

Rasgos y naturaleza de la teratología de William H. Hodgson en la novela *The Night Land* (*El Reino de la Noche*): Una propuesta de taxonomía

JESÚS PÉREZ CABALLERO

El Colegio de la Frontera Norte (Tamaulipas, México)

Resumen: En este artículo, a partir de la novela fantástica *El Reino de la Noche*, se estudia cómo el escritor inglés William Hope Hodgson (1877-1918) construye monstruos en su obra en prosa. Tras proponer una teratología basada en monstruos corpóreos (humanoides, animaloides, cardinales y descontextualizados) y fuerzas inmateriales (malignas, benignas y neutrales), se concluye que su experiencia marinera es clave para comprender no solamente esa clasificación, sino un marco de puesta del revés del paisaje, fundamental para el modo hodgsoniano de generar miedo.

Palabras clave: William H. Hodgson, *El Reino de la Noche*, novela, teratología, monstruo.

Introducción

William Hope Hodgson (1877-1918) fue un autor inglés de novela, cuento y otros textos, misceláneos, entre la fantasía, la ciencia ficción y las aventuras marítimas. Definido como un «a transitional writer» [*escritor de confines*, como podría traducirse, a modo de guiño al título en español de una de sus obras], por la «continual destabilisation of boundaries» [continua desestabilización de los límites] (Alder, 2009: 43)¹, fue Herman Charles Koenig (1893-1959), un coleccionista de libros, quien realizó una labor de recuperación de Hodgson. Él fue quien llamó la atención de Howard Phillips Lovecraft, que desconocía su existencia y que no lo había incluido en su canónica *Supernatural*

¹ Las traducciones son propias, salvo indicación contraria.

Horror in Literature, como tampoco aparecía Hodgson en las antologías *weird* más conocidas (Gafford, 2012a; Baumann, 2018: 135)². Más adelante, H. P. Lovecraft lo compararía a Algernon Blackwood (1869-1951) por «his serious treatment of unreality» [su tratamiento serio de la irrealidad] (*apud* Gafford, 2012b).

En este artículo se estudia la construcción de los monstruos en *El Reino de la Noche* (*The Night Land*), su última novela, que narra un futuro en noche perpetua donde los humanos, acechados por aquellos, viven refugiados en pirámides. Para ello, se expone la separación animal/monstruo como supuesto de *El Reino de la Noche* (en adelante *ERN*), así como las características, oníricas, del narrador identificado como X. Después, se clasifican y explican tales monstruos (es decir, la propuesta de teratología o clasificación de estas entidades), así como sus vínculos con el resto de la obra de Hodgson, a partir del trasfondo material de su labor en empleos marítimos. Por su juventud, Hodgson se enroló, en primer lugar, como grumete o *cabin boy* (el escalafón inferior en los buques mercantes) y, tras cursar los estudios pertinentes, como marinero a tiempo completo (*full-fledged sailor*). En total, estuvo enrolado de los 14 a los 25 años, es decir, entre 1891-1899 (Hay, 2014). Finalmente, y teniendo en cuenta esa experiencia vital, se plantea un modo de considerar la construcción del terror hodgsoniano: a partir de un marco, también influido por sus experiencias marítimas, donde objetos y espacios están al revés.

El abrupto fallecimiento de Hodgson en el frente belga de la Primera Guerra Mundial hizo

que muchos aspectos de su obra no sean seguros. Por ejemplo, la cronología de sus novelas es discutida, sobre todo, por Gafford (1997), quien propone el siguiente orden de escritura: en primer lugar, *ERN*—publicada en último lugar, 1912 (The Internet Speculative Fiction Database, s.f.)—, *La casa en el confín de la Tierra* (*LCCT*, *The House on the Borderland*, publicada en 1908), *Los piratas fantasmas* (*LPF*, *The Ghost Pirates*, en 1909) y *Los botes del «Glen Carrig»* (*LBGC*, *The Boats of the «Glen Carrig»*, 1907, primera en publicarse, pero última en escribirse, según Gafford). Este se basa en una carta donde Hodgson la señala de ese modo, y en cuestiones de claridad estilística. Alder, en su tesis doctoral clave para reordenar la obra hodgsoniana, no lo rechaza explícitamente, pero ve *ERN* como sintetizadora de temas anteriores; *a fortiori*, estaría optando por la tesis de que la escribió en último lugar, o, al menos, habría sido germinal para el resto (2009: 22-23 y 268-270). El propio Hodgson ofrece elementos para el debate cuando, en el prefacio a *LPF* (1909, 1976: 9; 2021b: 345), la considera la última de una trilogía, junto a *LCCT* y *LBGC*, con la que comparte temas de fondo. Aunque es vago sobre cuáles, asume una lectura por orden de publicación. En cualquier caso, lastra el debate la imitación de un estilo arcaizante con el que el autor escribe *ERN*, comparable con el inglés del siglo XVII (Alder, 2009: 31-37)³, aunque *LBGC*, la última compuesta según dicha hipótesis, esté escrita en la lengua del XVIII (Nebreda, 2021: 17).

Quizás programas informáticos de análisis textual encuentren patrones resolutivos,

² De hecho, como es bien sabido, fue en 1944 cuando una revista elaborada por Koenig, *The Reader and Collector* (vol. 3, núm. 3) publicó siete ensayos, incluido ya uno autoría de Lovecraft, para divulgar la obra de un, hasta entonces, prácticamente desconocido Hodgson (Gafford, 2012a). Su labor de búsqueda en librerías y el apoyo del escritor Dennis Wheatley (1897-1977), conocedor de la obra de Hodgson, fueron clave para la puesta en valor del autor.

³ Se han comparado las citas con las versiones originales de *ERN* y *LCCT*, y, en ocasiones, se prefieren estas. Todas las mayúsculas son de Hodgson, como parte de su estilo arcaizante.

pero es evidente que los autores pueden corregir o reescribir sus ficciones antes de su publicación definitiva, y que toda obra conlleva una dialéctica de temas superpuestos, que cuestionan la linealidad de aplicar cortes temporales abruptos a la escritura. Sin ánimo de exhaustividad y aunque en este artículo se señalan las continuidades en la obra hodgsoniana, el estilo de *LBGC* es telegráfico, algo desmañado (por ejemplo, un comienzo *in medias res*). Si se permite la expresión, los capítulos son como de *balas de salva*, y sus temas están ligados a otros cuentos marinos; pero vemos, por ejemplo, una historia de amor epistolar, aunque algo descontextualizada respecto a la trama principal, entre el narrador y una mujer varada en un lejano barco, que remite a anhelos entre amantes similares a los leídos en *ERN*. Por su parte, en *LPF* hay un exceso de lenguaje marineramente, sin cribar y sin concesiones a la lectura, pero los personajes que protagonizan esa historia de piratas invisibles están mejor trazados que en *LBGC*, mientras que el peso de los monstruos elididos, pero estructurantes de la novela por su acecho incansable a los protagonistas, es similar a *LCCT* y *ERN*. Estas, a pesar de sus diferencias de trama, desarrollan temas simétricos y, si bien influidas por el bagaje marineramente de Hodgson, se desligan del espacio oceánico, aun incorporándolo como marco alegórico.

Supuestos de la teratología hodgsoniana

Los supuestos de los que se parte son la distinción entre monstruos y animales, y el tamiz del narrador onírico. Es evidente que otros aspectos, como los miedos y las crisis del imperio británico de finales del siglo XIX, tanto a nivel individual como político (Martín Alegre, 2000: capítulo cinco; Hurley, 2001) han influido, también, en la idea hodgsoniana de monstruo, y lo que se expondrá en las siguientes páginas puede vincularse con esos debates. Sin embargo, en este artículo se hará hincapié en los ejes señalados. Se trata de supuestos que permiten ahondar en su naturaleza (sus rasgos definitorios básicos) y en el origen de ese tipo de monstruos. Doctrinalmente se han apuntado rasgos generales, como bosquianos, en referencia a las pinturas de Hieronymus Bosch, «El Bosco», por Landow (37: 1979). Pero, a su vez, también se ha señalado la falta de precedentes del monstruo *weird*, aunque pueda anticipar monstruosidades futuras (Alder, 2020: 14).

Recordemos que el adjetivo *weird* (raro, extraño) alude a un género literario que combina lo fantástico y el horror, con monstruos atípicos a los tradicionales del folclore, además de una presencia, aun mínima, de lo científico (Miéville, 2009: 510-511)⁴, aunque a veces se considere que abarca más que un género y se lo vea más bien como un

⁴ El debate terminológico entre *haute weird* (lo raro elevado, en la línea de *alta cultura*), en oposición a una *baja cultura* o un *weird* de revistas y publicaciones baratas, poco elaboradas, basadas en clichés, y en general, el uso del término es más amplio, pero no es objeto de este artículo. Sirva, por todas, la reflexión de Machin, donde habla de una línea (él bromea diciendo que es, más bien, un tentáculo, en referencia a la presencia de este elemento en la narrativa *weird*; sobre todo en Hodgson y Lovecraft) que se entrecruza en varios círculos de un diagrama de Venn. Entre los círculos más amplios del realismo y lo fantástico, habría modulaciones como la ciencia ficción, el gótico y el terror, así como círculos más pequeños (historias de fantasmas) y, en general, «myriad other, seemingly inexhaustible subdivisions» [una miríada de otras subdivisiones aparentemente inagotable] (Machin, 2018: 17). Eso sí, debe tenerse en cuenta que el período 1880-1939 es el que englobaría a Hodgson, y que a este se lo considera, junto a Algernon Blackwood, Arthur Machen y H. P. Lovecraft, como escritor clave del género (11-17).

trasfondo. Sin embargo, esto no significa un desligamiento de aspectos numinosos o divinos. La idea teológica de pericóresis o circumincesión explica la interrelación, desde el marco de extrañeza de lo *weird*, entre la realidad y una fantasía, que sería un fragmento o un aviso de un todo divino mayor, con el que está fusionado pero manteniendo su naturaleza separada (Machen *apud* Miéville, 2009: 511)⁵. De hecho, el origen del uso actual de la palabra *weird* como adjetivo tiene ese nexo con el fatalismo: «tener el poder de controlar el destino», en acepción ya conocida en el siglo XV, pero que se remonta, al menos como sustantivo, al poema épico anónimo *Beowulf* (Alder, 2020: 8). Más contemporáneamente, se aplicaba a las folclóricas nornas (asimilable a las Parcas o Moiras), tan popularizadas en lengua inglesa como brujas (*wyrd sisters*) por el *Macbeth* de William Shakespeare y que, por extensión, dio la acepción de «extraño» o «raro» (Harper, s.f.).

