

*La estética platónica en *A través de
las puertas de la llave de plata*, de
H. P. Lovecraft*

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	3
II. ANOTACIONES PRELIMINARES.....	4
III. LOVECRAFT, UN AUTOR MÍSTICO.....	9
IV. PLATÓN Y LOVECRAFT, UNA ESTÉTICA.....	13
A) UNA CONCEPCIÓN ESTÉTICA.....	13
B) LA ESTÉTICA PLATÓNICA.....	15
1. La estética en los diálogos platónicos.....	18
2. La transmisión del platonismo.....	25
C) A TRAVÉS DE LAS PUERTAS DE LA LLAVE DE PLATA.....	27
V. LA ESTÉTICA UTÓPICA.....	42
VI. CONCLUSIONES.....	48
BIBLIOGRAFÍA.....	51
BIBLIOGRAFÍA DE PÁGINAS WEB.....	55

I. INTRODUCCIÓN

El estudio que actualmente se presenta para la colación del Trabajo Fin de Grado en Filosofía, lleva por título *La estética platónica en A través de las puertas de la llave de plata, de H. P. Lovecraft*. El estudio pretende buscar, de existir, las conexiones que en estética pudieran tener la obra en su conjunto de Platón con una de las novelas del autor estadounidense.

Dicho de la manera expresada, el trabajo que se somete a examen pudiera ser excesivamente ambicioso, no tanto por lo que se refiere a la novela de referencia, sino en cuanto afecta al filósofo griego. Nada más lejos de realidad: ni los conocimientos de un estudiante, pese a estar próximo a finalizar la carrera, son tan amplios como para abarcar todo el abanico filosófico de Platón, ni, por supuesto, existe espacio para tal fin. Es por ello por lo que, a la hora de tratar la filosofía del heleno, se hará de manera muy sucinta y solo de algunos de los textos.

Pues bien, sobre la precedente base, el análisis abordará, en primer lugar y como anotaciones preliminares, por un lado, la aparición en la novela de un autor que firma la obra con Lovecraft: quién es dicho autor y por qué acompaña a Lovecraft como coautor del texto. En segundo término, se harán resaltar las notas diferenciadoras con otro autor del que Lovecraft tuvo importantes influencias, Edgar Allan Poe, y se anotarán las principales y necesarias diferencias para descubrir una estética muy especial residiendo en H. P. Y, en tercer lugar, estas anotaciones preliminares se cierran con la difícil tarea para alguien que no es lingüista de distinguir entre cuento y novela corta. Posiblemente este punto podría parecer el más intrascendente de los tres a los efectos aquí propuestos. Sin embargo, ello no es así en la medida en que la novela corta se nutre de unos elementos de los que el cuento carece y ello hace, a efectos estéticos, entender la estética de Lovecraft de una manera muy singular.

Por otro lado, y como paso previo al análisis de las obras de Platón que se referenciarán, así como del análisis del texto del de Providence, se hace llegar por razonamiento inductivo al esteticismo de Lovecraft. Es bien cierto, se podría reprochar, que este extremo debiera ser conclusivo y que el análisis deductivo sería del todo punto como más consecuente. No obstante, se ha preferido este último enfoque porque ello pondrá sin ambages, así es de esperar, el resto del trabajo.

Analizado el esteticismo de Lovecraft, los dos siguientes pasos serán, por un lado, entresacar de entre la obra de Platón la parte de aquellos textos que supongan un mayor perfilamiento de la estética platónica para contrastarlos, en segundo término, con el texto

del autor estadounidense. Ambas partes, sin embargo, no se expondrán de manera encorsetada, sino que una vez enucleados los presupuestos platónicos que interesan, estos se trasladarán a la novela examinada, y, sin perjuicio de ser mínimamente repetitivo, se podrán examinar —y el lector podrá obtener la consabida respuesta—, las concomitancias existentes entre ambos autores.

El trabajo finaliza con una aproximación a la relación entre estética y utopismo. En esta parte se plantearán diferentes interrogantes y se pretenderá llegar a la conclusión de la inequívoca relación entre estética y utopía, y que esta última no ha de amparar exclusivamente un estatuto de naturaleza política, como así y tradicionalmente se ha mal interpretado, sino que el conjunto de posibilidades ha de poder extenderse, igualmente, a la totalidad de las artes, incluida, qué duda cabe, la literatura.

Ha de advertirse, y con ello se pone fin a esta parte introductoria, que a lo largo del texto que se va a ofrecer, principalmente en el epígrafe destinado a la obra de Platón, se alude a conceptos propios del platonismo como el Amor, la Belleza o lo Bello, extremos todos ellos que no se suceden en el texto de Lovecraft. Esta particularidad que podría ser censurable y que de algún modo podría hacer pensar que amor, belleza y bello son elementos todos ellos de la estética y que no se encuentran en el texto de Lovecraft, supondría un escollo para mantener la tesis que aquí se pretende sostener, y que no es otra que la conexión estética entre ambos autores. Nada más lejos de la realidad; lo estético, como se tendrá oportunidad de insinuar, no es, o no solo se concentra en el amor, la belleza o lo bello; lo estético es algo más, y la persona más horripilante, el cuadro más decepcionante o hasta el monte recién calcinado pueden contener una estética "sin calificativos", porque la estética no abarca exclusivamente el lado psicológico; la estética ha de ser objetual tal y como se expondrá.

II. ANOTACIONES PRELIMINARES

El análisis que se pretende efectuar, ha de pasar necesariamente por tres puntualizaciones imprescindibles, que si bien no empecen en exceso a la hora de tratar el tema propuesto, sí pueden aclarar algunos elementos que, aunque residuales, van a permitir al lector una mejor ubicación del autor con el que comparte la obra así como la naturaleza literaria de dicha obra objeto de tratamiento en este trabajo.

A) En primer lugar, se ha de llamar la atención para todo aquel que se dirija a la obra que se tratará, que la misma viene firmada además de por H. P. Lovecraft por E. Hoffmann Price. ¿Significa ello que es un relato a "cuatro manos"? No, en absoluto. Según Llopis —uno de los principales comentaristas de la obra del autor estadounidense en lengua

castellana—, la versión inicial de este cuento fue escrita por Hoffmann quien, *siguiendo una costumbre bastante extendida en el círculo de Lovecraft, hizo aparecer a este como uno de los personajes del relato...* Intervino después Lovecraft *en la redacción del cuento y llevó su labor de corrector hasta modificar por completo la narración original, que quedó totalmente transformado*¹. Repárese, con todo, que se está hablando de "cuento" y que de la mano de Lovecraft se convierte en novela.

¿Quién era, en realidad, E. Hoffmann Price — Edgar Hoffmann Trooper Price—? Este personaje estadounidense, fue un escritor de ficción; más concretamente de «novelas pulp»² (formato de encuadernación en rústica, barato y de consumo popular, de revistas especializadas en narraciones e historietas de diferentes géneros de la literatura de ficción. Las publicaciones contenían argumentos simples con grabados e impresiones artísticas que ilustraban la narración, de manera similar a un cómic o una historieta³). Destacado escritor de revistas como *Weird Tales*⁴, perteneció al Círculo de Lovecraft, participó en los Mitos de Cthulhu, y escribió un par de cuentos en colaboración con H.P. Lovecraft. Gracias a estas actividades los relatos de E. Hoffmann Price han adquirido una gran relevancia para los fanáticos del maestro de Providence⁵.

B) La segunda puntualización gira en torno de las diferencias entre Poe y Lovecraft. Sobre este extremo se puede decir que a Poe le *"debemos reconocer, y perdonarle, su pretensión de obscura y profunda erudición, sus equivocadas incursiones en el terreno de lo pomposo y forzado del pseudohumor y sus frecuentes explosiones vitriólicas de prejuicio crítico."* *La influencia de Poe sobre Lovecraft es notoria y la importancia atribuida a Poe es evidente en el hecho de que es al único autor al que Lovecraft le dedica un capítulo exclusivo en El horror en la literatura, por eso no debería ser sorprendente encontrar los rastros de la prosa de Poe en el estilo y lenguaje de cuentos como "El extraño"*⁶.

¹ LLOPIS, R. *Introducción*. En *Viajes al orto mundo. Ciclo de aventuras oníricas de Randolph Carter*. Alianza Editorial. Madrid, 2021, págs. 30-31.

² Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/E._Hoffmann_Price

³ Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pulp_\(literatura\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Pulp_(literatura))

⁴ *Weird Tales es una revista pulp estadounidense de fantasía y terror fundada por J. C. Henneberger y J. M. Lansinger en marzo de 1923. Su primer editor, Edwin Baird, publicó los primeros trabajos de H. P. Lovecraft, Seabury Quinn y Clark Ashton Smith, que posteriormente llegarían a ser autores de renombre, a pesar de lo cual al año de su lanzamiento la revista pasó por problemas financieros.* En https://es.wikipedia.org/wiki/Weird_Tales

⁵ <http://elespejogotico.blogspot.com/2010/07/e-hoffman-price-relatos.html>

⁶ BORDALEJO, B. *La estética del horror: Edmund Burke, el horror tradicional y H. P. Lovecraft*. en delamanchaliteraria.blogspot.com/2009/07/la-estetica-del-horror-edmund-burke-el.html, págs. 9-10.

No obstante, sí se puede encontrar la conciencia general de que Poe fue un inventor o imaginador prodigioso, pero también un mal ejecutor de sus invenciones⁷.

La figura de Poe —*otro hombre desgarrado entre una lógica inflexible y los terrores fantásticos del alma*— discurre en paralelo, en muchísimos sentidos, a la de Lovecraft. *También Poe vivió siempre hechizado por el espectro de su madre muerta y también se casó con una imagen simbólica de ella, En el caso de Poe, se sabe que su matrimonio fue blanco*⁸. *En el de Lovecraft, que sentía verdadero horror al sexo. Sea como fuere, Lovecraft y su mujer se separaron a los dos años de casados, divorciándose tres años después de la separación. La ruptura del matrimonio fue debida, según él, a "dificultades económicas más crecientes (sic) divergencias en cuanto a aspiraciones y necesidades"*⁹.

La influencia de Poe en el mundo literario de la época, y aun después, es muy notable, *al elevar la enfermedad y la perversidad a un nivel de temas artísticamente expresables fue de largo alcance, pues ávidamente recibido e intensificado por su famoso admirador francés Charles Baudelaire, se convierte en el núcleo de los principales movimientos estéticos en Francia, haciendo de Poe, en cierto sentido, el padre de los decadentes y los simbolistas*¹⁰.

La influencia de Poe en Lovecraft, queda por decidir, fue a todas luces decisiva, *pues los primeros intentos de este cuando aún era adolescente por dar forma estética a sus sueños, se encuadran en la tradición del cuento de miedo anglosajón. Imitó los cuentos "góticos" prerrománticos, pero en seguida se sintió atraído por Edgar Poe*¹¹. Para Llopis, en el joven Lovecraft, el Poe de Silencio o de Sombra prevaleció sobre el Poe macabro e, integrándolo, se continuó, muy naturalmente, con la pura fantasía de lord Dunsany¹². En efecto, es indudable que entre el Poe de Silencio y los Cuentos de un Soñador de Dunsany existe un común denominador: el estilo bíblico, los nombres sonoros

⁷ OLEA FRANCO, R. *Borges en diálogo creativo con Poe y Lovecraft*. En <https://www.bn.gov.ar/resources/conferencias/pdfs/ROleaFranco.pdf>, pág. 1.

