, ese elemento lo intuye el lector al intentar dar respuesta a las preguntas: “¿Cómo sería el habitante? ¿Qué podía buscar en este planeta, no menos atroz para él que él para nosotros?” (Borges 2016: 464).

8) Irreal / irracional

Aparecen en este cuento exactamente aquellos que nombra Lovecraft: religión, superstición y sueño. En TMT hay elementos religiosos protestantes y católicos de la mano de las supersticiones de los habitantes del pueblo. El punto de máxima irrealidad es el sueño del protagonista con el minotauro-bisonte que a su vez está soñando.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, JORGE LUIS. "Acercamiento a Almotásim". *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé, 2005. 145-153.
- _____. "There are More Things". *Cuentos completos*. México: Lumen, 2016. 458-464.
- _____. "Epílogo' de *El libro de arena*". *Cuentos completos*. México: Lumen, 2016. 511-512.
- BORGES, JORGE LUIS y ESTHER ZEMBORAIN. *Introducción a la literatura norTEAMERICANA*. Madrid: Alianza, 1999.
- BUCHANAN, C. J. (1996). "J. L. Borges's Lovecraftian Tale: 'There Are More Things' in the Dream than We Know". *Extrapolation* 37 4: 357. Artículo en línea disponible en <http://link.galegroup.com/apps/doc/A19191040/AONE?u=cide1&sid=AONE&xid=47fb5ee4> [Consultado el 19 de febrero de 2019].
- BURGIN, RICHARD. "From Conversations with Jorge Luis Borges, 1968". *Jorge Luis Borges: The Last Interview and other Conversations*. Nueva York: Melville House, 2013.
- GENETTE, GÉRARD. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto (trad.). Madrid: Taurus, 1989.
- JOSHI, S. T. *Eighty Years of Arkham House. A History and Bibliography*. Seattle: Sarnath Press, 2019.
- _____. "Explanatory Notes". *The Thing in the Doorstep and Other Weird Stories*. S. T. Joshi (ed.). Nueva York: Penguin, 2013. 409-499.

- LOUCKS, DONOVAN K. (2006). "Lovecraft's Scientific Articles". *The H. P. Lovecraft Archive* 30. Artículo en línea disponible en <http://www.hplovecraft.com/writings/science/>. [Consultado el 13 de febrero de 2019].
- LOVECRAFT, H. P. "The Call of Cthulhu". *The Classic Horror Stories*. Oxford: Oxford University Press, 2013. 24-52.
- _____. "The Colour out of Space". *The Classic Horror Stories*. Oxford: Oxford University Press, 2013. 53-79.
- _____. "The Dunwich Horror". *The Classic Horror Stories*. Oxford: Oxford University Press, 2013. 80-120.
- _____. "The Horror at Red Hook". *The Classic Horror Stories*. Oxford: Oxford University Press, 2013. 3-23.
- _____. "Introduction from 'Supernatural Horror in Literature'." *The Classic Horror Stories*. Oxford: Oxford University Press, 2013. 444-447.
- _____. (2009a). "Notes on Writing Weird Fiction". *The H. P. Lovecraft Archive*: Artículo en línea disponible en: <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx>. [Consultado el 11 de marzo de 2019].
- _____. "Pickmans' Model". S. T. Joshi (ed.). *The Thing in the Doorstep and Other Weird Stories*. Nueva York: Penguin, 2013a. 87-101.
- _____. "The Shadow out of Time". *The Classic Horror Stories*. Oxford: Oxford University Press, 2013. 382-443.
- _____. "The Music of Erich Zann". S. T. Joshi (ed.). *The Thing in the Doorstep and Other Weird Stories*. Nueva York: Penguin, 2013a. 51-59.
- _____. (1976). *To Quebec and the Stars*. Artículo en línea disponible en: <http://www.isfdb.org/cgi-bin/title.cgi?69017>. [Consultado el 10 de abril de 2019].
- _____. "The Whisperer in Darkness". *The Classic Horror Stories*. Oxford: Oxford University Press, 2013. 121-181.
- OATES, JOYCE CAROL. "Introduction". *American Gothic Tales*. Nueva York: Plume, 1996. 1-9.

- OLIVER, JOSÉ. (2006). "Análisis de 'There Are More Things' de Borges desde la perspectiva lovecraftiana". *Internet Archive*. Artículo en línea disponible en https://web.archive.org/web/20101122120529/http://www.hplovecraft.es/ver_articulo.aspx?clave=Borges. [Consultado el 15 de marzo de 2019].
- SHAKESPEARE, WILLIAM. "Hamlet, Prince of Denmark". *The Illustrated Stratford Shakespeare*. Londres: Chancellor Press, 1993. 799-831.
- ST. ARMAND, BARTON LEVI. "Synchronistic Worlds: Lovecraft and Borges". S. T. Joshi (ed.). *An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Honor of H. P. Lovecraft* Nueva York: Hippocampus Press, 2011.
- THEROUX, PAUL. *The Old Patagonian Express: By Train through the Americas*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.
- TORRES-SCOTT, ANDRÉS. (2019). "Entre la aberración y el placer: Borges acerca de Lovecraft". *Reflexiones marginales* 54. Artículo en línea disponible en <https://2018.reflexionesmarginales.com/entre-la-aberracion-y-el-placer-borges-acerca-de-lovecraft/>. [Consultado el 5 de enero de 2020].
- TODOROV, TZVETAN. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia Editora, 1980.
- WEINSTOCK, JEFFREY ANDREW. "Introduction". Jeffrey A. Weinstock (ed.). *The Cambridge Companion to American Gothic*, Cambridge: Cambridge University Press, 2017. 1-12.