Establecido lo anterior, se ha de considerar que, en primer lugar, en *ERN*, las entidades monstruosas asedian a los humanos, sea para entrar a un reducto protector (las Pirámides Mayor y Menor) o cazándolos en el exterior. En Hodgson, esta idea, que intuitivamente podría remitirnos a los barcos como fortalezas flotantes en la indeterminación del océano, es recurrente: *Los piratas fantasmas* y *LCCT* también tienen, como núcleo de sus tramas, asedios. En la primera, un buque y sus tripulantes fantasmas asedian y hunden a la nave *Mortzestus* (Hodgson, 2021b). En la segunda,

unas «Criaturas-cerdo», *Swine-creatures*, *Swine-things* (1908, 1969) asedian la casa de un individuo, el «Recluso». Incluso en *Los botes del «Glen Carrig»* encontramos, doblemente, el esquema de los naufragos en una isla que se parapetan contra monstruos nocturnos. Por añadidura, unos individuos, varados en un «continente de algas», sobrevivieron siete años al fabricar un reducto (una especie de *protopirámide*) sobre la cubierta de su barco, protector contra sus atacantes (151).

En los cuentos hodgsonianos de terror marino leemos circunstancias similares. En «Una voz en la noche» (*VEN*), una pareja de naufragos acaba cubierta por un hongo/isla, tras tentarlos este como fuente de comida y mediante actos desconcertantes, como pseudocaricias (1907, 1997c: 88-91). Los protagonistas de «Desde el mar sin mareas» (*DMS*), refugiados en la cabina de hierro del puente de su barco, tienen «la sensación de que algo inmundo estaba golpeando en la oscuridad exterior para que lo dejaran entrar» (1906, 1997d: 127).

A esto, debe añadirse que la fantasía hodgsoniana está saturada de espiritualismo: no solamente cuenta con fantasmas, sino con almas, telequinesia, metempsicosis o fuerzas inmateriales sobrehumanas. Newell matiza que la combinación de espiritualismo y esoterismo con prurito de explicaciones científicas (energía, mecánica, darwinismo), y lo cósmico con lo corporal, conforman la mejor narrativa hodgsoniana (Newell, 2020: 132). Sin embargo, en Hodgson prima que el asedio

⁵ Brevemente, puesto que se aleja del objeto de este artículo, los términos «pericóresis» (por su original en griego, *περιχώρησις*) y «circumincesión» (en su traducción latina) aluden al modo complejo como se relacionarían, desde los supuestos teológicos católicos, las personas de la Trinidad: forman un todo, sin ser lo mismo e, incluso, manteniendo su individualidad y naturaleza propias. Arthur Machen lo utilizó para reflexionar sobre cómo se manifiesta lo irreal en la realidad cotidiana. También puede utilizarse, salvando las distancias y mencionándolo para que se comprenda la fertilidad teórica de ese concepto teológico, no únicamente en la literatura fantástica, para analizar las relaciones entre instituciones legales, ilegales e informales en contextos como el México del siglo XXI, sobre todo por la idea de «una indivisión en realidades divisas» como punto de partida (Pérez Caballero, 2021).

sea, sobre todo, psíquico, no en el sentido del miedo u otras emociones que implica el físico, sino por la pretensión de capturar el alma del asediado. Los actos *neumóvoros*, de comedores de almas, presentes en la narrativa hodgsoniana (Robertson, 2001) son gráficos. X, que es como se denomina el narrador de *ERN* y es quien sale de la pirámide omnipresente en la novela, debe tener implantada una cápsula en el antebrazo, para morderla y morir, antes de que una fuerza maligna atrape su alma viva (1912, 2016: 90). Se trata de una paradójica *autoeutanasia*, permitida por la dualidad alma viva/alma muerta, puesto que la acción no se limita al fin inmediato y, en general, individualista del suicidio, pero tampoco requiere la asistencia de otros, como en la eutanasia, además de obtener la recompensa de escapar de esas fuerzas.

En este artículo se propone trazar una separación ontológica entre monstruos y animales: mientras aquellos buscan perseguir, física o psíquicamente, a los humanos, los animales se limitan, si acaso, a conductas alimenticias, con una naturalidad transmitida en la narración. Así, no son monstruos para X (ni para ningún humano) los animales subterráneos, aunque connoten lo infernal y más aún en ese contexto postapocalíptico, como serpientes, arañas o escorpiones, ni las combinaciones del tipo araña-cangrejo (201, 207, 269 y 296); incluso, hay simpatía hacia una especie de ratas de los cráteres (275). Los animales gigantes, como una especie de ballena o de moas evolucionados, tampoco transmiten miedo al protagonista, aunque pueda confrontar a muerte a los pájaros carnívoros (259, 410 y 496). Hasta un milpiés gigante, de fisonomía extraña, carbonífera, «como una duna viviente» (198), calificado instintivamente como monstruo, no lo es ontológicamente. Pensemos en el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo (1526, 1950:

99-100 y 195) y su descripción, tentativa en el Nuevo Mundo, alucinante desde nuestro siglo XXI, de una serpiente de cuatro patas, terrestre, acuática y escaladora, imperturbable mientras no está comiendo: era una iguana («yu-ana»). Para él un animal de un lugar desconocido, pero no un monstruo. Dicho de otro modo: en *ERN*, la monstruosidad no se debe exclusivamente a la deformidad (desde parámetros antropomorfos, se podría entender como monstruoso un ser tan gigantesco como una ballena) o por la oposición yo/otro a partir de una deformidad «no normativa» en sí misma, como el exceso de tamaño, proliferación de miembros o rasgos imposibles, en la línea de la teratología jurídica (Pérez Caballero, 2020: 112-124). Más bien, lo anterior debe indicar, además, un asedio físico o psíquico, un *continuum* entre monstruos corpóreos e inmateriales, propio de la obra hodgsoniana (Alder, 2009: 150, 166-167 y 268).

Con esto, se plantea una idea de monstruo que no parta de lo verosímil/inverosímil, en el sentido del «monstruo prospectivo». Esta expresión, si bien facilita las clasificaciones (Moreno Serrano, 2011: 473-474), genera dudas. Por ejemplo, una máquina del tiempo o la transmisión de nuestras mentes a un ordenador, ¿son verosímiles solamente por plantearse en un lenguaje que suene a científico? ¿No puede pensarse en seres vivos existentes, por ejemplo, a escala vírica, con rasgos semifantásticos? Probablemente sea cierta la intuición de la relevancia de lo científico, aunque sea en un lenguaje *ciencioide*, para la distinción entre ciencia ficción y fantasía, aunque más que por sí misma, por el vínculo entre la ciencia y nosotros. Al fin y al cabo, la máquina del tiempo es ciencia ficción, y no literatura fantástica, por tener origen humano. Del mismo modo, si el personaje de una novela encontrara (y no inventara) una de estas máquinas abandonada

en una selva o una divinidad se la regalase, se asociaría a la fantasía.

Por estas afirmaciones, es posible defender la adscripción de *ERN* a la novela fantástica (y, claro está, en el subgénero *weird*), aunque en muchas de sus páginas se lea una retórica cientificista. Machin, en esta línea, establece el optimismo del conocimiento de unos hechos como característico de la ciencia ficción (en cierto modo, las historias de Tomás Carnacki y sus explicaciones paracientíficas serían una variante), mientras que la carencia de explicaciones, son lo que destacan en la narrativa hodgsoniana de *ERN* y *LCCT* (Machin, 2018: 27-28). En ellas hay, si se permite la expresión, un *explayamiento* análogo a un peregrinaje en los ecos del misterio. «The task is, as X puts it, not to make the thing known to you, but to make it *more* known» [la tarea es, como dice X, no dar a conocer algo, sino hacerlo más conocido] (Alder, 2020: 6; cursiva en el original). O, como señala bellamente la misma autora, «it is possible to kill Dracula and defeat Sauron, but in his house at R'lyeh dead Cthulhu waits dreaming. Irreducible terrors, radical embodiments, reconstructed abhistories, and reshaped spaces and materials are all characteristics of weird» [es posible matar a Drácula y derrotar a Sauron, pero en su casa en R'lyeh, el muerto Cthulhu espera soñando. Los terrores irreductibles, las encarnaciones radicales, las historias reconstruidas y los espacios y materiales remodelados son todas características de lo extraño] (16).

Por añadidura, se ha de tener en cuenta el siguiente aspecto narrativo: el narrador de *ERN* cuenta, desde su presente, un sueño sobre el futuro. Así lo asume Landow (1979: 25, 29 y 39), aunque habría que matizar que, más bien, no tiene un sueño sobre el futuro, sino que se le profetiza. De ahí el acierto de que Hodgson mantenga la escritura arcaizante en

toda la novela. *Los sueños que son solo sueños* (2016: 43) es el título de los párrafos previos a la primera parte de *ERN*, ambientada en un *pasado presente*. Ese texto preambular dentro del texto principal contiene una atmósfera onírica, que se desencadenará en el futuro postapocalíptico. Señales de ese mimbres onírico son la condición de *amantes eternos* del par de protagonistas en un entorno medieval, casi *vintage*, con sueños coincidentes; los lugares que remiten a lo onírico, como un Jardín de la Luna, «extraña región de sueños» u otros «parajes amados, oníricos y extraños» (48-50), espejo prospectivo y deformante del paisaje que será el núcleo de la novela. En esa atmósfera, antes de que acompañemos a X al *futuro presente* (donde esa simpatía hacia lo nocturno se revierte y se vuelve señal de males), se nos cuenta el enamoramiento entre él y una mujer (Mirdath), que termina falleciendo. Ambos se reencarnarán en los futuros X y Naani.