⁸ *Los llamados matrimonios blancos son aquellos en los que no existe relación coital o incluso de aproximación sexual. El concepto más común es el atribuido a los matrimonios de interés. Pero existe otras causas* (Fuente: <https://www.unidadmedicinasexual.com/blog/educacion-sexual-medicina-sexual/matrimonios-blancos>).

⁹ LLOPIS, R. *Prólogo. Los mitos de Cthulhu*. En *Los mitos de Cthulhu*. Lovecraft. Alianza Editorial. Madrid, 2020, págs. 34, 29 y 30.

¹⁰ *Lovecraftiana*. Edição Guinefort. En <https://in.1lib.limited/book/8361317/c4ba26>, pág. 42.

¹¹ Op. y loc. cit., págs. 35-36.

¹² *Edward John Moreton Drax Plunkett, XVIII Barón de Dunsany, fue un escritor y dramaturgo anglo-irlandés, conocido sobre todo por sus cuentos fantásticos publicados bajo el nombre de Lord Dunsany. Su obra, la cual gira en torno a la alta fantasía, el horror y lo extraño, ejerció gran influencia y admiración en distintos autores como H. P. Lovecraft, J. R. R. Tolkien, Jorge Luis Borges y Arthur C. Clarke*. En https://es.wikipedia.org/wiki/Lord_Dunsany

y exóticos, el irrealismo onírico, el fondo numinoso de religión arcaica. Sin embargo, en Dunsany no suele haber ecos terroríficos, como en Poe. Al contrario, en él se advierte cierto impulso triunfalista y épico de sagas nórdicas y mitos célticos. Era, no obstante, muy fácil integrar el terror en la estructura del mundo dunsaniano y Lovecraft lo hizo con toda naturalidad.

La adopción de una llamado «realismo estructural óntico», ha sido acogido en alguna ocasión para justificar toda una suerte de materialismo filosófico en la obra de H. P. Lovecraft. En esta línea de pensamiento, y en este específico realismo, *se propone olvidar la noción de individuo (y objeto) y quedarnos únicamente con la estructura: Si lo que define a un individuo —se ha venido a decir— es una estructura (no jerárquica), y esta estructura debe pensarse en términos relacionales, sin importar lo relacionado, entonces podemos aventurarnos a decir que lo único existente es la estructura*¹³. El realismo estructural óntico, pues, *ha nacido como una posición promisorio capaz de conciliar las intuiciones que subyacen a los argumentos más influyentes que han esgrimido los realistas y antirrealistas científicos, pretendiendo así instaurarse como una posición que reúne lo mejor de ambos mundos... aboga por una reconceptualización metafísica de los objetos en términos puramente estructurales, proyecto que se le ha imputado falencias tanto conceptuales como metodológicas*¹⁴.

No obstante la anterior aportación, hay que convenir, por un lado, que sí, es cierto, *la ciencia es realista en el sentido de que intenta representar la estructura de la realidad*¹⁵. Ahora bien, y, por otro lado, no debe "añadirse", adjetivarse más bien, a tal realismo estructural como «óntico», sino más bien como ontológico, pues Lovecraft no se está refiriendo, al menos en la obra tratada, a lo existente (entiéndase como existente lo probado, lo que está), sino a la naturaleza, a su posibilidad o necesidad. Y ni aun de admitirse este ontologismo como parte de una estructura-realista-científica, la obra lovecraftiana tratada —quizá otras sí, pero esta desde luego que no—, la comprensión ontológica devendría ineficaz en tanto no se da una «posibilidad» o «necesidad» de algo real, porque Lovecraft no se está refiriendo a realidades.

¹³ ARRIAGA, L. "Realismo estructural óntico en H.P. Lovecraft...", cit., págs. 13-14.

¹⁴ BORGE, B. *¿Qué es el realismo estructural óntico?: una aproximación al debate actual sobre el realismo científico*. Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia, vol. 13, núm. 27, julio-diciembre, 2013, pág. 149.

¹⁵ CHALMERS, A. F. *Qué esa cosa llamada ciencia*. Siglo XXI. Madrid, 2010, pág. 229. Cfr. ORZESZKO, R. y LUCERO, S. *Realismo estructural epistémico y óntico: Argumentos y problemas*. Epistemología e historia de la ciencia. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. Volumen 13, 2017. En <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/3061/59-realismo%20estructural.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

A diferencia de Poe, Lovecraft no trataba de describir sensaciones, sino de crearlas en lo más profundo de nuestro corazón, para que no olvidáramos nunca que no somos nada frente a la grandeza del Universo. El relato *Eleonora* de Poe dejó una profunda huella en el escritor de Providence, deja marcas en la mente de un niño que busca una luz para guiarse entre las tinieblas de su propio intelecto. Más tarde diría de Poe que era su «modelo» y su «Dios de ficción»¹⁶.

C) Por último, se hace necesario determinar si en la obra que se comenta se está en presencia de un cuento o de una novela corta. Este extremo podría ser considerado baladí en este lugar; y ello porque no se trata de un trabajo sobre la naturaleza literaria de la obra, sino sobre los componentes estéticos de la misma. No obstante, se va a aportar alguna consideración sobre el particular.

El origen del cuento se asocia a la épica con fondo antropológico y mítico, pero necesita precisar los límites respecto de la narración o novela corta. *El cuento tiene algo de la poesía lírica: el tono, la génesis (de forma súbita, frecuentemente, como la poesía), sensaciones y sentimientos que despierta.* Se diferencian en técnica e intención. Como texto narrativo, en el cuento pueden distinguirse las mismas categorías que presenta la novela. *Pero los elementos de la narración novelesca no pueden cumplir la misma función exactamente en el cuento. En su técnica, por ejemplo, la descripción tiene que justificarse como parte supeditada al argumento, y lo mismo ocurre con el diálogo. No pueden utilizarse con fines de ambientación o caracterización de personajes solamente. El tiempo, además, impone límites que obligan a la condensación, que potencia estéticamente la emoción del cuento*¹⁷.

Los aficionados a las estadísticas —aprecia Anderson Imbert— *dividen los géneros «narrativos atendiendo al número de palabras: Novela, con un mínimo de 50.000 palabras. Novela corta, de 30.000. a 50.000 palabras. Cuento, de 20.000 a 30.000 palabras. Cuento corto, de 100 a 2.000 palabras. Es un modo muy mecánico de clasificar, pero la verdad es que, por muchas vueltas que demos, siempre venimos a parar en que la diferencia entre una novela y un cuento puede medirse; y en que cualquiera que sea la unidad de medida que usemos el tiempo que se tarde en leer una novela es mayor (...)* Según Edgar Allan Poe, *precisamente, cuento es una composición que se lee entre media hora y dos horas. Hay quienes usan otras cronometrías: cuento corto, de un minuto a un cuarto de hora; cuento largo, de un cuarto de hora a cinco horas; novela corta, de cinco*

¹⁶ GÓMEZ, T. "Lovecraft, la antología...", cit., págs. 5 y 18.

¹⁷ DOMÍNGUEZ CAPARROS, J. *Introducción a la teoría literaria*. Editorial Ramón Areces. UNED. Madrid, 2019, págs. 218-220.

*a ocho horas; novela, más de ocho horas... ¿Y qué? El lector no presta atención al tiempo que pone en leer, sino que espontáneamente se ajusta al tiempo ficticio del cuento*¹⁸.

Sin embargo, *ni la novela es una suma de cuentos ni el cuento es un fragmento de novela. Pero la novela se subdivide en capítulos que, uno a uno, son vistazos incompletos. El lector, en cada capítulo, contempla lo que les está pasando a los personajes pero, como quiere comprenderlos psicológicamente, también se interesa por lo que les pasó antes de la fecha en que comienza - la acción novelesca, y así agradece al novelista cuando lo ve exponer antecedentes, anticipar hechos, analizar y comentar. El cuento, en cambio, es una trama unitaria, cuanto menos digresiva, mejor. Los personajes no existen fuera del cuento: están metidos en un conflicto cuyo resorte va a dispararse de un momento a otro. Es el resorte del problema y su solución, de la pregunta y su respuesta. La acción, única, queda completada en el desenlace*¹⁹.

Con todo, puede convenirse, a riesgo de someter este criterio a mejor opinión, que se está frente al género literario de novela corta en la medida en que el cuento adolece de falta de una composición formal pura. Además, la extensión entre uno y otro género, si no definitivo, sí, en cambio, es un dato muy a tener en cuenta, así como la complejidad narrativa de la novela corta frente al cuento y, además, en aquella suele haber —como en la obra de Lovecraft—, aunque no siempre, flashback.

III. LOVECRAFT, UN AUTOR MÍSTICO

Howard Phillips Lovecraft, más conocido como H. P. Lovecraft, es para Llopis un autor que narra sus cuentos con cierto simbolismo, que se aproxima a los umbrales místicos que conducen a otras dimensiones. *Reconozco* —afirma el comentarista— *que los detalles de esta escenificación no son nada lovecraftianos, pero estoy convencido de que la estructura, la Gestalt, sí lo es*²⁰; se entiende por Gestalt la forma en la percepción; *esto es, una figura, un conjunto o una totalidad son otra cosa que la mera suma de sus partes, es decir, comportan una estructura, en la que lo que cuenta no son solo los elementos que la componen, sino asimismo las relaciones entre ellos, de forma que, al variar un elemento o sus relaciones con los demás, se modifica la estructura total, como varía una melodía al cambiar una nota —pues aquella no es un simple agregado de estas— o el significado de un término por alteración de un fonema... Esa forma o totalidad condiciona la percepción de los elementos, ya que no captamos elementos*

¹⁸ ANDERSON IMBERT, E. *Teoría y técnica del cuento*. Marymar. Buenos Aires, 1979, págs. 43-44 y 272.

¹⁹ Op. y loc. cit. pág. 45.

²⁰ LLOPIS, R. "Introducción. En *Viajes al orto mundo...*", cit., págs. 12-13.

*simples, cuya combinación nos lleva a los objetos, sino figuras — que solo analíticamente podemos descomponer— destacadas sobre un fondo, del que no pueden disociarse sin cambios perceptivos*²¹.

Si, como se ha dicho, el espectro de la madre de Poe le asediaba continuamente, en el caso de Lovecraft, aunque nacido en Providence (Rhode Island), fue influido con firmeza tanto por su padre (comerciante, progenitor dictador y que, prácticamente, no se relacionó con su hijo y que murió cuando este tenía ocho años), como por su madre para que no renegara de sus orígenes británicos. Además, y por lo que respecta a esta última se trataba de una *mujer neurótica y posesiva y volcó todas sus muchas insatisfacciones en el pequeño Howard. Continuamente decía a éste que era muy feo, que no debía dar un paso lejos de sus faldas, que la gente era mala y tonta, que era muy feo*. Todo ello configuró un niño medroso y altamente protegido, *siempre entre personas mayores, solitario, fantástico, reprimido. Apenas jugaba con otros niños y, cuando lo hacía, le gustaba representar escenas históricas o imaginarias. Los otros niños no le querían y él se refugiaba en los libros de la magnífica biblioteca de su abuelo materno*²². Como le recuerda Robert Bloch²³ en una carta dirigida a H. P. Lovecraft (tras cincuenta años sin escribirle, ahora le dirige una carta póstuma²⁴), *durante la mayor parte de tus años de adulto compartiste un hogar con una o ambas de esas amables y educadas damas de Nueva Inglaterra. Es de suponer que eran pobres pero orgullosas, como se decía antes, y que siguieron siendo muy conscientes de su alcurnia y posición social incluso cuando se vieron obligadas a buscar una forma de ganarse la vida, y que te querían. Pero tanto tu padre como tu madre se habían visto marcados por el estigma que en aquellos tiempos iba unido a la enfermedad mental. ¿Qué pensaban tus tías de eso? ¿Sospechaban que tu presencia en su casa provocaba cierto grado de ostracismo social? ¿Les preocupaba tu pauta de vida cotidiana, por no hablar de la nocturna? La ocupación que escogiste quizá te eximiera de colaborar en las tareas domésticas, pues en aquellos tiempos ciertos círculos sociales seguían considerando que el escribir era una ocupación reservada a los caballeros. Aun así, lo que escribías quizá no les hiciera demasiada gracia. ¿Te reprocharon alguna vez el que hubieras escogido aquellos temas?* La carta finaliza como

²¹ GÓMEZ, C. *La aventura de la modernidad. (Paradigmas, fronteras y problemas de la ética)*. Obra colectiva. Carlos Gómez y Javier Muguerza, editores. Alianza Editorial. Madrid, 2009, pág. 136.

²² LLOPIS, R. "Prólogo. Los mitos de Cthulhu. En *Los mitos de Cthulhu...*", cit., pág. 21.

²³ *Robert Albert Bloch fue un novelista, cuentista y guionista estadounidense de literatura fantástica y ciencia ficción. escribió cientos de cuentos y alrededor de 20 novelas, la mayor parte dentro del género negro, de terror y de ciencia ficción. Al principio de su carrera publicó ampliamente en las llamadas revistas pulp como Weird Tales. Escribió además numerosos guiones cinematográficos. Una de sus primeras amistades literarias fue su maestro H. P. Lovecraft, con el que mantuvo una larga correspondencia.* (Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Bloch).

²⁴ Lovecraft le dedicó a R. Bloch *El morador de las tinieblas*, el cual puede consultarse en LOVECRAFT, H. P. "*Los mitos de Cthulhu...*", cit., págs. 560 y ss.

no podía ser de otra manera: *Bien, señor Lovecraft, vas a empezar tu segundo siglo como maestro indiscutido de la literatura fantástica..., y puede que en sí mismo eso sea una fantasía que jamás llegaste a imaginar*²⁵.

El niño Lovecraft se había sentido muy atraído por el paganismo clásico, y *el Lovecraft adolescente fue un lector infatigable de religiones comparadas o sin comparar y llegó a conocer a fondo los mitos y los ritos de los salvajes y los cultos terribles de Egipto, de Babilonia y de la América precolombina. Su mismo amor por el siglo XVIII también le había llevado a leer los poemas cosmogónicos y numinosos de William Blake*²⁶ y todas estas lecturas abrieron ante él un inmenso mundo de fábula espantosa, de verdadero terror cósmico, que armonizaba perfectamente con el de sus eternas pesadillas. *Lovecraft fascinado por el vértigo de las profundidades, abandonó el macabro terror gótico y se dejó caer en el abismo de los sueños*²⁷.

El misticismo, pero a la vez racionalismo de Lovecraft²⁸, tuvo que hacer frente, por otro lado, al puritanismo exacerbado tanto vivido en su casa como en la sociedad estadounidense de la época, lo que quizá provocó en Lovecraft el rechazo absoluto a todo tipo de religión, y la noción platónica de un mundo de sombras encontró su ubicación en el panorama literario que le tocó vivir²⁹. ¿Cómo encaja —cabría preguntarse— misticismo con racionalismo? Para Llopis, Lovecraft, *al no creer en nada, el mundo numinoso de sus arquetipos no pudo hacerse teoría, filosofía ni ideología, que habrían resultado fatalmente irracionalistas*³⁰.

El misticismo lovecraftiano conduce al lector a un estado de angustia, pero no de miedo; *el miedo es siempre asignable a una entidad determinada, por ejemplo, se experimenta miedo si se percibe que una bestia se acerca a gran velocidad hacia nuestra persona. A diferencia de lo anterior, la angustia nos atemoriza sin dejarnos identificar cuál es el origen de este temor. Muchas veces, incluso, el lector no sabe lo que le está angustiando, como es el caso de A través de las puertas de la llave de plata (...)* *El ambiente afectivo que construye Lovecraft, nos fuerza a considerar que nuestra*

²⁵ BLOCH, R. *Una carta abierta a H. P. Lovecraft*. En file:///C:/Users/-Jaume-/Desktop/Bloch,%20Robert%20-%20Carta%20abierta%20a%20H.%20P.%20Lovecraft.htm

²⁶ William Blake, fue un poeta, pintor y grabador británico. Aunque permaneció en gran parte desconocido durante el transcurso de su vida, actualmente el trabajo de Blake se tiene en alta estima. Por la relación que en su obra tienen la poesía y sus respectivos grabados, suele ponerse a Blake como ejemplo del «artista total». En https://es.wikipedia.org/wiki/William_Blake

²⁷ LLOPIS, R. "Prólogo. Los mitos de Cthulhu. En *Los mitos de Cthulhu...*", cit., pág. 37.

²⁸ LLOPIS, R. "Introducción. En *Viajes al orto mundo...*", cit., pág. 24.

²⁹ GONZÁLEZ GRUESO, F. D. H. P. *Lovecraft y la ficción científica: género, poética y sus relaciones con la literatura oral tradicional*. Tesis inédita. Universidad Autónoma de Madrid, 2011, pág. 211.

³⁰ LLOPIS, R. "Introducción. En *Viajes al orto mundo...*", cit., pág. 24.

percepción es desbordada, pues es solo una ínfima parte de todas las multiplicidades existentes³¹.

¿Se puede afirmar que hay una estética lovecraftiana? El interés de Lovecraft en el siglo XVIII, en su formalidad, crea una sensibilidad preparada para aceptar la teoría estética de Burke³² mediada por los escritores del gótico clásico... Algunos de sus cuentos, de una u otra manera hacen referencia a hechos históricos y, aunque su geografía es aparentemente ficcional, casi todos los pueblos ficticios ostentan una posible identificación con lugares reales. Pero Lovecraft tenía, además, otros gustos o intereses: la astronomía, que entraría a formar parte de sus criterios estéticos³³.

La estética en la obra de Lovecraft viene perfilada por el «horror cósmico». El punto de partida es la reacción que el texto provoca en el lector. “La verdadera prueba de lo auténticamente sobrenatural es sencillamente la siguiente: saber si suscita o no en el lector un hondo sentimiento de espanto al contacto de unos elementos y fuerzas desconocidos, una actitud sutil de acecho lleno de espanto [...]” (Lovecraft 2002: 12). Más allá de que se acepte o no que el miedo es un rasgo constitutivo de lo fantástico (punto de fuertes discusiones entre los teóricos del género), lo sustancial es distinguir el medio verbal usado por un escritor para provocar esa sensación³⁴. El «horror fantástico» incorporado a la obra de H. P. Lovecraft como «horror cósmico», no es genuino de este autor. Efectivamente, el horror cósmico figura preponderantemente en el antiguo folklore de todas las razas y cristalizó en las baladas, crónicas y escrituras sagradas. Era, sin duda, un rasgo primordial de los rituales mágicos, con sus invocaciones de demonios y espectros, y que alcanzaron su mayor desarrollo en Egipto y entre los pueblos semíticos. Y ello porque el miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido³⁵.

³¹ ARRIAGA, L. *Realismo estructural óptico en H.P. Lovecraft*. University of Groningen. En https://www.researchgate.net/publication/340133094_Realismo_estructural_optico_en_HP_Lovecraft, págs. 5 y 7.

³² Edmund Burke fue un escritor, filósofo y político, considerado el padre del liberalismo conservador británico, tendencia que él llamaba *old whigs* (viejos liberales), en contraposición a los *new whigs* (nuevos liberales, de ideas progresistas), quienes, al contrario de los *old whigs*, apoyaban la Revolución francesa, de la que Burke fue un acérrimo enemigo. En 1756 escribió *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, donde esboza unas teorías filosófico-estéticas que influirán en el pensamiento de Kant. (Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Edmund_Burke).

³³ BORDALEJO, B. *La estética del horror: Edmund Burke, el horror tradicional y H. P. Lovecraft*. en delamanchaliteraria.blogspot.com/2009/07/la-estetica-del-horror-edmund-burke-el.html, pág. 9.

³⁴ OLEA FRANCO, R. *Borges en diálogo creativo con Poe y Lovecraft*. En <https://www.bn.gov.ar/resources/conferences/pdfs/ROleaFranco.pdf>, pág. 8.

³⁵ "Lovecraftiana...", cit., Edição Guinefort. En <https://in.1lib.limited/book/8361317/c4ba26>, págs. 2 y 7.

Hay, sin lugar a dudas, un conjunto de recursos estilísticos que *le permiten efectivamente configurar una distorsión de la percepción humana, esto es, generar angustia*, tal y como se ha apuntado. Los citados recursos son *la saturación de calificaciones y la suspensión de las leyes de la naturaleza. Estos dos recursos de estilo no son excluyentes, sino complementarios*³⁶.

Un detalle más significa la estética *lovecraftiana: Las categorías mitológicas, éticas y arquetípicas las que constituyen la atmósfera de terror propia de la obra de Lovecraft, la sensación de agobio, de superación por lo ominoso y la posibilidad frecuente de la locura, caracterizan principalmente su estética y definen igualmente lo que se comprende como horror cósmico. La caracterización del horror lovecraftiano tan propiamente arquetípica que le permite establecer una condicionante moral y, más bien, una tendencia moral hacia el mal, constituyen básicamente las definiciones propias de su estética, la cual, si bien es indisociable de su bestiario y su panteón terrible, lo superan, transitando la mera inmediatez de lo monstruoso o de la visualidad de lo monstruoso*³⁷. Lovecraft *rompe estructuras mentales dominantes y represoras porque libera esa zona sombría de la mente que es el último reducto de la libertad humana*³⁸.

Las artes fantásticas, bajo expresión en el plano de la estética, *constituyen intentos vitales instintivos, necesarios, de integrar lo numinoso en el Yo., es decir, de vivirlo y expresarlo libremente y en toda su intensidad; y ello se aprecia en la obra de Lovecraft*³⁹.

IV. PLATÓN Y LOVECRAFT, UNA ESTÉTICA

A) UNA CONCEPCIÓN ESTÉTICA

Una muy escueta síntesis del recorrido que ha seguido esta parte esencial de la filosofía, como lo es la estética, puede encontrarse, desde un punto de vista psicológico, en la obra Meumann⁴⁰. De la mano del referido autor, viene a ser Leibniz y Kant, dentro del modernismo, los que marcaron la pauta; el primero con su *Estética como ciencia del conocimiento sensitivo*, y el segundo con el juicio estético (*del juicio del gusto*). Estos autores, *juzgan las cosas solamente según que despiertan en el sujeto que las contempla*

³⁶ ARRIAGA, L. "Realismo estructural óptico en H.P. Lovecraft...", cit., pág. 8.

³⁷ BASTIÁN, N. La determinación estética de la obra de H. P. Lovecraft en «Amnesia: The dark descent» de Frictional Games. En <https://ludology.usek.cl/wp-content/uploads/2019/09/LUDOLOGYN1-2019-24-30.pdf>, págs. 27 y 29.

³⁸ LLOPIS, R. "Introducción. En Viajes al orto mundo...", cit., pág. 24.

³⁹ LLOPIS, R. "Introducción. En Viajes al orto mundo...", cit., págs. 17 y 23.