Podrían verse paralelismos de todo esto con obras como el relato, inserto en *El asno de oro*, donde Psique (vida, alma) busca a Eros (Cupido, amor, o la inmortalidad) (Apuleyo, 1983). Sin embargo, la querencia hodgsoniana por atmósferas extrañas y terroríficas, poniendo del revés situaciones y objetos materiales (predominantemente marinos), terminan remitiendo a *ERN* a la novela de iniciación neoplatónica *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), de Francesco Colonna. Comparten, además de escenarios fantásticos, «el recuento de una experiencia vivida dentro de un sueño impulsado por el amor y la lucha» (Álvarez, 2014: 26); también los orígenes del sueño de X, similar a «aquella visión que aparece cuando alguna preocupación abruma nuestro ánimo, nuestro cuerpo o nuestra fortuna», siguiendo el concepto de *hypnós* de Macrobio (ca. 385/390-430) (27). Por tanto, «el *hypnós* de Polifilo es la única salida a su profunda cuita amorosa»

y X, como peregrino, «sin mapa ni brújula», buscará a su amada, aun muerta, repitiendo viajes imposibles, como los de las «Naves de los locos» (40). O las leyendas de barcos fantasmas, como la de *El holandés errante*, conocida por todo marinero: «[p]or las noches, mientras duermo, sueño que despierto en el futuro de este mundo, [...] ella y yo, volvemos a reunirnos, y luego nos separamos, y otra vez nos reunimos; y así, [...] volvemos a encontrarnos en el devenir de extrañas edades» (Hodgson, 2016: 65).

Cuando X agrega que narrará «la historia más insólita de las que he soñado [...]» (*Ibidem*), se colige la pluralidad de sueños proféticos y la posibilidad de líneas temporales distintas, con el denominador común de sus respectivas reencarnaciones. La historia se espiraliza, y la novela se torna el brazo de una espiral mayor, la de esos sueños prescientes, en arrebató místico: «[...] de repente mis fantasías se llenaron de innumerables ecos lejanos, de las voces añoradas de personas muy queridas que ya habían desaparecido [...]» (419). Más adelante, observará: «no hay nada más maravilloso que recuperar a tu Amada a través de la Noche Eterna del Pasado» (419). Tales cortes temporales permanecen ocultos, pero podrían brotar como ese *sueño recordado que prevé el futuro*, opacando el presente: «los recuerdos del Mundo Presente y, quizá, los de otros muchos mundos distintos, se hallaban velados por una bruma vaporosa» (67). Para X, la fluidez temporal es natural, puesto que «poseía una especie de sexto sentido que me traía visiones del pasado» (68). A ello se agrega su «oído de la noche», con el que puede, igual que su amada, comunicarse telepáticamente (95), lo que provoca en el espacio lo que la reencarnación en el tiempo.

Ciertamente, Hodgson yerra al intentar explicarnos este entramado espiritualista. Por ejemplo, el X futuro, se pregunta por qué tiene

la idea de caballo, si como persona del futuro nunca vio ninguno, al estar extinguidos. Lo resuelve platónicamente: «aquellos Recuerdos trascendieran las Profundidades del Tiempo», es decir, se lo habría trasladado mentalmente algún yo pasado; eso lo legitima para comparar monstruos con animales inexistentes en *ERN*, como el elefante, toro o buey (186, 340 y 473-474). Sin embargo, el error subyace: si se establece un estándar explicativo así, debería replantearse toda la novela según debates sobre esencias, nominalismo, etcétera, lo que mostraría otros cabos sueltos del autor británico.

Aun así, la estructura narrativa de *ERN* es sólida y permite explorar sus implicaciones. Por ejemplo, al igual que Naani recuerda un libro que podría ser la primera parte/prólogo, donde se cuenta una historia de amor como la narrada, incluida una Mirdath (96), existe un misterioso libro hecho de placas metálicas, quizás para sugerir su permanencia a lo largo de los milenios, que permite a X entender aspectos del futuro, y que podría resultar, como hipótesis, la misma novela de *ERN* (155), que el X del pasado presente escribió tras su visión. Este pasa a comentar ese libro dentro del libro... Dentro, a su vez, de nuestro libro, puesto que, tras rescatar a su amada de la pirámide menor, le cuenta, como en cinta de Möbius, la misma historia que narra la novela (472-473).

Teratología hodgsoniana

Tras observar los dos ejes (separación entre monstruos y animales, y narrador onírico), la taxonomía de los monstruos en *ERN* debe partir de un hecho que se narra en la novela, el cataclismo del apagado paulatino del sol y crisis derivadas, catalizadores de que los humanos se relacionasen con fuerzas malignas, hasta el

punto de procrear juntos, compartir saberes o permitir que se extendiesen las provenientes de unos «Portales de la Noche» (77 y 158-159). La traducción de *Doorways in the Night* (1912, 1972a: 142-145 y 148) por «portales» es preferible a «puertas» (2016: 191-192 y 194), aunque haya ambigüedad sobre si estas entradas invisibles suenan como puertas al abrirse (1972a: 144-145). Además, los portales como conectores de mundos son habituales en Hodgson con giros ingeniosos, como en «El regreso al hogar del *Shamraken*» (*RHS*), donde unas «puertas al cielo» resultan ser una tormenta (1908, 1997b)⁶.

Este esquema de árbol del conocimiento, caída por tentación y persistencia del pecado original, de raíz cristiana, es completado con las relaciones entre gigantes y humanos. Hodgson escribe sobre los gigantes que «they were fathered of bestial humans and mothered of monsters» (1972a: 34), lo que puede traducirse como «tuvieron como padres a humanos bestiales y como madres a monstruos», esto es, fueron los hombres quienes tuvieron relaciones con monstruos hembras. En la versión española, la frase es más ambigua: «los gigantes fueron engendrados por humanoides bestiales que dejaron su semilla en hembras monstruosas» (2016: 77). Ello, junto al darwinismo en el que se insertan esos seres sobrenaturales, es la génesis de los monstruos alrededor de las pirámides de *ERN*, que buscan la «gran esencia espiritual» («great spiritual essence») de la aglomeración de millones de humanos, y los acechan «as sharks do come after the ship that hath bullocks within», esto es, «como los tiburones persiguen al barco que lleva bueyes dentro» (Hodgson, 1972a: 195).

Precisamente, tacha de «tiburones Infernales» a esas entidades monstruosas (33), lo que pone en pista del modo de elaborar muchos de sus monstruos.

Establecido lo anterior, se propone clasificar a los monstruos en corpóreos (humanoides, animaloides, cardinales y descontextualizados) y fuerzas inmateriales (malignas, benignas y neutrales). Según esa taxonomía, se comprenderán sus rasgos y naturaleza.

Monstruos corpóreos

a) Humanoides

1. *Gigantes*. Antes de analizar este tipo de monstruos en *ERN*, recuérdese que *LCCT* comienza con el viaje del Recluso a la dimensión de una casa (arquetípica), réplica de aquella donde vive, donde gigantes (como mástiles, torres del vigía o faros) vigilan dicha casa fantasmal (1908, 1998: 51). Unos aluden a Seth, dios egipcio cabeza de asno—recuérdese que Alder propone el vínculo del nombre Carnacki, el detective de Hodgson, con el templo egipcio de Karnak (2020: 145)—, o Kali, la diosa hindú, de múltiples brazos y cinturón de cabezas. Son, tal vez, alusiones *kitsch*, por lo descontextualizadas y su intento de absorber la numinosidad de esas deidades por meras alusiones. Es decir, sin explicar nada más.

Otros monstruos que se ven ante esa casa arquetípica ilustran el terror hodgsoniano, en el sentido informe del *weird*. Por ejemplo, cuando se les inflige el súbito corte de una parte del cuerpo que individualiza o

⁶ Puede defenderse que este es el mejor cuento de Hodgson, por la emotividad de la tripulación al afrontar lo que creen un viaje al cielo, el balance tácito de sus vidas tras cada recuerdo y el aferrarse al barco como inherente a ellos, trabajando hasta justo antes de morir. La tormenta sigue pareciendo una auténtica *puerta al cielo* y, a pesar de Hodgson, se lee como una historia de fantasmas.

permite comunicación o reciprocidad: «[e]ra [una mole] [...] grisácea. Tenía una cabeza tremenda, pero sin ojos: la parte de la cara que correspondía a los ojos, la tenía vacía» (53). También, al sugerir un peligro físico e informe: «una masa lívida [...]. Parecía carecer de forma, a excepción de un rostro inhumano y semibestial que miraba, [...] desde su centro más o menos» (53).

En *ERN*, en cambio, los gigantes están, desde los supuestos espiritualistas de la novela, en el plano físico, alrededor de ambas pirámides (2016: 317). Habitantes de grutas en pozos secos, buscan el calor de fuegos subterráneos o merodean por *Kilns* (1972a: 29). Al respecto de esta palabra, prefiero traducirla como «hornos», pues «fraguas», leída en la loable traducción española de Nebreda (2016: 73), connota a los cíclopes de la mitología griega, una atribución de nuevo *kitsch*, en el intento arbitrario de trasfundir las sugerencias de esos seres míticos, y que resulta aquí injusta. «Horno», en cambio, puede aludir a una fuente natural de calor (por ejemplo, «hornos de alfarería»). En este sentido, si se asume la atribución a esos seres, incluidos otros humanoides, de una rudimentaria elaboración de objetos, «*machinery and underground ways*» (1972a: 34), entonces no debería traducirse como «habían fabricado máquinas y complejos subterráneos» (2016: 77), pues tal sofisticación es inaplicable a cazadores oportunistas, que no portan armas ni objetos forjados. Aunque sea elegante reducir a un solo verbo la expresión original, tampoco es pertinente traducir que los gigantes están «trajinando» (99), pues en inglés no se emplea un gerundio, sino que se indica que varios de ellos están alrededor de los hornos (1972a: 24). En esta línea, la *machinery* aludida más arriba debería traducirse como ingenio o rudimentos, en la acepción primera de «máquina» como «[a]rtificio para aprovechar,

dirigir o regular la acción de una fuerza» (Real Academia Española, 2021).

Los gigantes, comparados a elefantes, son eminentemente belicosos. Combaten sin descanso, y uno de los combates más simbólicos es el que entablan contra una partida de jóvenes de la pirámide que se aventuran con una conducta tan valiente como temeraria y autodestructiva, en un porcentaje de doscientos humanos muertos por cada treinta gigantes (Hodgson, 2016: 121 y 186). Entre sus rasgos, estos monstruos corpóreos humanoides poseen rostros semejantes a cangrejos (120); precisamente, unos cangrejos enormes atacan a los protagonistas en *Desde el mar sin mareas* (1997d: 148) o *Los botes del «Glen Carrig»* (1907, 2021a: 70-72). Esto nos ilustra, de nuevo, la base naturalista de la construcción de los personajes generadores del terror hodgsoniano: de cangrejos gigantes a gigantes con rostro de cangrejo.

También, entre sus rasgos, estremece de los gigantes su «voz terrible que hablaba de cosas habituales con una entonación tan monstruosa como si de pronto una casa se pusiera a hablar» (2016: 185), por lo inesperado de comportarse socialmente (185-186). Además, al intentar cazar a X, sus ojos brillan «con tonos verdes y rojizos, como los de los animales» (188). Si se recuerda, al primer viaje del Recluso protagonista de *LCCT*, lo preceden unas misteriosas luces verdes y rojas (1998: 43). Dicho cromatismo permea tal novela, y la combinación del verde—muerte en la antigua Grecia; podredumbre; moho, que, a su vez, connota hongos y sus peligros en el espacio cerrado de un navío, así como la fascinación de Hodgson por las criptógamas o plantas que crecen por esporas, sin flores ni semillas (Alder, 2020: 175)— y el rojo—sangre, alude a algo inesperado y peligroso por suceder.

2. *Hombre Gris*. Este «grey monster» o «Grey Great Man» (1972a: 120) es un depredador (2016: 169-170 y 174) cuyo color lo camufla en la oscuridad, haciéndolo más mortífero y entroncando con miedos universales de toda presa: «se arrastraba, sin matices ni colores definidos, excepto el gris» (169). Si, además, consideramos que X porta una armadura de ese color, obtenemos un efecto espejado, que acrecienta el miedo, esta vez, por la sensación de irrealidad de lo doble, de un doble que ataca (la expresión española de «tener miedo a tu propia sombra» es, aquí, pertinente).

3. *Indeterminados*. Apenas descritos, estos monstruos corpóreos pueden vincularse al tronco común de la unión, maldita según el narrador X, entre humanos y monstruos. Podrían adscribirse al término, genérico, de *abhuman*, básico para Hodgson al aludir a un misterio desconocido y que siempre permanecerá como tal, en diferencia clara con lo inhumano (*unhuman*) que ilustra algo reprimido que sale a la luz (Tranter y Miéville, 2012: 424). De hecho, *Ab-human* (en el original de *ERN* en mayúscula) lo acuñó el mismo Hodgson (Huerley, 2001: 130; Alder, 2020: 147 y 180). Sobre esta expresión, considérese que, si se toma la construcción de las palabras en inglés y su equivalente en español (por ejemplo, *abnormal* sería *anormal*), se traduciría como *ahumano* (antes que *abhumano*). Aun así, también cabe decir que abominable o aborrecible también se usan en español, puesto que el prefijo *ab-* (alejamiento), connota un alejamiento instintivo por el mal que presagia. Como *ahumano*, *ahumano* o *inhumano*, es esa base etimológica la que permite entender la belicosidad radical de Hodgson hacia los monstruos: millones de años en el futuro,

hay monstruos incapaces de tener piedad y de absorber el alma.

Ejemplos de estos monstruos indeterminados son:

— Un humanoide de gran tamaño, de nariz aún más enorme (Hodgson no usa esta expresión, pero se asemeja al pico de un tucán), habitante de los cráteres (205).

— Merodeadores del Reducto Menor, cubiertos de pelo. Uno de ellos mata al padre de Naani (295 y 533-535). De hecho, podrían ser los hombres lobo (*wolf-men*) que se rumorea viven cerca de tal pirámide (1912, 1972b: 42-43; *ERN*: 331).

— Los protagonistas observan, también cerca de esta pirámide, a cuatro humanoides «grandes como casas»: tres de color negro y peludos, y uno blanco abisal; hablan roncamente, a la caza de humanos (2016: 322-323). Ese blanco entronca con una tradición anglosajona, desde la ballena de Herman Melville al Juez Holden de Cormac McCarthy; en Hodgson, por escenificar algo vivo, como emergido de lo abisal, en contraste con la oscuridad perpetua de *ERN*, como si fuese la excepción que pudiera domeñarla.

4. *Insecto bípedo*. Los ítems 1-3 tienen origen común, verosíblemente (claro está, desde el darwinismo alucinado de Hodgson), en lo mamífero; mientras, 4-6 se separan de ese tronco evolutivo ficticio. En la *yellow thing* o *Yellow Beast-Man* (1972b: 51, 53-54 y 62) o antropoide insectiforme de cuatro brazos (los inferiores para sujetar a la presa, los superiores para estrangularla) y pelo en el cuello (al igual que artrópodos como las arañas), su fisonomía ha convergido evolutivamente en un aspecto humanoide, de tamaño similar a X. Como un mosquito o una lamprea, su boca diminuta sirve únicamente para absorber la sangre u otros líquidos de su presa (2016: 339-341).

Mientras caza, emite gruñidos y un silbido como murmurantes, además de rectificar inteligentemente sus maniobras de ataque. Otra vez, la cercanía a la conducta humana de este insecto bípedo acrecienta el terror en el protagonista.

5. *Silenciosos*. Estos humanoides se separan del tronco 1-4 (que, como se ha dicho, englobaría a deformaciones de mamíferos, 1-3, o de insectos, 4) por su vínculo con la Casa del Silencio, el mayor polo generador de fuerzas malignas en *ERN* y, de hecho, en el interior de esa construcción ominosa moran figuras similares, si no las mismas. Los Silenciosos no interactúan en la cadena trófica, ya que no son depredadores ni presas, y muestran indiferencia hacia los humanos, que temen llamar su atención. X se acerca a uno: mide más de tres metros (*ten feet*), no emite sonidos y camina imperceptiblemente, como adscrito, o ¿condenado?, a un circuito perpetuo por «*The Road Where The Silent Ones Walk*», lugar de piedra y despejado, donde es imposible esconderse (1972b: 133). Además, ese ser está envuelto de cabeza a los pies («was shrouded unto its feet»), lo que acrecienta (como fantasma o sudario), lo ominoso, por quedar difusa su corporeidad (1972a: 166). La traducción que se viene siguiendo de *shrouded* por «embozado» (2016: 217), mantiene lo terrorífico, pero es inexacta: no capta lo etéreo y circunscribe la imaginación a lo corpóreo. Ciertamente, Hodgson da argumentos en la defensa de esta traducción. Por ejemplo, cuando X, observando con un catalejo desde la pirámide a otro Silencioso, lo describe como «a quite, cloaked figure [...] shrouded» (1972a: 30), con *cloaked* como «encapuchado». Sin embargo, téngase en cuenta que el protagonista lo divisa en la lejanía y su descripción como encapuchado podría ser un intento de visualizar

desde lo conocido algo ignoto. Por tanto, es preferible considerar que a esos seres los envuelve algo etéreo, con más razón cuando las figuras en el interior de la Casa del Silencio, donde las reglas habituales de tiempo y materia no son de aplicación, también están *shrouded* (1972a: 164). En esta línea, cuando X ve a una retahíla de estos envueltos (¿en niebla? ¿mortajas fantasmales?), utiliza el adjetivo *lofty*, que transmite la altura imponente de estos humanoides, quietos en la vagarosa grisura de un paisaje conocido como *The Place Where The Silent Ones Kill* (2016: 183-184). Se trata de un lugar inhóspito y mortal: entre los humanos que se aventuraron, solamente uno regresó a la pirámide, para acabar muriendo con el corazón congelado (1972a: 135; 2016: 79 y 182-183). X había aludido, antes, a otro lugar de la *geografía silenciosa: The Place Where The Silent Ones Are Never*, cerca de un ignoto «Mar de los Gigantes» (*The Giant's Sea*) y una ciudad de luces perpetuas, pero sin vida, ni sonidos (1972a: 36).