⁴⁰ ALEMAÑ CANO, J. *El origen estético en la obra de García Márquez*. Inédito. Trabajo sustitutorio de la asignatura *Estética y teoría del arte II*. Curso 2020-2021, págs. 16-17.

placer o displacer... que brota del conocimiento de la acomodación de las cosas a nuestras facultades cognoscitivas. Para Herder —el cual dio impulso al análisis psicológico detallado del placer estético—, la forma como tal no es objeto de nuestro agrado estético, sino que es bella una forma únicamente por lo que nos expresa. Empero, esta forma de considerar la estética (especulación exclusivamente filosófica), se convierte en ciencia especial de observación y de investigación, y será Fechner quien parte de la experimentación y del empleo del método de las ciencias exactas: sostiene que la previa condición para que las cosas nos agraden, en general, es que el efecto que producen posea determinada fuerza (quantum), pues si no, la impresión sentimental es tan débil que, en cierto modo, no se levanta sobre el umbral de la conciencia⁴¹. Esta introducción de la psicología en el campo de la estética, ha sido puesto en solfa por el propio Maumann: El psicólogo que pretendiera entender la creación artística con solo los medios a él accesibles de la observación propia tendría que ser no solo artista creador, sino artista de dotes universales, productor en todas las ramas del Arte... Los medios del análisis escuetamente psicológico... no bastan... Como en todo lo estético, interviene siempre también en la creación artística un momento puramente individual; lo que el verdadero artista expresa⁴². Consecuentemente, no existe una «psicología de la arquitectura» ni de la pintura, etc., sino solo una investigación sobre aquellas cualidades de las obras de arte, v. gr., de las arquitectónicas, que deben su origen a móviles psicológicos o sobre aquellas en que se fundan el agrado y el modo de ser de la impresión estética, y que deben estudiarse junto a las que provienen de relaciones externas de las artes, de sus materiales y medios⁴³.

No obstante, el pensamiento clasicista de lo estético que, en el aspecto psicológico, pero solo en tal aspecto podría tener consideración, la dimensión de la estética no puede tener una exclusiva cabida. Ante una obra, sea cual fuere esta, no interesa, por supuesto, cómo la ve o la trata el autor, sino un tercero; y este tercero si no quiere errar, si no quiere confundir ni confundirse, si no quiere basar su apreciación en un juicio estético posesivo, ha de ser objetual, ha de acudir a lo que ha venido a denominarse «categorías estéticas» que conforman el carácter epistemológico (mimesis —naturaleza orgánica—, *poiesis* —entre el cuerpo y lo inorgánico—, *apate* —ilusión, objetivación de lo psíquico a lo cultural— y *catarsis* —como efecto que atraviesa los tres precedentes—). Estas categorías se relacionan con otro carácter, el ontológico (inorgánico —sonoridad, luminosidad, etc.—, orgánico —lo corporal—, psíquico —mi yo— y cultural objetivable —lo armonioso). En definitiva, mantener un juicio estético y, consecuentemente, alcanzar finalmente un valor (bello, feo, armonioso, etc.) que pueda

⁴¹ MEUMANN, E. *Introducción a la estética actual*. Calpe, 1923, págs. 6, 8, 9-11 y 16-18.

⁴² Op. y loc. cit., págs. 85-86.

⁴³ Op. y loc. cit., pág. 109.

dársele a una obra determinada, no se puede obtener si no se hace todo un recorrido a través de las realidades mencionadas, lo que supone, en definitiva, estratificar nuestra consideración, pasar por todos los peldaños de esta escala estética, y una vez hecho de esta forma, el espectador, el lector o el simple contemplador estará en condiciones axiológicas de emitir un juicio estético o acercamiento particular⁴⁴.

B) LA ESTÉTICA PLATÓNICA

A) Jenofonte, en sus conversaciones con Parrasio a propósito de la pintura, le preguntaba si acaso la misma no es una representación de los objetos que se ven, con imitación de sus colores, su profundidad y relieve, la oscuridad y las sombras, la dureza y la blandura, lo áspero y lo liso, la juventud y la decrepitud, a lo que respondió que así era⁴⁵.

El historiador Menéndez Pelayo recuerda, no sin cierta desazón que se hace imprimir en el texto de su obra, cómo Jenofonte, el moralista más popular, enfatizaba en sus *Recuerdos socráticos*, el valor de la expresión moral en el arte; pero al mismo tiempo, su recelo en orden a las especulaciones ontológicas le hacía encerrar el concepto de la belleza en una fórmula estrictamente relativa, que toca los linderos del concepto de utilidad⁴⁶. Y, en este punto, habría que darle la razón a Menéndez si no fuera porque más adelante Jenofonte, después de ir preguntado a diferentes artistas y primeros artífices de oficios varios, se dirigió a una bella mujer, Teodota, que solo obtenía beneficios económicos por ofrecer su cuerpo, y se lo ofreció también a Sócrates. Este, en cambio, contestó: ¡Ay, Teodota!, no es fácil para mí, ni mucho menos, tener tiempo disponible. Tengo un montón de asuntos particulares y públicos que no me dejan un momento libre. Tras parlamentar con ella, el filósofo griego mostró, quizá, su verdadero carácter y sin pretenderlo adujo lo que tal vez sea la realidad de lo bello en la estética: Pero, ¡por Zeus!, es que yo no quiero que me atraigas, sino que tú vengas hacia mí⁴⁷. Punto este crucial —así debiera entenderse—, toda vez que el arte, en cualquiera de sus manifestaciones, debe no solo atraer, sino también y más decisivo procurar que el arte vaya al sujeto.

La línea precedentemente apuntada es la que despliega Claramonte al considerar que los valores estéticos *no se pueden producir como de encargo. Lo que podemos producir son obras de arte como estructuras materiales y formales, y nada en ellas nos*

⁴⁴ Vide CLARAMONTE ARRUFAT, J. *Las categorías clásicas de lo estético: Mimesis, Poiesis, Apate, Catarsis*. En <https://canal.uned.es/video/5c1c8d6fb1111f21358b4567>

⁴⁵ JENOFONTE. *Recuerdos de Sócrates*. Revisión de la traducción a cargo de Manuel Serrano Sordo. Gredos. Madrid, 1993, págs. 101-107.

⁴⁶ MENÉNDEZ PELAYO, M. *Historia de las ideas estéticas en España*. T. I. Tercera edición. Imprenta de la viuda e hijos de M. Tello. Madrid, 1909, págs. 2-4.

⁴⁷ JENOFONTE. " *Recuerdos de Sócrates...*", cit., pág. 108.

garantiza que vayan a desdoblarse justa y solamente en unos valores determinados que a su vez produzcan una sensibilidad o un acto de recepción planificado⁴⁸.

B) El origen de la estética hunde sus raíces en Platón, y puede ser considerado como el pensador que canaliza las intuiciones a través de un *método filosófico reflexivo que busca las esencias de las cosas*⁴⁹. Pero, por encima de cualquier singularidad de carácter subjetivo (entiéndase por tal subjetividad la apropiación de la estética por Pitágoras, Sócrates o Platón), es un hecho innegable que la estética es un fenómeno que debe situarse en Grecia. En este último sentido, se ha venido a sostener que *a pesar de que se pretenda encontrar en Platón las semillas de la estética, no por ello hemos de buscar en el platonismo un sistema estético constituido. En este sólo existen las bases, a lo sumo gérmenes de una teoría del arte*⁵⁰.

No obstante lo anterior, y como se irá concretando unos párrafos más adelante, *Platón no escribió una obra [sobre] estética propiamente, sin embargo, en su metafísica hay elementos y temáticas asociadas al campo de la estética. Así que al final, en lo que respecta a la reflexión estética —como indica Hans-Georg Gadamer—, mantenemos una gran deuda con Platón*⁵¹. No en vano, Heidegger ha sostenido que *la consideración estética del arte y de la obra de arte comienza precisamente (por necesidad esencial) con el comienzo de la metafísica*⁵².

Pero sea como fuere, implícita o no implícitamente, y con simbiótica composición de las obras a las que se aludirá, sí es conveniente trazar una línea conceptual, pese, se insiste una vez más, a que la consideración de lo «estético» como tal no viene a reconocerse. *En este sentido, en el pensamiento platónico, lo estético no es un aspecto secundario ni un tema periférico, sino una cuestión esencial. Simplificando hasta la caricatura, podríamos empezar diciendo que Platón, en sentido positivo, ve el mundo y sus cosas como una obra de arte, pero, en sentido peyorativo, como un mal retrato de la Verdad divina, del mundo de las Ideas, con lo que el arte propiamente dicho resulta ser solo peor copia de una mala copia. Platón entiende que la belleza visible es el arranque y la primera llamada para ir subiendo desde la hermosura de los cuerpos a la intuición de la belleza de lo espiritual –intelectual y moral– y, finalmente, a una unión casi mística con la Belleza suprema, que vendría a ser como la misma luz divina, sin forma ni*

⁴⁸ CLARAMONTE ARRUFAT, J. *Estética modal*. Tecnos. Madrid, 2018, pág. 166.

⁴⁹ https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyecto graduacion/archivos/385.pdf

⁵⁰ ALVARADO, V. *De las valoraciones estéticas: un acercamiento a los movimientos más representativos*. Revista Espiga, núm. 13, enero-junio, 2006, págs. 68-69.

⁵¹ ESPAÑA, J. *La estética negativa platónica*. La estrella de Panamá. Cultura, en <https://www.laestrella.com.pa/cafe-estrella/cultura/200229/estetica-negativa-platonica>, pág. 1.

⁵² HEIDEGGER, M. *Parménides*. Akal. Madrid, 2005, pág. 149.

concreciones de partes. Quizá, pues, el pensamiento platónico, en el amanecer del pensamiento occidental, haya dejado ya lo estético bajo un doble ataque, el más radical posible: 1) En cuanto arte, es torpe copia de copia, o, como poesía y teatro, una perniciosa alienación. 2) En cuanto Belleza, es evasión hacia un éxtasis donde se borran las formas⁵³. La inicial conclusión a la que se puede llegar es la de que la estética platónica está basada en un realismo idealista producto de su concepción metafísica⁵⁴. Es por ello por lo que Platón desprecia lo mundano y aspira a la divinidad de un plano trascendente... Lo dado se repudia y en su lugar se instituye lo inhumano. Las implicaciones del rechazo platónico a la belleza degradada se entienden mejor cuando se profundiza en el reino de las formas. Y lo inhumano es «deshumanización»; el hombre ha de poner en suspenso su humanidad para participar en el ser, para aspirar a lo bello, y por ello debe renunciar a lo mundano⁵⁵.

Los elementos esenciales de la estética platónica son, pues, la belleza y sublimación, la imitación, el arte y conocimiento y, finalmente, el arte y moral⁵⁶. De estos elementos adquiere gran relevancia la «imitación»⁵⁷ en la medida en que se produce una absorción del sujeto por el objeto, lo físico actual en lugar de la forma ideal, pues solo en esta se encuentra la perfección interpretándola como una absorción del sujeto por el objeto⁵⁸. La imitación platónica presupone que el artista forma como modelo la cosa física actual, en vez de la forma ideal en donde sí se encuentra la perfección. Solo el filósofo es el más perfecto artista, porque contempla la verdad del Modelo Eterno, pues para Platón, la labor del filósofo y el educador es “conocer, adaptar y copiar las formas ideales”⁵⁹.

Platón considera al hombre imperfecto porque la naturaleza de la que disfruta es titubeante y su finitud indubitada. Todo ello, obviamente y desde la perspectiva platónica conferida, hace separar lo humano de todo ideal de belleza, por lo que el hombre se sitúa en la antesala de la revelación última que constituye lo bello. Esto último le lleva a considerar al artista como un ser incapaz de crear, al que interpreta tan solo un imitador.