6. *Protohumanos*. Aunque sea inexacto considerarlos «monstruos», desligados de la posibilidad (educativa, biológica) de humanidad, a efectos comparativos se incluyen en este apartado. Habitantes de un bosque iluminado por volcanes, cercano a la pirámide menor, X los considera, potencialmente, otra especie de humanos (algo así como protohumanos cavernarios), por quienes siente compasión (2016: 252, 452 y 501). Oscilan entre la bipedestación y lo semierguido, y poseen mandíbulas de mamífero depredador. Son bajos de estatura y su fisonomía (robustos, cuello corto, joroba; *Humped-Men*, en el original) recuerda a minotauros sin cuernos (246). X lucha contra ellos u observa cómo cazan. Lo hacen con una sociabilidad mayor a la de los gigantes, pues preparan trampas, usan

palos y piedras o, para engañar a la presa, se ponen a sí mismos como cebos (262-264).

b) Animaloides

1. *Sabuesos*. *Hound*, *Night-Hound* o *giant Hound* (1972b: 160-161) son perros gigantescos, básicos en la trama de *ERN*. En la primera parte/prólogo, canes, enfurecidos, pero de tamaño normal atacan a los protagonistas, hasta poner en peligro de muerte a la amada de X, lo que refuerza la protección de aquel a esta (1972a: 19; 2016: 47 y 60). En el futuro, ya gigantescos, estos canes habitan un valle con su nombre, *Valley of the Hounds* (1972a: 29) y merodean la pirámide mayor. Aunque comparados, por su tamaño, a caballos— por ejemplo, se necesitan catorce soldados para acabar con uno (2016: 128)—, y la versión original hable de su «galope amplio y pesado», «*a vast and lumbering gallop*» (1972a: 161), no es adecuado deducir otros rasgos equinos que no aparecen en ninguna parte de la novela. Así, traducir *feet* por «pezuñas» (2016: 212), en vez de «patas», es erróneo, pues también caminan al galope otros animales.

Como animales domésticos convertidos en monstruos, estos perros transmiten un miedo por revertir lo que se esperaría de una mascota cotidiana. El pavor se acrecienta por estar presente en varias líneas temporales de *ERN*, una continuidad que remarca el drama eterno de pérdida y reencuentro de los protagonistas, y lo incansable de las fuerzas malignas que los persiguen. Quizás para desarrollar coherentemente este simbolismo, los sabuesos atacan con tanta saña a ambos protagonistas, llegando a requerirse, al final de la novela, toda la energía de la pirámide para exterminarlos. Esto apagará las protecciones del reducto,

dejándolo, temporalmente, inerte (211-212, 524-525 y 530-531).

2. *Criaturas-cerdo*. X ve, entre innumerables seres que intentan impedir su entrada de regreso a la pirámide, «the faces of the men, and they to have tusks like to the tusks of pigs» (1972b: 225)⁷. Propongo que la inclusión, justamente en esa apoteosis de fuerzas del mal del final de la novela, de una figura básica en Hodgson, como el cerdo, para connotar malignidad, es un guiño brevísimo, pero clave, para reconcentrar los horrores de *ERN*. Para desarrollar esto, se pueden observar los rasgos de estos seres-cerdo en la obra hodgsoniana:

— Las «Criaturas-cerdo» muestran la hibridación animal/humano/sobrehumano, característica del autor (Alcalá, 2020: 1212-1214). En *LCCT*, provienen de un pozo (*pit*), conectado con el sótano de la casa (1998: 64-65). De rostro porcino, estas criaturas caminan semi erguidas, aunque pueden inclinarse o moverse a cuatro patas (64 y 73). Del tamaño de un humano medio, están desnudos y su piel, blancuzca, sugiere al Recluso enfermedad y muerte; sus manos, de color terroso, tienen cuatro dedos (64); sus uñas «eran más como las garras de un águila que cualquier otra cosa», «they were more like the talons of an eagle than aught else» (1969: 37), subrayando su capacidad depredadora. A veces, su cuerpo brilla blanco, rojo o verde (1998: 54-55). Platican entre sí y trazan planes (77). Mueren al recibir disparos o caer de alturas, pero, a su vez, infligen heridas, que se extienden, como un estigma luminoso, por la víctima y corroen su carne hasta matarla (234-235).

— La única voluntad de los seres-cerdo de *LCCT* es asediar la casa, y, como ella, se desdoblan en pares inmateriales que, a su vez,

⁷ La versión española traduce, equivocadamente, «hombres salvajes», cuando en el original solo se alude a «hombres»; y «hocicos semejantes a los de los cerdos» (*ERN*: 535), en vez de, simplemente, «colmillos».

asedian la casa fantasmal (68-69), con un efecto desasosegante, en bucle. Estos pares fantasmales operan como bandadas de insectos arracimados a la casa, lo que ahonda en su inexorabilidad e imprevisibilidad (al menos, para un humano). Su creador es otro cerdo igual a ellos, pero gigantesco e inmaterial. La intervención final (*diabolus ex machina*) de este cerdo arquetípico (226), logra el éxito del asedio y la muerte del Recluso protagonista del manuscrito que estructura la novela de *LCCT*. A su vez, este Recluso, en un viaje/visión de miles de millones de años en el futuro, constatará que una «estrella verde» abrasa la casa y, con ella, a tales criaturas-cerdo (186-187).

Las interpretaciones sobre estos seres son varias. Es inadecuado considerar, con Newell (2020: 133) que Hodgson se guía por un subjetivismo de que el ser humano está en una posición relativa en la escala evolutiva (tanto su mente como su cuerpo podrían ser de otro modo), y que estas criaturas hodgsonianas son repositorios de los «raro» o «asqueroso» para provocar esa sensación. Lo que, en términos más refinados sería «un encuentro estético visceral que permite reconcepciones incómodas de la realidad» (3). Seguramente sí provocan esas emociones, pero se está confundiendo causa con efecto, puesto que no se explican las razones para considerar adecuadas para Hodgson estas descripciones, y no otras.

Por otra parte, podrían aducirse interpretaciones antropológicas, en la línea de la Mary Douglas y sus análisis de animales impuros por no adscribirse, a ojos del clasificador religioso del *Levítico*, a los rasgos supuestos; en el caso del cerdo, mamífero terrestre con pezuña hendida, pero no rumiante (Douglas, 1973: 63-64, 66 y 78-79). A su vez, otro antropólogo, Marvin Harris, desde supuestos ideológicos del materialismo cultural, plantea algunos tabúes sobre estos

artiodáctilos, para disuadir su posesión en contextos de dificultad para mantenerlos, como el desértico (Harris, 1998: 38-60). También cabrían explicaciones folclóricas occidentales, o, incluso, psicológicas, no solo por los rasgos físicos de cerdo, tan opuestos al Hodgson pionero del culturismo (Kellermeyer, 2021: pfo. 5), sino por otros más amplios: «[c]on su cómico aire de mínimos demonios en derrota, los puercos, mientras caminan, hozan la tierra como queriendo sepultar, o desvelar, el secreto del mundo» (Cela, 1961: 121).

En una línea materialista cultural (aún más desacertada que la de Harris cuando se aplica a las criaturas-cerdo hodgsonianas), Alder, por ejemplo, recuerda a quienes explican a las criaturas de *LCCT* como una animalización de campesinos locales (2009: 37-38 y 97), del tipo irlandeses versus ingleses. Pero esto, como zanjar que el Recluso está loco o sueña, es insatisfactorio. No solamente porque la primera interpretación, arbitraria, no tiene asidero en la obra hodgsoniana; sino porque, como la segunda, es circular, un modo de aplazar el interrogante, al no explicar por qué usar a ese animal para estigmatizar a una población o sugerir locura.

Los párrafos anteriores describen enfoques sugerentes, pero en este artículo se defiende un simbolismo propio, vinculado a la obra hodgsoniana, y a su vida, y más materialista que psicologista. Con otras palabras, en Hodgson hay rudimentos para una interpretación apegada a su experiencia y recuerdos marineros al menos por haber sido en un período formativo como el final de la adolescencia y su entrada en la madurez, y por lo recurrente de incluir temas marítimos en su obra. Ello, objetivamente, aunque él tuviera otras intenciones. Es decir, la hipótesis (como tal debe considerarse) que planteo sobre la construcción de la figura del cerdo, incluido ese *punto suspensivo de*

un solo punto que sucede al final de la novela *ERN*, permite incorporar, como aristas, otras interpretaciones.

Considérese lo siguiente. En el cuento *La nave abandonada* (*LNA*), una tormenta hace que una jaula, con tres cerdos, se extravíe en el océano. Es una imagen potente, *lautreamontiana*. Por un lado, el cerdo no es un animal marino y en alta mar no existen las granjas terrestres; además, si uno de esos animales escapase de la jaula cuando esta permanecía abordo, podría comerse el resto de las provisiones del barco, haciendo peligrar la vida de los pasajeros. Por otro lado, los cerdos, como connotadores de abundancia, pueden interpretarse como sinónimo de supervivencia en las trayectorias por el mar; por lo que, perderlos, es un mal presagio. Por añadidura, estos animales connotan lo sacrificial (recordemos el ritual de la *suovetaurilia* romana). Esto se observa cuando los protagonistas ven que una extraña nave, que resulta estar viva, ha atraído la jaula perdida, en un aviso de qué podría sucederles a ellos (Hodgson, 1912, 1997a: 20-23 y 53). De hecho, en el cuento *DMS*, se señala un peligro en esta línea: «el grito agónico de nuestro verraco [cerdo padre], que estaba bastante lejos [...] me despertó de un sueño agitado [...]» (1997d:136). Posteriormente, el protagonista ve al cerdo destripado, casi partido en dos y decapitado por la bestia asediadora (137-139).

Por lo tanto, es una suposición sólida considerar que el quehacer del narrador hodgsoniano convierte al cerdo, aprovechando sus rasgos físicos y las evocaciones morales en la tradición occidental, en un bien escaso en alta mar, cuya puesta en peligro presagia lo funesto, a una causa misma del mal. Es así como se entiende no solo el papel que tienen en *LCCT*, sino el guiño final en *ERN*.

3. *Babosas*. Estos seres podrían considerárselas una gigantesca evolución de animales preexistentes; además, carecen de *voluntad maligna* contra los humanos. Sin embargo, ha de considerarse cómo Hodgson (en la línea de la tradición *weird*) genera desasosiego y miedo con el moho, los hongos o lo blanduzco. En *La nave abandonada*, por ejemplo, un hongo cubre la nave abandonada y predatoria (1997a: 25 y 33-46). O en *Una voz en la noche*, donde una pareja establece una relación simbiótica con un hongo. En la novela de *LBG*, lo blanduzco caracteriza a seres (con un aire a las «Criaturas-cerdo») que acechan a los naufragos, «[...] se arrastraban de un modo similar al de enormes babosas, aunque su forma era otra, [...] [como] una especie de seres humanos muy rollizos que se arrastraran sobre el estómago» (2021a: 135).