⁵³ VALVERDE PACHECO, J. M.^a. *La estética antigua y medieval*. UOC, en http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/68985/7/Est%C3%A9tica%20y%20teor%C3%ADa%20del%20arte_M%C3%B3dulo%201_La%20est%C3%A9tica%20antigua%20y%20medieval.pdf, págs. 13-14.

⁵⁴ ANDRÉS AVELINO, Jr. *Fundamento metafísico de la estética platónica*. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, núms. 49-50. UNAM, 1950, pág. 61. Cfr. SAVIC REBAC, A. *La erotología platónica y la estética de la 'interconexión universal'*. LAOCONTE, Revista de estética y teoría de las artes. VOL. 2, Nº 2, 2015, pág. 150.

⁵⁵ CORREA CABRERA, J. A. *El arte como el Gran Rechazo: la (des)humanización de la estética*, Valenciana vol.12 no.23 Valenciana ene./jun. 2019, en <https://doi.org/10.15174/rv.v0i23.413>, págs. 3 y 11.

⁵⁶ DOMÍNGUEZ RAMOS, S. *Platón o la imposibilidad del arte*, en <https://inmediaciones.org/platon-o-la-imposibilidad-del-arte/>, pág. 2.

⁵⁷ Vide VALVERDE PACHECO, J. M.^a. "La estética antigua y medieval...", cit., pág. 39.

⁵⁸ Cfr. TIRADO SANJUAN, V. M. *Implicaciones para la estética del pensamiento de Xavier Zubiri*. Universidad Eclesiástica de san Dámaso (Madrid). PENSAMIENTO, vol. 75 (2019), núm. 286, pág. 1.146.

⁵⁹ ALVARADO, V. "De las valoraciones estéticas...", cit., pág. 71.

Para Correa Cabrera, no hay cabida en la estética platónica para una belleza que se desprende de la alteridad (...) Pero mientras el platónico se da la vuelta aterrizado frente a la precariedad de lo equívoco, el artista genuino reconoce en la alteridad la condición de posibilidad de toda libertad. La fidelidad al ser que procuraba con celo el platonismo era en realidad la más artera de las traiciones. Huir de la alteridad es renegar del hombre. Y sólo hay un ser: el que se origina ante la audacia humana que se sumerge en el abismo. La fidelidad al ser no es lo estático e inalterable, sino lo dispar, lo que está siempre en movimiento, lo que es siempre y radicalmente otro⁶⁰.

Ahora bien, la estética platónica se concibe como una jerarquía que se eleva de nivel hasta lograr la contemplación de la idea suprema, donde el bien y la belleza se asemejan⁶¹. La síntesis de todo lo expuesto se resalta en el diálogo el Banquete donde expresa claramente tres niveles de belleza en su escala ascensional, tal y como se dirá más adelante. Y es que para Platón Ciencia del Amor o Ciencia de las Ideas son para él términos idénticos, puesto que el Amor, lo mismo que la Idea, reduce la pluralidad a unidad, y crea el orden, la armonía y el número en el universo, componiendo todas las oposiciones y diferencias⁶².

El hecho de que los griegos no describan y hablen «estéticamente» acerca de sus «obras de arte», atestigua que esas obras se hallaban bien aseguradas en la claridad de la palabra, sin la cual una columna no podía ser una columna, una fachada una fachada, y un friso un friso⁶³.

1. La estética en los diálogos platónicos

La Estética no estudia todo tipo de representación sensible de la experiencia humana, sino aquella que la obra de arte concreta. Sin embargo, se reconoce a diálogos de Platón como “Fedro”, “El banquete” e “Hippias Mayor” como textos estéticos. Es notorio que ninguno de estos textos reflexiona sobre el arte, pero tienen un lugar indiscutible en la Estética⁶⁴. Sirva de ejemplo el tenor de un fragmento de Hippias que enfatiza Menéndez Pelayo al comentar algunos de los Diálogos: *El más hermoso de los monos resulta feo en cotejo con el género humano; pero lo mismo sucedería á la más hermosa de las mujeres y al más sabio de los hombres, si se los comparase con los eternos*

⁶⁰ "El arte como el Gran Rechazo...", cit., págs. 5 y 12.

⁶¹ Planteamiento de lo bello y el arte en Platón, en <https://www.monografias.com/trabajos19/platon-belleza/platon-belleza2.shtml>, pág. 3.

⁶² MENÉNDEZ PELAYO, M. "Historia de las ideas estéticas en España...", cit., pág. 12.

⁶³ HEIDEGGER, M. "Parménides...", cit., pág. 151.

⁶⁴ https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/385.pdf, págs. 17-18.

dioses. De aquí se inferiría que toda belleza es cosa relativa, no habiendo diferencia alguna esencial entre una belleza y otra⁶⁵.

Así, en el Banquete, en el Fedro, y en otros lugares, Platón había abierto la puerta a una dimensión positiva de la locura, la posesión divina, el amor, dentro de la propia perspectiva filosófica. Pero se trata ahora de una inspiración que no choca con la razón, sino que la potencia y permite entender su carácter dinámico, su insoslayable carácter de tendencia hacia el bien⁶⁶.

A) En el Ion, se puede leer⁶⁷:

Los poetas líricos hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos, sino cuando penetran en las regiones de la armonía y el ritmo poseídos por Baco... Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia... En las demás cosas cada uno de ellos es incompetente. Porque no es gracias a una técnica por lo que son capaces de hablar así, sino por un poder divino, puesto que, si supiesen, en virtud de una técnica, hablar bien de algo, sabrían hablar bien de todas las cosas. Y si la divinidad les priva de la razón y se sirve de ellos como se sirve de sus profetas y adivinos es para que, nosotros, que los oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están, los que dicen cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través de ellos, nos habla.

Para Platón, y como se puede leer en un párrafo posterior, *los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos cada uno por aquel que los domine. El grave peligro que supone la poesía para Platón estriba en que no argumenta, sino que se dirige a la parte irracional del alma. Nos emociona y nos transporta, nos hace simpatizar con valores, pero no fundamenta aquello que sostiene. Sin el auxilio de la razón, perdida en una pléyade de fuertes imágenes que la sacuden y enervan, no puede esperarse nada digno de valor. Nada más opuesto al proyecto platónico de hacer que la vida del hombre y la sociedad en su conjunto se rijan por la guía de la razón [Platón] Abre un abismo entre la poesía y el pensamiento racional. Su valoración de la primera es negativa, pero*

⁶⁵ MENÉNDEZ PELAYO, M. "Historia de las ideas estéticas en España...", cit., págs. 22-23.

⁶⁶ BARES, J. de D. *La más verdadera tragedia: la crítica de Platón a la poesía*. LAOCONTE. Revista de estética y teoría de las artes. Vol. I, núm. 1, 2014, pág. 83.

⁶⁷ PLATÓN. *Ion*. En *Diálogos*. Vol. I. Introducción general a cargo de Emilio Lledó Íñigo. Traducción y notas de Calongue Ruiz, Lledó Íñigo y García Gual. Gredos. Madrid, 1985, 534 a-d, págs. 257-258.

*no será este el caso en otras épocas más conscientes de los límites de la razón y el pensamiento conceptual y menos recelosas de aquello que procede de la sensibilidad o que escapa a las redes del razonamiento*⁶⁸.

B) El Banquete es, para una gran mayoría de autores, de suma trascendencia en el esquema que Platón traza su pensamiento, en la medida en que *la belleza es el puente entre lo sensible y lo inteligible, pues en cierto sentido es la única realidad metafísica que se hace palpable en el mundo sensible, las demás son producto de la reflexión y la intelección y por lo mismo, de la privación de los sentidos. En el caso de la belleza no es así, ella se manifiesta en lo sensible y nos encamina a lo inteligible*⁶⁹. El Banquete indica cuál puede ser el único guía que puede conducir a la belleza: el amor (Eros). El camino a la belleza obligaría a pasar de la belleza corporal a la intelectual, de ahí a la de las instituciones, a la de las leyes, a la de las ciencias, y el último peldaño de la ascensión sería la contemplación de la belleza en sí⁷⁰.

... luego debe comprender que la belleza que hay en cualquier cuerpo es afín a la que hay en otro y que, si es preciso perseguir la belleza de la forma, es una gran necedad no considerar una y la misma la belleza que hay en todos los cuerpos. Una vez que haya comprendido esto, debe hacerse amante de todos los cuerpos bellos y calmar ese fuerte arrebatado por uno solo, despreciándolo y considerándolo insignificante, A continuación, debe considerar más valiosa la belleza de las almas que la del cuerpo, de suerte que si alguien es virtuoso de alma, aunque tenga un escaso esplendor, séale suficiente para amarle, cuidarle, engendrar y buscar razonamientos tales que hagan mejores a los jóvenes, para que sea obligado, una vez más, a contemplar la belleza que reside en las normas de conducta y en las leyes y a reconocer que todo lo bello está emparentado consigo mismo, y considere de esta forma la belleza del cuerpo como algo insignificante. Después de las normas de conducta debe conducirlo a las ciencias, para que vea también la belleza de éstas y, fijando ya su mirada en esa d inmensa belleza, no sea, por servil dependencia, mediocre y corto de espíritu, apegándose, como un esclavo, a la belleza de un solo ser, cual la de un muchacho, de un hombre o de una norma de conducta, sino que, vuelto hacia ese mar de lo bello 116 y contemplándolo, engendre muchos bellos y magníficos discursos y pensamientos en ilimitado amor por la sabiduría, hasta que fortalecido

⁶⁸ BARES. J. de D. "La más verdadera tragedia: la crítica de Platón a la poesía...", cit., pág. 79.

⁶⁹ MANSUR, J. C. "Belleza y formación en el pensamiento de Platón...", cit., pág. 88.

⁷⁰ *Ideal griego de belleza*, en <https://www.redalyc.org/pdf/4678/467846086004.pdf>, pág. 4.

entonces y crecido descubra una única ciencia cual es la ciencia de una belleza como la siguiente. Intenta ahora —dijo— prestarme la máxima atención posible. En efecto, quien hasta aquí haya sido instruido en las cosas del amor, tras haber contemplado las cosas bellas en ordenada y correcta sucesión, descubrirá de repente, llegando ya al término de su iniciación amorosa, algo maravillosamente bello por naturaleza, a saber, aquello mismo, Sócrates, por lo que precisamente se hicieron todos los esfuerzos anteriores, que, en primer lugar, existe siempre y ni nace ni perece, ni crece ni decrece; en segundo lugar, no es bello en un aspecto y feo en otro, ni unas veces bello y otras no, ni bello respecto a una cosa y feo respecto a otra, ni aquí bello y allí feo, como si fuera para unos bello y para otros feo (...) la belleza en sí, que es siempre consigo misma específicamente única, mientras que todas las otras cosas bellas participan de ella de una manera tal que el nacimiento y muerte de éstas no le causa ni aumento ni disminución, ni le ocurre absolutamente nada (...) Pues ésta es justamente la manera correcta de acercarse a las cosas del amor o de ser conducido por otro: empezando por las cosas bellas de aquí y sirviéndose de ellas como de peldaños ir ascendiendo continuamente, en base a aquella belleza, de uno solo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a los bellos conocimientos, y partiendo de éstos terminar en aquel conocimiento que es conocimiento no de otra cosa sino de aquella belleza absoluta, para que conozca al fin lo que es la belleza en sí m. En este período de la vida, querido Sócrates —dijo la extranjera de Mantinea—, más que en ningún otro, le merece la pena al hombre vivir: cuando contempla la belleza en sí⁷¹.

C) La pretensión filosófica por establecer primariamente qué ha de entenderse por bello se constata, a juicio de algún autor, en Hippias Mayor. En esta obra, Platón ofrece una definición universalizada y, al mismo tiempo, esencial, en la medida en que la dirige a la esencia, a la esencia de lo bello, a lo bello en sí⁷². Pero no es menos cierto que el filósofo griego, en Hippias, tiende a dismantelar las opiniones pretéritas sobre lo bello; pretéritas en cuanto heredadas de personajes como Hesíodo y Homero⁷³.

⁷¹ PLATÓN. *El Banquete*. En *Diálogos*. Vol. III. Traducciones, introducciones y notas a cargo de García Gual, Martínez Hernández y Lledó Íñigo. Gredos. Madrid, 1988, 210 b-e, y 211 a-b, págs. 262-264.

⁷² https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/385.pdf, pág. 27.

⁷³ ESPAÑA, J. "La estética negativa platónica...", cit., pág. 1.

¿No es algo bello una yegua bella a la que, incluso, el dios ha alabado en el oráculo?» (...) ¿Cómo nos atreveríamos a negar que lo bello no es bello? (...) «¿Y una olla bella, no es acaso algo bello? (...) Si un buen alfarero hubiera dado forma a la olla, alisada, redonda y bien cocida, como algunas bellas ollas de dos asas, de las que caben seis coes⁷⁴, tan bellas, si preguntara por una olla así, habría que admitir que es bella. ¿Cómo dinamos que no es bello lo que es bello? (...) el más bello de los monos es feo en comparación con la especie humana y que la olla más bella es fea en comparación con las doncellas (...) Si alguien compara a las doncellas con las diosas, ¿no experimentará lo mismo que al comparar las ollas con las doncellas? ¿No es cierto que la doncella más bella parecerá fea?... el hombre más sabio comparado con los dioses parece un mono en sabiduría, en belleza y en todas las demás cosas. ¿Debemos admitir... que la doncella más bella es fea en comparación con las diosas? (288-289⁷⁵)

Quizá del tenor de Hippias Mayor se pueda patentizar una cierta contradicción tal como se ha podido constatar: La posición estética de Platón es ambivalente (pero no necesariamente ambigua ni contradictoria) y dualista, pues por una parte menosprecia las creaciones artísticas en particular; y, sin embargo, tiene en alta consideración el ideal de belleza y en gran estima el papel moralizador que se le debe exigir al arte en general. En todo caso, será una estética "idealista", utópica, imposible de alcanzar (pues cabe preguntarse: ¿cómo alcanzar ese ideal de Belleza cuando toda obra concreta no es otra cosa más que mera imitación, aparente y engañosa?)⁷⁶

D) La «imitación» es tratada por Platón también en la República. En este diálogo quizá sea donde se condense enfáticamente la estética platónica como teoría de la Belleza. En su afán por la realización correcta, el artista platónico debe cuidarse de reproducir lo equívoco. El arte no puede ocuparse de lo aparente o se arriesga a ser culpable de fraude. Más que una crítica al concepto de mimesis, Platón pone en el banquillo de los acusados

⁷⁴ El coes era una medida de tres litros aproximadamente. En la traducción está el verbo «caber» con el valor transitivo usado por nuestros clásicos (PLATÓN. *Hippias Mayor*. En "Diálogos...", cit., Vol. I., pág. 416). El coe (en griego antiguo, Χοῦς; de χέω, verter; plural coes) es una antigua forma de vaso griego. El coes se desarrolló hacia finales del siglo VI a. C. Al igual que el enócoe de tipo I, esta forma de enócoe bulboso evolucionó a partir de un olpe con boca trilobulada. A principios del siglo V a. C., la forma rara vez se pintaba de forma figurativa, y alrededor del 460 al 450 a. C. se volvió a experimentar ampliamente con ella. Tuvo su apogeo en la segunda mitad del siglo. Durante la fiesta de las Antesterias, el coe era la unidad de medida (3,28 litros) para los participantes en los concursos de bebida. Doce cótilas equivalían a un coe, y doce coes a una metreta. Una variante más pequeña de esta forma es la jarra coe (En <https://es.wikipedia.org/wiki/Coe>).

⁷⁵ PLATÓN. *Hippias Mayor*. En "Diálogos...", cit., Vol. I., págs. 416-419.

⁷⁶ "Ideal griego de belleza...", cit., pág. 3.

a ciertos modelos y ciertos productos de la imitación. Dada su fracasada representación de la verdad, poetas y pintores han de ser exiliados. Rechazar la triple distancia respecto al ser equivale a desaprobar a quienes toman como modelo lo mundano y su equivocidad⁷⁷.

El imitador, por ende, no tendrá conocimiento ni opinión recta de las cosas que imita, en cuanto a su bondad o maldad... Pues encantador es el imitador poético en cuanto a sabiduría de las cosas que hace... No obstante, aunque no sepa si cada cosa es buena o mala, imitará de todos modos; sólo que, a lo que parece, ha de imitar lo que pasa por bello para la multitud ignorante⁷⁸.

¿Y el fabricante de camas? Pues hace un momento decías que no hace la Idea -aquello por lo cual decimos que la cama es cama- sino una cama particular... Por lo tanto, si no fabrica lo que realmente es, no fabrica lo real sino algo que es semejante a lo real mas no es real. De modo que, si alguien dijera que la obra del fabricante de camas o de cualquier otro trabajador manual es completamente real, correría el riesgo de no decir la verdad (...) Entonces también el poeta trágico, si es imitador, será el tercero contando a partir del rey y de la verdad por naturaleza, y lo mismo con todos los demás imitadores (...) Por ejemplo, el pintor, digamos, retratará a un zapatero, a un carpintero y a todos los demás artesanos, aunque no tenga ninguna experiencia en estas artes. No obstante, si es buen pintor, al retratar a un carpintero y mostrar su cuadro de lejos, engañará a niños y a hombres insensatos, haciéndoles creer que es un carpintero de verdad⁷⁹.

Una imitación perfecta, por definición, no puede existir, y se confundiría con su modelo. El imitador cuenta hechos fabulosos, habla de hombres que no han existido, y que, de haber existido, no son como se les representa. Crea un mundo, fantasmal y vaporoso, en el que podemos penetrar y que puede sostenerse por el remoto contacto que tiene con la auténtica realidad. A este contacto, que reside en su condición de imagen, le llamará Aristóteles verosimilitud. Lejos de estar regida por una servidumbre a la lejana realidad, el ámbito de lo verosímil permite imaginar cosas que no son, abre la puerta a la

⁷⁷ CORREA CABRERA, J. A. "El arte como el Gran Rechazo...", cit., pág. 3.

⁷⁸ PLATÓN. *República*. Vol. 4. Introducción, traducción y notas a cargo de Conrado Eggers Lan. Gredos. Madrid, 1986, 602 a y b, pág. 468.

⁷⁹ Op. y loc. cit., 597 a y e, y 598 b, pág. 460-462.

creación. A Platón le cabe el mérito inmenso de ser el primero, hasta donde podemos saber, que ha identificado este componente esencial a toda obra de arte⁸⁰.

E) En Fedro, Platón parece presentar la antítesis de su «estética negativa», inconclusa, por otra parte, en Hippias. No obstante, la intención de este último Diálogo y el que se trae a colación no es otra que la refutación de las posturas de los sofistas y de los preplatónicos⁸¹. Sin embargo, Fedro es algo más que tal refutación.

Efectivamente —al menos desde la postura que aquí se mantiene—, este Diálogo cuanta sin contar una estética subliminal que se residencia en dos conceptos clave: la inmortalidad y el alma:

Porque todo cuerpo, a) que le viene de fuera b) movimiento, es inanimado; mientras que al que le viene de dentro, desde sí mismo y para sí mismo, es animado Si esto es así, y si lo que se mueve a sí mismo no es otra cosa que el alma, necesariamente el alma tendría que ser ingénita c inmortal (...) Sobre la inmortalidad, baste ya con lo dicho. Pero sobre su idea hay que añadir lo siguiente: Como es el alma, requeriría toda una larga y divina explicación; pero decir a qué se parece, es ya asunto humano y, por supuesto, más breve. Podríamos entonces decir que se parece a una fuerza que, como si hubieran nacido juntos, lleva a una yunta alada y a su auriga⁸².

Tal y como sostiene Fraile, se produce una asimilación de elementos doctrinales, los cuales comienzan a desempeñar un papel muy importante en la filosofía de Platón y contribuyen a acentuar su sentido moral. Estos elementos son: el origen celeste y la preexistencia de las almas, que vivían felices antes de su unión con el cuerpo. El concepto de un pecado, a consecuencia del cual caen de su estado feliz, y son encerradas en cuerpos materiales que les sirven de cárcel y tumba. Su inmortalidad y las sucesivas reencarnaciones de las que no han logrado su perfecta purificación en su existencia terrena. La necesidad de la virtud y del ascetismo para libertar el alma del estorbo de su cuerpo. La función catártica de la Filosofía y su concepto de la misma como preparación para la muerte⁴¹. La mística de los números. Los astros animados y el mundo concebido como animal viviente. La jerarquía de los «daimones»⁸³.

⁸⁰ BARES. J. de D. "La más verdadera tragedia...", cit., pág. 13.

⁸¹ ESPAÑA, J. "La estética negativa platónica...", cit., pág. 6.

⁸² PLATÓN. Fedro. En "Diálogos...", cit., Vol. III, 245 e y 246 a, págs. 344-345.

⁸³ FRAILE, G. Historia de la filosofía I. Grecia y Roma. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1997, pág. 300.

F) El Timeo debe ser leído como una obra clave para comprender por qué el bien y la belleza son los atributos ontológicos que dan orden y sentido al universo. *Cada una de las partes que lo componen se ordenan conforme al bien y la belleza gracias a la inteligencia del Demiurgo, el supremo artífice del universo, quien tomando las ideas como modelo, ordena e imprime una forma en la materia desorganizada*⁸⁴.

*Decíamos, además, que lo generado debe serlo necesariamente por alguna causa. Descubrir al hacedor y padre de este universo es difícil, pero, una vez descubierto, comunicárselo a todos es imposible. Por otra parte, hay que observar acerca de él lo siguiente: qué modelo contempló su artífice al hacerlo, el que es inmutable y permanente o el generado. Bien, si este mundo es bello y su creador bueno, es evidente que miró el modelo eterno*⁸⁵.

G) En el Filebo, aparte de la belleza como pureza, como blancura, homogeneidad, transparencia y hermosura del alma, indica que la medida y la proporción constituyen la belleza como virtud.

*Que cualquier mezcla, de lo que quiera que sea, que no consiga la medida y la proporción natural, necesariamente destruye sus ingredientes y ante todo a sí misma; e pues ésa no llega a ser mezcla, sino un auténtico revoltijo, una verdadera desgracia para aquellos seres que la posean*⁸⁶.

Proporción, belleza, virtud... es, en definitiva, *lo que Platón llama “vida buena”, en referencia ello a la vida en tanto mezcla de inteligencia y placer*⁸⁷.

2. La transmisión del platonismo

El pensamiento platónico, como es bien conocido, se ha prolongado a través de Plotino⁸⁸ y llega hasta nuestros días, recogido, en última instancia, por Benjamin: *Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo, el aquí y ahora de la obra de arte, su*

⁸⁴ MANSUR, J. C. "Belleza y formación en el pensamiento de Platón...", cit., pág. 85.