Así pues, en estos casos y cuando los protagonistas de *ERN* escapan de babosas comparadas al casco de un barco (2016: 271 y 359) o de otra como «una montaña blanca y mohosa» (373), Hodgson aprovecha esas connotaciones, vinculadas a temores primigenios, como la pérdida del cuerpo, los cuestionamientos de la unidad del yo, o, incluso, nuestra condición de vertebrados con simetría bilateral, en oposición a la radial de, por ejemplo, las medusas (Chordá, 2014). Esto es una base materialista de intuiciones de pavores existencialistas, como «los miedos a la disolución, la pérdida de identidad y la indefensión en presencia de un mal espantoso» (Landow, 1979: 39). Escrito más técnicamente, dicha asimetría tiene que ver con un contexto donde lo informe parece venir de la fundición de los rasgos previos, como en un estado cero donde se pierden los rasgos, equivalente en un futuro, ontológicamente, al pasado donde las especies aún no se habían bifurcado: una

forma de vida primigenia cuya existencia niega a los humanos, puesto que estos no podían ser cuando aquella era (Alder, 2020: 162-164).

c) Cardinales

En esta categoría se agrupan unos *Watcher* o *Watcher Thing* (Hodgson, 1972a), similares a montañas y vinculados a fuerzas inmateriales malignas. Tienen forma humanoide (rostro, espalda), pero pasada por rasgos orográficos. En esa noche perpetua de la novela y con las brújulas confundidas por distintas energías (2016: 108), los puntos cardinales previos a la construcción de la pirámide devienen en recuerdos tallados por estos seres, como los únicos restos de una rosa de los vientos abismada.

Su función es vigilar a los humanos. La traducción de *watchers* por «vigilantes» es preferible a «guardianes» (en la versión española de Nebreda) si se quiere resaltar su función atacante, pues es evidente que concitan fuerzas malignas. Ha de reconocerse, sin embargo, que «guardianes» transmite sacralidad; connota la demarcación defensiva de un territorio. Así, hay razones para ambas denominaciones (estos seres vigilan a los humanos, son guardianes de los poderes del mal), por lo que la propuesta en este artículo de «monstruos cardinales» evidencia su adscripción territorial y su función de *faros inversos* (incluso tres transmiten o interaccionan con alguna luz), al guiar o canalizar fuerzas inmateriales malignas.

Estos monstruos están situados al noreste, noroeste, sur, sureste y suroeste de la pirámide mayor (78), pero se desplazan con una lentitud tectónica, casi imperceptible. Otros, parecidos («*Fixed Giants*»), también rodean la pirámide menor (1972b: 28; 2016: 278-279 y 317). De las ilustraciones de Stephen E. Fabian para *The Dream of X* (2016: 29-33) y del resto de *ERN* se observan los siguientes rasgos:

1. *Vigilante del Noreste*. Este «Vigilante Coronado» («*Crowned Watcher*») posee un anillo luminoso azul sobre su cabeza. Esta suerte de nimbo solamente ilumina su frente (1972a: 36). La versión española traduce *ring* como «corona» y *brow* como «ceja», no como frente (2016: 79). Con ello se pierde el aire sacro y ambiguo, difuminándose lo misterioso de una luz iluminadora de la mitad superior del rostro pétreo. También se obvian las connotaciones de una frente (sabiduría, por ejemplo), lo que contrasta con una, inexacta y cómica, ceja.

Este vigilante posee un órgano análogo a una oreja, orientado a la pirámide. Tiembla o vibra (Hodgson utiliza el verbo *quiver*) para indicar a las fuerzas del mal la presencia de humanos (126 y 525).

2. *Vigilante del Noroeste*. Se le supone la mayor antigüedad y habría acompañado desde siempre a la pirámide (1972a: 25). Es al que más se acerca X y su mentón (*chin*) se orienta también hacia la pirámide (2016: 174, 178-179 y 182). El fuego del «*Foso Rojo*» (*Red Pit*) ilumina su barbilla, desde abajo (1972a: 25). Comparado a la superficie lunar (2016: 180), se lo vincula así al simbolismo del satélite, abonando a la idea, desarrollada en las conclusiones de este artículo, del paisaje de *ERN* como una puesta del revés de los elementos, esto es, de un cielo a ras de tierra.

3. *Vigilante del Sur*. Es el de mayor tamaño y ante él hay una cúpula de luz. Surgió un millón de años atrás (74) a partir de la negrura con la que se asocia el Sur del Reino (1972a: 31).

4. *Vigilante del Sureste*. Solamente se constata su aspecto ciclópeo.

5. *Vigilante del Suroeste*. Una luz gris, surgida de la tierra (las fuerzas benignas lo mantienen así a raya, lo que podría explicar la cúpula de Vigilante del Sur), ilumina perpetuamente su

ojo derecho, lo que permite su estudio por los expertos de la pirámide (2016: 78-79).

d) Descontextualizados

El cuento «La nave de piedra» (*LNP*) finaliza con el hundimiento de ese barco, «como si una casa se hubiera derrumbado sobre el mar» (1914, 1997e: 160). Se desconoce la naturaleza de este navío petrificado y alucinante, pero con él se promueve un miedo por descontextualización. En *ERN*, algo similar se hace con la Casa del Silencio.

Para entender a esta entidad, puede comenzarse por el genitivo «del silencio». En *ERN*, «[e]l silencio [...] se equipara estrechamente con la muerte y la posibilidad de acceder a los reinos fronterizos» (Alder, 2009: 106). Lo refuerzan espacios que connotan lo mismo. De nuevo, destaca *LCCT*: la casa (¿sería la misma que en *ERN*?) está en una «Llanura del Silencio» (*Plain of Silence*), percibida como infinita (Hodgson, 1969: 22-27; 1998: 45). Al inicio de *Los botes del «Glen Carrig»*, los protagonistas naufragan en una isla «abominablemente llana» (2021a: 33). La planicie ilimitada se relaciona con el peligro, mortal y real, de no poder navegar en el mar y quedarse en el océano o varado entre sargazos; la monotonía y el silencio, se perciben punitivos: «silencio demoniaco [...] ningún sonido surgía de aquella tremenda masa de vegetación. ¡Habíamos llegado [...] al Cementerio del Océano!» (1997d: 108-109). Antes que tranquilidad y ausencia de vida, se sugieren monstruos acechantes (126 y 132-133).

Estos supuestos sobre el silencio pueden entroncarse con la tradición de las «casas

encantadas». Fernández Vega (1999: 405) señala la presencia habitual de espectros o casas hechizadas en la literatura romana (Plauto, Plinio, Luciano). Es más, «el hogar, para los crédulos, puede adquirir con las tinieblas una atmósfera ominosa que solo se disipa con ritos codificados de modo muy preciso, porque justamente en su mecanicismo garantizan la efectividad» (405). En la tradición anglófona, las casas encantadas suscitan el miedo como pecado no expiado o espejo psicológico (McDaniel, 1982: 4 y 58-59). Al respecto, Pugliese (2020: 300-317) defiende separar la casa de otros lugares, como un hotel, donde se pierde la domesticidad y, por tanto, su puesta en peligro; además, propone construir una «voluntad de la casa» sin antropomorfizarla ni depender de fantasmas como correas de transmisión del terror⁸.

La casa de *LCCT* es antigua y de construcción atípica (Hodgson, 1998: 42). Percibida por los lugareños como maldita, desencadena fuerzas malignas, si bien el Recluso vivió en ella pacíficamente diez años (43). Salvo la no admisión de moradores humanos en la casa de *ERN*, ambas construcciones comparten las demás características. Incluso no puede descartarse una contraparte simétrica de la Casa del Silencio en un mundo fantasmal (209-210), dada la relación bilateral entre dicha casa y los portales por donde fuerzas malignas llegaron a la Tierra. A la defensa de que la Casa del Silencio se desdobra simétricamente puede añadirse que cerca de la pirámide menor hay una entidad conocida como *The Shine*, «El Resplandor», similar en sus funciones a dicha casa (1972b: 28; 2016: 317 y 331). Además, se mencionan unas «Torres» (1972a: 35 y 54;

⁸ McDaniel (1982: 76-77) acierta cuando explica que, en algunas ficciones, los fantasmas no tienen voluntad y aparecen como marionetas de la casa hechizada; comparados a condenados del infierno dantesco, cada habitación se entiende como una suerte de círculo infernal, parte de una jeraquía que, en la cima, tiene a quien los condenó, que los haría, unilateralmente, actuar así.

1972b: 207; 2016: 99 y 516), desperdigadas por el territorio. Considérese que «torre» se asocia, en *ERN*, a una casta científica sacerdotal («Monstruvacanos», *Monstruwacan*) que vigilan desde ellas el paisaje e interpretan los monstruos acechantes. Por lo tanto, esas otras torres son estructuras (*contraestructuras*, si se quiere resaltar el oponerse a quienes vigilan desde las pirámides) de expansión de la vigilancia y, por tanto, del miedo, erigidas por las fuerzas malignas.