⁸⁵ PLATÓN *Timeo*. En "*Diálogos...*", cit., Vol. 6. Traducciones, introducciones y notas a cargo de Ángeles Durán y Francisco Lisi. Gredos. Madrid, 1992, 29, pág. 171.

⁸⁶ *Filebo*. En *Diálogos*. Vol. VI. Traducciones, introducciones y notas a cargo de M.^a Ángeles Durán y Francisco Lisi. Gredos. Madrid, 1997., 64 e, pág. 118.

⁸⁷ QUIJANO RESTREPO, L. G., LONDOÑO LÓPEZ, L. y ARDILLA ROBLEDO, J. A. *Mímesis I: Platón*. Editorial UTP. Universidad Tecnológica de Pereira. Pereira (Colombia), 2016, pág. 67.

⁸⁸ Vide TIRADO SANJUAN, V. M. "*Implicaciones para la estética del pensamiento de Xavier Zubiri...*", cit., pág. 1.132.

*existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. También cuentan las alteraciones que haya padecido en su estructura física a lo largo del tiempo, así como sus eventuales cambios de propietario (...) El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad*⁸⁹.

Cabría preguntarse, cómo esta perduración temporal se mantiene en una época en la que las grandes conquistas del arte son la libertad, la autonomía, así como su independencia de las ataduras de la moral y de la verdad. Frente a ello, puede afirmarse que el pensamiento estético de Platón va más allá de la esfera del arte, pues el atributo estético de la belleza no es campo exclusivo del arte, y muchas veces no es el que mejor lo representa. En este sentido, se ha venido a decir que *Platón es un amante de la belleza, y su reflexión estética transita la esfera de la moral, de la ciencia y la metafísica, por ello es importante evitar que la crítica al arte eclipse la cosmovisión platónica de la belleza y la relación que guarda ésta con la ética. La identidad entre belleza y moral o estética es por momentos de una sutileza tal en el filósofo ateniense que se desvirtuaría su pensamiento si se le quisiera reducir al campo del arte. La estética es una constante en el pensamiento platónico. La belleza derrama y permea la filosofía de Platón desde su metafísica y cosmología, pasando por su filosofía de la naturaleza, hasta llegar a todas las actividades humanas, la ciencia, la política y ética, lo mismo que la actividad artística. Abordar la teoría estética de Platón y sus implicaciones con la ética impone por eso, comenzar por comprender su lugar en la metafísica*⁹⁰.

Para Heidegger, *la actitud estética hacia el arte comienza en el instante en que la esencia de la [realidad] es transformada en [lo idéntico], en la conformidad y corrección del percibir, representar y presentar. Esta transformación comienza con la metafísica de Platón. Ahora bien, puesto que, en la época anterior a Platón, por razones esenciales, no existe una consideración «del» arte, toda consideración occidental del arte en general, y toda explicación del arte e historiografía del arte desde Platón hasta Nietzsche, son «estéticas». Este hecho metafísico fundamental del dominio inquebrantable de la estética no cambia en absoluto, mientras mantengamos presente la metafísica, si en lugar de un así llamado «esteta» cultivado y esnobista tenemos, por ejemplo, un campesino que, con su instinto «natural», «experimenta» un desnudo femenino en una «exposición» de arte. El campesino también es un «esteta»*⁹¹.

⁸⁹ BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. En *Discursos interrumpidos I*. Taurus. Buenos Aires, 1989, págs. 20-21.

⁹⁰ MANSUR, J. C. *Belleza y formación en el pensamiento de Platón*, en <https://www.researchgate.net/publication/331876021>, pág. 84.

⁹¹ HEIDEGGER, M. "Parménides...", cit. págs. 149-150.

C) A TRAVÉS DE LAS PUERTAS DE LA LLAVE DE PLATA

La novela *A través de las puertas de la llave de plata*, debe englobarse dentro del período más productivo de Lovecraft; y dentro de este período que se sitúa entre los años 1926-1931, en una época en que rompe la relación con su mujer y escribe una de las historias de terror más escalofriantes jamás creadas, *El Horror de Dunwich*⁹².

La obra en general de Lovecraft y, en particular, la novela corta que se pretende analizar, puede suponer —y así se hará constar— un trasvase de ideas cuyo origen se deben situar en Platón y en Pitágoras⁹³. En ella, y por extensión a otras del mismo corte, hay un devenir molecular, *en una especie de chapoteo cósmico en el que lo inaudible se hace oír, lo imperceptible aparece como tal: ya no el pájaro cantor, sino la molécula sonora. Si la experimentación de droga ha marcado a todo el mundo, incluso a los que no se drogan, es porque ha modificado las coordenadas perceptivas del espacio-tiempo, haciéndonos entrar en un universo de micropercepciones en el que los devenires moleculares toman el relevo de los devenires animales*⁹⁴.

La obra de H. P. Lovecraft, *A través de las puertas de la llave de plata*, debe encuadrarse literariamente, tal y como se ha dicho en la *Anotaciones preliminares*, dentro del género de novela corta.

Es esta una obra que persuade al lector —como casi todas las del autor de Providence— desde el principio. Primero le sumerge en una atmósfera en modo alguno hostil, sino más bien serena pero cuya serenidad —y lo sabe quien tiene el texto en las manos— va a durar bien poco, porque a medida que va avanzando en ella el ambiente se muestra cada vez más enrarecido como consecuencia de las descripciones que Lovecraft va mostrando del receptáculo en el que tiene lugar la primera escena.

El estadounidense utiliza el flashback para hacer trasladar al personaje principal, Randolph Carter, de unos pasajes a otros, pero con tal maestría que no dificulta la narración y la sitúa siempre cuando y donde debe. A tal fin, y para evitar que el lector pierda la ilación de la trama, emplea números ordinales a modo de capítulos no muy extensos. Este extremo corrobora, si cabe aún más, la consideración del género literario que se ha destacado.

⁹² FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, D. *Intertextualidad de la obra de H. P. Lovecraft con Alien, Posesión Infernal y La Cosa*. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Valladolid. Campus Público María Zambrano (Segovia), 2015, pág. 11.

⁹³ GONZÁLEZ GRUESO, F. D. H. P. "Lovecraft y la ficción científica: género...", cit., pág. 213.

⁹⁴ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos. Valencia, 2002, pág. 254.

La novela leída desde el principio quizá, solo quizá, no ponga al lector en la verdadera trascendencia de aquello que el autor trata de narrar. Hay que esperar un poco, muy poco, escasamente tres páginas más allá del inicio para encontrar la frase clave: ***Carter había logrado de algún modo viajar hasta 1928 y volver***⁹⁵. Y es clave porque nos está anticipando que el protagonista, Randolph Carter, ha realizado un viaje al pasado y ha podido regresar para contarlo. Para los efectos aquí propuestos, carece de importancia el año en que inició el viaje; esta, digamos, intrascendencia queda plenamente justificada desde dos puntos de vista: por un lado, porque se trata de Lovecraft y con él todo es posible e imposible al mismo tiempo; y, por otro lado, es intrascendente porque el hecho está ahí y da lo mismo que haya viajado en el tiempo un día o un siglo, porque es, a todas luces, un hecho anómalo.

A partir de la citada frase, el lector puede ir hacia adelante o hacia atrás. Lo interesante, a los fines de este trabajo, es seguir adelante pero no porque no interese lo anterior, sino porque lo precedente es residual, como lo es también gran parte de la novela. Se trata de descubrir unas claves «estéticas» que tengan parangón con las platónicas, y para ello hay que bucear —permítaseme la expresión— en tales claves diseminadas a lo largo del texto.

Pero sigamos. Alguien, un sabio viejo y excéntrico, corroboró, a su manera excéntrica, el viaje en el tiempo, pues ***no sólo había regresado a la niñez, sino que había alcanzado un grado de liberación aún mayor, pudiendo recorrer ahora a capricho los paisajes prismáticos de sus sueños infantiles***; y viajó, además, a una fabulosa ciudad, dominadora de un mar crepuscular y asentada sobre acantilados de cristal⁹⁶.

Una llave de plata le permitiría regresar al pasado; una llave que ***abriría las sucesivas puertas que impiden nuestro libre caminar por los imponentes corredores del espacio y del tiempo, hasta el mismo confín que ningún hombre ha traspasado jamás***⁹⁷. Carter la sabía utilizar, girarla en la o las cerraduras de las puertas que se le pondrían frente a él; sabía también que no le fallaría, que le daría acceso ***al vértice tridimensional y a la puerta mística***⁹⁸. Las puertas... qué tendrán que siempre parecen embaucarnos, desde niños, a ver tras el ojo de la cerradura, y si no tiene, a abrirlas, el corazón latiendo más de lo acostumbrado..., y el autor, Lovecraft, lo sabe, sabe jugar con la puerta, y sabe,

⁹⁵ LOVECRAFT, H. P. *A través de las llaves de la llave de plata*. En *Viajes al otro mundo*. Alianza Editorial. Madrid, 2021, pág.70.

⁹⁶ LOVECRAFT, H. P. "A través de las llaves de la llave de plata...", cit., pág.71.

⁹⁷ LOVECRAFT, H. P. "A través de las llaves de la llave de plata...", cit., pág.74.

⁹⁸ LOVECRAFT, H. P. "A través de las llaves de la llave de plata...", cit., pág.77.

igualmente, que el lector jugará con ella, expectante, ansioso. Y la puerta la sitúa en una cueva, la Caverna de las Serpientes, y quizá no interesa aquí, aunque lo relata el autor, por qué conoce la cueva; no importa, sabe dónde está, ha estado antes, o no, quizá se trate de un preludio onírico o un sueño vivido. *¿Atravesaría el pórtico [labrado intencionalmente en la piedra] que sus ojos perspicaces habían descubierto entre las rocas desgarradas del fondo de aquella cueva interior que se abría tras la Caverna de las Serpientes?*⁹⁹ Y sin saber lo que sabía era consciente, no obstante, que lo que deseaba era *cruzar la barrera que le separaba de las regiones ilimitadas de sus sueños, de los abismos donde todas las dimensiones se disuelven en lo absoluto*¹⁰⁰.

Y se produjo, y las sensaciones se sucedieron: paradojas, contradicciones, anomalías que *no tienen cabida en la vida vigil, pero que llenan nuestros sueños más fantásticos, donde se aceptan como cosa corriente, hasta que regresamos a nuestro mundo objetivo, estrecho, rígido, encorsetado por los principios de una lógica tridimensional... un hombre trasladado a su niñez a través de los años (...) sintió el aura de una extraña y pavorosa mutación... Imperceptiblemente, conceptos tales como el de edad o el de localización espacial dejaron de tener significado alguno... había saltado milagrosamente un abismo de años... Sólo existía la entidad Randolph Carter... Ahora no había ya ni caverna ni ausencia de caverna, ni paredes ni ausencia de paredes. Había un fluir de sensaciones no tanto visuales como cerebrales, en medio de las cuales la entidad que era Randolph Carter captaba y archivaba todo lo que su espíritu percibía, aun sin tener clara conciencia de cómo tales impresiones llegaban hasta él*¹⁰¹.