Aun así, ontológicamente, no es posible considerar una misma las misteriosas casas de ambas novelas. La razón se debe a que la casa de *LCCT* no es inherentemente maligna. Si bien atrae a las Criaturas-cerdo, también posibilita al Recluso ver y hablar a su esposa muerta, o, incluso, permite su viaje al futuro (1998: 39-40, 145 y 184-186). En cambio, la maldad de la Casa del Silencio es absoluta: desencadena fuerzas mortales para los humanos (2016: 135-140, 154 y 517); como una bola de acero sobre un papel que no tuviese nada debajo, engulle las almas de quienes se le acercan. Además, mientras se posee un conocimiento exhaustivo del interior de la casa de *LCCT*, de cada habitación y de su sótano, y sus alrededores, incluido su conexión con un agujero de donde provienen las criaturas-cerdo, ningún humano puede vivir en la Casa del Silencio que atrapa a sus almas entre sus paredes, y sus luces intramuros son siniestras (en el sentido romano de mal augurio y en el freudiano de extrañeza sobre algo cotidiano), al continuar brillando, intactas y perpetuas, sobre una colina de ese mundo de tinieblas y entidades malignas (71).

Es, entonces, pertinente concluir que la construcción reconocible como casa en *ERN* es una trampa, para, a la vez, atemorizar y atraer con un envoltorio de domesticidad reconocible por las víctimas, a los restos de la humanidad.

Fuerzas inmateriales

Lo sobrenatural y el espiritismo que, desde mediados del siglo XIX y proveniente de los Estados Unidos, eran habituales en Inglaterra (Hurley, 2001; Alder, 2009: 73-75), son constantes en la obra de Hodgson. Ontológicamente, cabe plantear si en *ERN* esas «fuerzas inmateriales» son espíritus (seres vivos inmateriales) o actos de estos. Incluso, alguna doctrina lo encuadra en una espiritualidad religiosa, donde las intervenciones de esas fuerzas son milagrosas y fuerzan un contexto religioso de base maniquea (Landow, 1979: 41).

En todo caso, Hodgson los encuadra fuera de las leyes de la materia, que es como decir que ni siquiera son entes incorpóreos, pues anulan la materia como se asume científicamente hoy en día. Una onda electromagnética o el pensamiento, la música o un gas son incorpóreos, pero materiales, y se someten a leyes científicas. Sin embargo, lo inmaterial es contradictorio con esto (por lo que es contradictorio en sí mismo, aunque no para una novela).

Tomemos *The Great Laughter* o *The Laughter*, una entidad que, incluso, nombra a un territorio, *the Country Whence Comes the Great Laughter* (Hodgson, 1972a: 29 y 54; 2016: 72-73, 99, 521 y 529). Se clasificaría como incorpórea, si la risa fuera parte del cuerpo que la emitiera. Sin embargo, tal sonido, hipostasiado, reacciona autónomamente a los miedos de X, por lo que es posible deducir que posee voluntad propia, a la vez que es capaz de desencadenar fuerzas peligrosas para los humanos. Así, se la puede considerar un ser vivo sin cuerpo, desde los parámetros fantásticos hodgsonianos.

Las «fuerzas» en *ERN* pueden ser malignas, benignas o neutrales. Las «Influencias» (*Influences*) o malignas, atacan

a los humanos o incitan a los monstruos a ello. Algunas se materializan amorfamente y se las compara, por aproximación, con corporeidades reconocibles como una joroba o la niebla (1972a: 79-80). A veces se materializan en objetos cotidianos: unos *Black Mounds*, traducibles como «montículos» o, como hace la versión española, para acrecentar lo ominoso (por ser un objeto concreto, que brota sin contexto), «túmulos», evitan que un ejército ayude a los protagonistas (1972b: 224; 2016: 534).

Una fuerza benigna, surgida de la nada, como una luz de media luna, protege de esa Niebla Negra (1972a: 80). Otra fuerza, arboriforme (*Tree*), actúa de modo similar (1972b: 47). Con expresiones como *holy Defense*, «Defensa sagrada», o *sweet Powers of Holiness*, «dulces Poderes de Santidad» (1972b: 47 y 223)⁹, se alude, parareligiosamente, a estas fuerzas. Se desconoce la razón última de su protección a los humanos, pero hay indicios de que recompensan la valentía personal o la unión de voluntades, identificada con el rezo conjunto o la simpatía masiva hacia alguien (2016: 138-139). También el ayuno de X, entendido como purificación, le ayuda a cumplir su misión (145-146 y 412).

Si bien algunas fuerzas generan ruido, por ejemplo, como de algo giratorio (334), La Risa es la principal exponente del terror acústico hodgsoniano; principalmente, cuando anuncia o constata fuerzas mayores (532). Un terror parecido es el de las risas que oye el Recluso de *LCCT* ante lugares liminares, como la trampilla al pozo de las Criaturas-cerdo (1998: 102-103); o el lamento entre las ruinas donde reposa el manuscrito de *LCCT* (37). También, al finalizar su último viaje, el Recluso, próximo a morir, oye «un murmullo como de risa de

cerdo» (211). En un cuento póstumo (1947: 8), otra vez un cerdo sobrenatural acecha a un individuo, horrorizado por su gruñido colosal (asimilado a *gargantuan*). En la primera isla de *Los botes del «Glen Carrig»* oímos gemidos, gruñidos, lamentos y sollozos, y se observa: «jamás fuimos capaces de averiguar cómo nació aquel triste sollozo» (2021a: 153). En el cuento *La nave de piedra*, es básica la construcción del terror aglutinando sonidos de distintas escalas: «un sonido ronco, alucinante [...] algo así como un espantoso croar, profundo y abominable, que surgía de la negrura» (1997e: 155).

Finalmente, las fuerzas inmateriales neutrales son, también, múltiples. Unas son atmosféricas, como gigantes gaseosos (2016: 203-204). Otras, se asemejan a espíritus, como quienes habitarían una «Llanura del Fuego Azul» (*The Plain of Blue Fire*), cubierta de una luz gelatinosa, que no arroja sombras más allá del territorio (206-208). De allá provienen las fuerzas como el *montículo neblinoso* comentado arriba (1972a: 79).

Otras veces, en cambio, queda irresuelto si las fuerzas inmateriales no serán una percepción errónea. Por ejemplo, cuando X, al bajar la gran ladera oscura, oye un sonido (*piping*) creciente al avanzar (183-184). *Piping* puede traducirse como silbido o pitido. También, como «sonido de flauta», pero es extraño que la versión española la prefiera (2016: 233-234), ¿quizás, por connotar una flauta pánica? Recuértese, de nuevo, que Hodgson es explícito en transmitir miedo con objetos físicos descontextualizados; introducir una flauta puede ser un acierto estilístico, pero, internamente, es incoherente. Tampoco se sabe si el «algo» que los protagonistas de *ERN* perciben en su regreso por la ladera (227 y 508) es una fuerza o una mera sensación. Sería lo

⁹ Lo sagrado y lo santo, desde la distinción en la religiosidad romana y el desarrollo doctrinal católico, no son lo mismo, pero en *ERN* se intercambian para connotar la divinidad de la protección.

primero, si se atiende a *LPF*, construida a partir de fantasmas que únicamente deducimos por la hilera de asesinatos entre los tripulantes del barco *Mortzestus*.

Conclusiones

La teratología explicada evidencia rasgos materiales de la construcción del terror en Hodgson. En estas últimas líneas se apunta un marco de puesta del revés del paisaje, relacionado también con su experiencia marítima. Una imagen que ilustra esto perfectamente es la descripción de una tormenta en *Los botes del «Glen Carrig»* (2021a: 62): el mar parece estar en el cielo, el océano es como de fuego, las olas montañosas, un relámpago que no se desvanece y que sale del mar... Incluso puede pensarse en el cielo verde que antecedería a algunos huracanes.

Si se parte desde esa perspectiva de puesta del revés el mundo de *ERN*, se observa que los humanos han abandonado el mundo exterior, por lo que el afuera de la pirámide está vacío de ellos. Por su parte, el cielo es siempre oscuro, mientras que la energía es una corriente que está bajo tierra: *el fuego del hogar es un sol subterráneo*. Fuera de la pirámide, X no reconoce partes del paisaje e, incluso, llega a comparar su cambio de perspectiva con la de quien no reconoce las estrellas al viajar hacia ellas (2016: 178). Sirva esto para la siguiente hipótesis: en *ERN*, es como si el cosmos se hubiera convertido en paisaje terrestre. Como si por los Portales de la Noche se hubiera derramado, sinestésicamente, el cosmos en la tierra, incluidos los monstruos de la teratología propuesta en este artículo, y luego, evaporado, se hiciera paisaje eternamente nocturno. En esta línea, se entiende que las pirámides estén en mares secos (93, 160 y 281-282), con la paradoja de que alrededor de ellas hay una fauna marina efervescente, monstruosa,

como de los mares de antes de la humanidad... O como la de los mares de sargazos que atrapan a los protagonistas de cuentos hodgsonianos. Los humanos están condenados a contemplar monstruos con telescopios/catalejos, situados en troneras/ojos de buey. La misma pirámide, con la corriente terráquea en su fondo (89), podría verse como un barco y su motor.

Queda apuntada esta interpretación que, claro está, debe relacionarse con otras, como los devenires propios de la literatura de terror marítimo anglosajona, propia de un imperio talasocrático como lo fue el inglés, y el caudal de aislamiento psicológico y abundantes leyendas y supersticiones (Alder, 2009: 116-128). Pero, también con la idea, quizás de raigambre más amplia, occidental, de mar como final. En *LCCT*, «un gran océano de rojo oscuro», el *Sea of Sleep*, «Mar del Sueño», es el destino de esferas celestes, como la de la amada muerta (Hodgson, 1969: 111-114; 1998: 40, 46, 141, 192 y 194-195). Es factible, en esta línea, aducir que la «faceta necrofílica», aplicada por Ugalde a Francisco de la Torre (poeta del siglo XVI), explica también el hábito de narradores hodgsonianos: el melancólico, para terminar con sus penas, busca arrojar al mar, que lo devuelve a la orilla para que las afronte (Ugalde, 2003: 33). ¿No sufren X en *ERN* y el Recluso en *LCCT*, tras perder a sus amadas, de melancolía? En este «reino de las confusiones» la consecuencia es que «[e]l mundo se transforma en algo completamente inestable donde aquello, que en un estado normal pudiera ser discernible, se entrelaza con sus antípodas hasta dejar todo *en una calidad y ser mezclado*» (28-29, cursivas en el original). En *ERN*, la escala de esta transformación es cósmica, a partir del adagio de que, en ambas novelas, «eternal love is as possible as eternal night [el amor eterno es tan posible como la noche eterna] (Alder, 2020: 214).

Obras citadas

- ALCALÁ GONZÁLEZ, Antonio (2020). «Degeneration in H. P. Lovecraft and William Hope Hodgson», C. Bloom (ed.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*. Cham: Palgrave Macmillan, 1209-1222. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-33136-8>
- ALDER, Emily Ruth (2009). «William Hope Hodgson's borderlands: Monstrosity, Other Worlds, and the Future at the *fin de siècle*». Tesis de doctorado. Edinburgh Napier University. <http://researchrepository.napier.ac.uk/id/eprint/3597>
- ____ (2020). *Weird Fiction and Science at the Fin de Siècle*. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-32652-4>
- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Sara (2014). «Paisajes oníricos. La búsqueda de Polifilo en los jardines del Renacimiento», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 36.104: 9-54. <https://doi.org/10.22201/ii.18703062e.2014.104.2513>
- APULEYO (1983). L. Rubio (intr., trad. y notas), *El asno de oro*. Madrid: Gredos.
- BAUMANN, Rebecca (2018). *Frankenstein 200. The birth, life, and resurrection of Mary Shelley's monster*. Bloomington (IN): Indiana University Press.
- CELA Y TRULOCK, Camilo José (1961). *Primer viaje andaluz. Notas de un vagabundaje por Jaén, Córdoba, Sevilla, Huelva y sus tierras*. 2.^a edición. Barcelona: Noguer.
- CHORDÁ NAVARRO, Carlos (12.12.2014). «Sobre simetrías y cabezas», *Cuaderno de cultura científica/Naukas.com*. <https://culturacientifica.com/2014/12/12/sobre-simetrías-y-cabezas/> (Acceso: 17 de febrero de 2023).
- DOUGLAS, Mary (1973). E. Simons (trad.), *Pureza y peligro: Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. México: Siglo XXI.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo (1526, 1950). *Sumario de la natural historia de las Indias*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FERNÁNDEZ VEGA, Pedro Ángel (1999). *La casa romana*. Madrid: Akal.
- GAFFORD, Sam (31.5.1997). «Writing Backwards: The Novels of William Hope Hodgson», *alangullete.com*. <https://web.archive.org/web/20041226115304/http://alangullette.com/lit/hodgson/gafford.htm> (Acceso: 17 de febrero de 2023).
- ____ (30.7.2012a). «WHH: Master of the Weird and Fantastic by H.C. Koenig». *william hope hodgson* [entrada de blog. Texto original de junio de 1944], <https://williamhopehodgson.wordpress.com/2012/07/30/whh-master-of-the-weird-and-fantastic-by-h-c-koenig/> (Acceso: 6 de marzo de 2023).
- ____ (1.8.2012b). «The Weird Work of William Hope Hodgson by H. P. Lovecraft». *william hope hodgson* [entrada de blog. Texto original de junio de 1944], <https://williamhopehodgson.wordpress.com/2012/08/01/the-weird-work-of-william-hope-hodgson-by-h-p-lovecraft/> (Acceso: 6 de marzo de 2023).
- HARPER, Douglas (s.f.). Etymology of weird. *Online Etymology Dictionary*. <https://www.etymonline.com/word/weird> (Acceso: 2 de marzo de 2023).
- HARRIS, Marvin (1998). J. O. Sánchez Fernández (trad.), *Vacas, cerdos, guerras y brujas*. Madrid: Alianza.

- HAY, Alexander (2014). «The maritime horror fiction of William Hope Hodgson: archetypes and nuance», B. Gibson, M. Jonk y J. Found (eds.), *Sea Lines of Communication. Conference Proceedings*. Southampton: University of Southampton, 44-65.
- HODGSON, William Hope (1947). «The Hog», *Weird Tales*, 38.9: 6-28.
- ____ (1908, 1969). *The House on the Borderland*. London: Granada Publishing Limited.
- ____ (1912, 1972a). *The Night Land*, L. Carter (intr.), I. London – New York (NY): Ballantine Books.
- ____ (1912, 1972b). *The Night Land*, L. Carter (intr.), II. London – New York (NY): Ballantine Books.
- ____ (1909, 1976). *The Ghost Pirates*, S.H. Sime (frontispicio). Westport (CT): Hyperion Press.
- ____ (1912, 1997a). E. Castro (trad.), «La nave abandonada», *La nave abandonada y otros relatos de horror en el mar*. Madrid: Valdemar, 13-54.
- ____ (1908, 1997b). E. Castro (trad.), «El regreso al hogar del Shamraken», *La nave abandonada y otros relatos de horror en el mar*. Madrid: Valdemar, 55-71.
- ____ (1907, 1997c). E. Castro (trad.), «Una voz en la noche», *La nave abandonada y otros relatos de horror en el mar*. Madrid: Valdemar, 73-91.
- ____ (1906, 1997d). E. Castro (trad.), «Desde el mar sin mareas», *La nave abandonada y otros relatos de horror en el mar*. Madrid: Valdemar, 93-151.
- ____ (1914, 1997e). E. Castro (trad.), «La nave de piedra», *La nave abandonada y otros relatos de horror en el mar*. Madrid: Valdemar, 153-194.
- ____ (1908, 1998). F. Torres (pról. y trad.), *La casa en el confín de la Tierra*. Valdemar, Madrid.
- ____ (1912, 2016). J. M. Nebreda (intr. y trad.), *El Reino de la Noche (Una historia de amor)*. Madrid: Valdemar.
- ____ (1907, 2021a). J. M. Nebreda (intr. y trad.), «Los botes del “Glen Carrig”», *Trilogía del Abismo*. 2.ª edición. Madrid: Valdemar, 29-184.
- ____ (1909, 2021b). J. M. Nebreda (intr. y trad.), «Los piratas fantasmas», *Trilogía del Abismo*. 2.ª edición. Madrid: Valdemar, 341-521.
- HURLEY, Kelly (2001). «The Modernist Abominations of William Hope Hodgson», A. Smith y J. Wallace (eds.), *Gothic Modernisms*. Cham: Palgrave MacMillan, 129-149. https://doi.org/10.1057/9780333985236_9
- KELLERMEYER, Michael (13.2.2021). «Carnacki the Ghost-Finder and The Hog: A Two-Minute Summary and Literary Analysis», *The Classic Horror Blog*. <https://www.oldstyletales.com/single-post/carnacki-the-ghost-finder-and-the-hog-a-two-minute-summary-and-literary-analysis> (Acceso: 17 de febrero de 2023).
- LANDOW, George Paul (1979). «And the World Became Strange: Realms of Literary Fantasy». *The Georgia Review*, 33.1: 7-42.
- MACHIN, James (2018). *Weird Fiction in Britain 1880-1939*. Cham: Palgrave MacMillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-90527-3>
- «Máquina» (2014). *Diccionario de la Real Academia Española*. 23.ª edición. <https://dle.rae.es/m%C3%A1quina> (Acceso: 17 de febrero de 2023).

- MARTÍN ALEGRE, Sara (2000). *Monstruos al final del milenio* [edición digital]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. <https://ddd.uab.cat/record/113592>
- MCDANIEL, Mary Catherine (1982). «There's No Place Like Home: The Haunted House as Literary Motif». Tesis de maestría. Eastern Illinois University. <https://thekeep.eiu.edu/theses/2990>
- MIÉVILLE, China (2009). «Weird fiction», M. Bould, A.M. Butler, A. Roberts y S. Vint (eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*. London – New York (NY): Routledge, 510-515. <https://doi.org/10.4324/9780203871317>
- MORENO SERRANO, Fernando Ángel (2011). «El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción», *Signa*, 20: 471-496. <https://doi.org/10.5944/signa.vol20.2011.6275>
- NEBREDÁ, José María (2021). «William Hope Hodgson: Vida y obra», W. H. Hodgson (autor), J.M. Nebreda (intr. y trad.), *Trilogía del Abismo*. 2ª edición. Madrid: Valdemar, 9-28.
- NEWELL, Jonathan (2020). *A Century of Weird Fiction, 1832-1937: Disgust, Metaphysics and the Aesthetics of Cosmic Horror*. Cardiff: University of Wales Press.
- PÉREZ CABALLERO, Jesús (2020). *Her. Personas, máquinas y derecho*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- ____ (2.10.2021). «Indivisi3n en realidades divisas». *El Mañana de Nuevo Laredo*. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5546113>
- PUGLIESE, Cristina (2020). «What Does a House Want? Exploring Sentient Houses in Supernatural Literature», *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural*, 9.2: 299-326. <https://doi.org/10.5325/preternature.9.2.0299>
- ROBERTSON, Andy (2001). «Sharks of the Ether. Immortality, Reincarnation, and Psychic Predation within a Science-Fictional Framework in Hodgson's Fiction». *The Weird Fiction of William Hope Hodgson*. <https://nightland.website/index.php/background/essays/172-sharks-of-the-ether> (Acceso: 10 de marzo de 2023).
- TANTER, Kirsten y MIÉVILLE, China (2012). «An interview with China Miéville», *Contemporary Literature*, 53.3: 417-436. <https://doi.org/10.1353/cli.2012.0022>
- The Internet Speculative Fiction Database (s.f.). «Chronological Bibliography: William Hope Hodgson». <http://www.isfdb.org/cgi-bin/ch.cgi?163> (Acceso: 17 de febrero de 2023).
- UGALDE QUINTANA, Sergio (2003). «Bajo el sol de la melancolía (Un soneto de Francisco de la Torre)», *Periódico de Poesía*, 6: 25-35.