¿Qué era el lugar donde estaba, si es que estaba en algún sitio?; ¿estaba solo? Lovecraft introduce varios conceptos, en gran medida nuevos, expresiones que articula en mayúscula, pero también necesita de un sujeto porque de lo contrario la historia se desvanecería, y por ello hace aparecer a un guía. Y estaba en la *extensión de la Tierra situada fuera del tiempo, en la que, a su vez, se halla la Última Puerta. Esta comunica con los pavorosos misterios del Vacío Final que se extiende más allá de todos los mundos, de todos los universos y de toda la materia (...) Ante ella habría un Guía... un Guía que había morado en la Tierra hace millones de años, cuando la existencia del hombre ni siquiera podía imaginarse, cuando formas ya olvidadas pululaban por el planeta cubierto todavía de vapores, construyendo extrañas ciudades entre cuyas ruinas retozaron más tarde los primeros mamíferos*¹⁰² (...) *Delante de Carter se desplegó una vaporosa formación de siluetas y de escenas confusas que le sugirieron*

⁹⁹ LOVECRAFT, H. P. "A través de las llaves de la llave de plata...", cit., págs.78 y 79.

¹⁰⁰ LOVECRAFT, H. P. "A través de las llaves de la llave de plata...", cit., pág.79.

¹⁰¹ LOVECRAFT, H. P. "A través de las llaves de la llave de plata...", cit., págs.79-81.

¹⁰² LOVECRAFT, H. P. "A través de las llaves de la llave de plata...", cit., pág.81.

*de algún modo las eras primordiales de la Tierra, sepultadas en un pasado de millones y millones de años. Monstruosas formas de vida se movían con lentitud a través de escenarios fantásticos como jamás han aparecido ni en los más delirantes sueños del hombre, en medio de vegetaciones increíbles, de acantilados, de montañas y de edificios distintos en todo a los que el hombre construye. Había ciudades bajo el mar, y estaban habitadas; y había torres que se alzaban en los desiertos, y de ellas despegaban globos y cilindros, y también criaturas aladas, y regresaban a ellas después de cruzar los espacios*¹⁰³.

Se hace necesaria una pausa para referir, por un lado, el fenómeno de la caverna tratado casi mil quinientos años por Platón en La República:

*Represéntate hombres en una morada subterránea en forma de caverna, que tiene la entrada abierta, en toda su extensión, a la luz. En ella están desde niños con las piernas y el cuello encadenados, de modo que deben permanecer allí y mirar sólo delante de ellos, porque las cadenas les impiden girar en derredor la cabeza (...) Debemos aplicar integra esta alegoría a lo que anteriormente ha sido dicho, comparando la región que se manifiesta por medio de la vista con la morada-prisión, y la luz del fuego que hay en ella con el poder del sol; compara, por otro lado, el ascenso y contemplación de las cosas de arriba con el camino del alma hacia el ámbito inteligible (...) Pero si alguien tiene sentido común, recuerda que los ojos pueden ver confusamente por dos tipos de perturbaciones: uno al trasladarse de la luz a la tiniebla, y otro de la tiniebla a la luz; y al considerar que esto es lo que le sucede al alma, en lugar de reírse irracionalmente cuando la ve perturbada e incapacitada de mirar algo, habrá de examinar cuál de los dos casos es: si es que al salir de una vida luminosa ve confusamente por falta de hábito, o si, viniendo de una mayor ignorancia hacia lo más luminoso, es obnubilada por el resplandor. Así, en un caso se felicitará de lo que le sucede y de la vida a que accede; mientras en el otro se apiadará, y, si se quiere reír de ella, su risa será menos absurda que si se descarga sobre el alma que desciende desde la luz*¹⁰⁴.

¹⁰³ LOVECRAFT, H. P. "A través de las llaves de la llave de plata...", cit., pág. 83.

¹⁰⁴ PLATÓN. "República...", cit., Vol. 4. Libro VII, 514 a, pág. 338, 517 b, 518 a, págs. 342-343.

Pero la hipóstasis de la caverna parece ser recurrente¹⁰⁵; o mejor, el binomio caverna-tiempo, pues no solo ha sido llevado a la literatura, sino también al cine¹⁰⁶.

Y, por otro lado, o segunda referencia de marcado carácter platónico es el referido al «Guía». En Platón, el guía es un demonio (el guía, en la obra de Lovecraft, es el «Terrible Guía», *que le preguntaría [a Carter] cosas monstruosas y terribles*); las almas —refiere sintéticamente Eggers Lan al comentar la República¹⁰⁷— *deben elegir entre modos de vida muy distintos, y luego su demonio debe conducir su ejecución. En la elección pesan los hábitos de la vida anterior. En estos modos de vida no hay ningún rasgo del alma, porque ésta cambia según el modo de vida elegido: en eso radica su riesgo*. Es el «mito de Er de Panfilia¹⁰⁸», cuya procedencia ha sido situada en el orfismo o el pitagorismo, y en la que Platón *ofrece una topografía un poco diferente de las regiones celestes, y presenta las almas en el momento de retornar a la Tierra, terminado el período de mil años, eligiendo ellas mismas el género de vida que desean en su reencarnación¹⁰⁹* al que alude Platón (los dioses y la Necesidad serían los encargados de decidir el destino del hombre¹¹⁰):

Er el armenio, de la tribu Panfilia. Habiendo muerto en la guerra, cuando al décimo día fueron recogidos los cadáveres putrefactos, él fue hallado en buen estado; introducido en su casa para enterrarlo, yacía sobre la pira cuando volvió a la vida y, resucitado, contó lo que había visto allá. Dijo que, cuando su alma había dejado el cuerpo, se puso en camino junto con muchas otras almas, y llegaron a un lugar maravilloso, donde había en la tierra dos aberturas, una frente a la otra, y arriba, en el cielo, otras dos opuestas a las primeras. Entre ellas había jueces sentados que, una vez pronunciada su sentencia, ordenaban a los justos que caminaran a la derecha y hacia arriba, colgándoles por delante letreros indicativos de cómo habían sido juzgados, y a los injustos los hacían marchar a la izquierda y hacia abajo, portando por atrás letreros indicativos de lo que

¹⁰⁵ Vide ALFONSO, P. *Platonismo y cuento de terror*. En insomniacanal.blogspot.com/2020/08/platonismo-y-cuento-de-terror-patricio.html

¹⁰⁶ Así, y en la película *Time trap*, se narra las aventuras de un grupo de jóvenes que se introduce en una cueva en la que el tiempo se sucede a una velocidad distinta al que acontece en el exterior, y solo pueden ser salvados por nosotros mismos, los humanos, tras haber transcurrido miles de años cuando en el interior de la gruta apenas habían sucedido unas pocas horas. Película del año 2017 dirigida por Mark Dennis (además de guionista) y Ben Foster.

¹⁰⁷ PLATÓN. "República...", cit., Vol. 4, pág. 35.

¹⁰⁸ Panfilia fue una antigua región geográfica en la costa sur central de Asia Menor, desde la actual ciudad de Antalya al este hasta los montes Tauro en Turquía. Fuente: <https://es.wikipedia.org/wiki/Panfilia>

¹⁰⁹ FRAILE, G. "Historia de la filosofía I...", cit., págs. 301 y 379.

¹¹⁰ REALE, G. y ANTISERI, D. *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Tomo primero. Herder. Barcelona, 1968, pág. 147.

*habían hecho. Al aproximarse Er, le dijeron que debía convertirse en mensajero de las cosas de allá para los hombres, y le recomendaron que escuchara y contemplara cuanto sucedía en ese lugar. Miró entonces cómo las almas, una vez juzgadas, pasaban por una de las aberturas del cielo y de la tierra, mientras por una de las otras dos subían desde abajo de la tierra almas llenas de suciedad...*¹¹¹

Una silueta aparece frente a Carter, de la mitad de tamaño de un hombre normal y que *debía pertenecer a una clase de seres de estructuras y facultades totalmente ajenas al mundo físico que conocemos*. La Silueta no recurrió a ningún lenguaje ni emitió sonido alguno, el espantoso Guía y Guardián del Umbral, *el Más Antiguo, cuyo nombre ha traducido el escriba por EL DE LA VIDA PROLONGADA (...): Tienes la llave y has abierto la Primera Puerta. Ahora tienes que atravesar la Última Puerta, que ya está preparada para tu prueba. Si tienes miedo, no debes seguir. Todavía puedes regresar sin peligro donde viniste*¹¹². Surgen embozados compañeros del Guía, y una gran esfera empezó a adquirir luminosidad¹¹³.

Las «esferas», otro elemento recurrente en Platón al que se aludirá de inmediato, porque no es el único elemento común.

*Un vértigo infinito invadió a Carter, cuyo sentimiento de orientación había desaparecido por completo. Las luces extrañas parecían poseer la calidad de la más impenetrable negrura acumulada sobre las mismas tinieblas. En torno a los Primigenios, tan solitarios sobre sus tronos hexagonales, reinaba una atmósfera de la más pasmosa lejanía. Luego se sintió arrebatado hacia unas profundidades inconmensurables, notando sobre su rostro los efluvios de un cálido perfume. Era como si flotara en un mar tórrido y rojizo, un mar de vino embriagador cuyas olas espumosas rompieran contra unas costas de bronce incandescente. Un gran temor le invadió al vislumbrar aquella vasta extensión marina cuyo oleaje rompía en costas lejanas. Pero el tiempo del silencio había terminado: las olas le hablaban con un lenguaje sin sonidos ni palabras articuladas: El-Hombre-Que-Conoce-La-Verdad está más allá del bien y del mal —entonaba una voz que no era voz—. El Hombre-Que-Conoce-La-Verdad ha comprendido la identidad de lo Uno y el Todo. El-Hombre-Que-Conoce-La-Verdad ha comprendido que la Ilusión es la Realidad Única y que la Sustancia es la Gran Impostora*¹¹⁴.

¹¹¹ PLATÓN. "República...", cit., Vol. 4, 614 a-d, pág. 487.

¹¹² LOVECRAFT, H. P. "A través de las llaves de la llave de plata...", cit., págs.84-85.

¹¹³ LOVECRAFT, H. P. "A través de las llaves de la llave de plata...", cit., pág.85.

¹¹⁴ LOVECRAFT, H. P. "A través de las llaves de la llave de plata...", cit., págs.90-91.

Veamos en Platón tales elementos:

Cuatro días después llegaron a un lugar desde donde podía divisarse, extendida desde lo alto a través del cielo íntegro y de la tierra, una luz recta como una columna, muy similar al arco iris pero más brillante y más pura, hasta la cual arribaron después de hacer un día de caminata; y en el centro de la luz vieron los extremos de las cadenas, extendidos desde el cielo; pues la luz era el cinturón del cielo, algo así como las sogas de las trirremes, y de este modo sujetaba la bóveda en rotación. Desde los extremos se extendía el huso de la Necesidad, a través del cual giraban las esferas; su vara y su gancho era de adamantos¹¹⁵, en tanto que su tortera era de una aleación de adamantos y otras clases de metales¹¹⁶.

Por otro lado, la relación «de lo Uno y el Todo», como es bien sabido, es acogida por Parménides y puesta en escena por Platón en el Diálogo del mismo nombre:

¿Y en todas las cosas, no es su principio lo que se origina primero, tanto en el uno mismo como en cada una de las otras cosas, y, después del principio, todas las demás cosas, hasta llegar al término? (...) puesto que son más que uno las cosas que participan del uno que es parte, así como las que participan del uno que es todo, ¿no es del todo necesario que aquellas cosas mismas que toman parte de lo uno sean una pluralidad ilimitada? (...) A propósito, a lo uno, ya que no es, no le es posible ser, pero nada impide —y, más aún, es necesario— que participe de muchas cosas, si lo que no es es precisamente aquel uno y no otra cosa. Si, por

¹¹⁵ Adamanto, u otras palabras similares son usadas para referirse a cualquier sustancia especialmente dura, ya sea una composición de diamante, alguna otra piedra preciosa o algún tipo de metal. Tanto el adamantos como el diamante derivan de la palabra griega ἀδάμας, ἀδάμαντος, que significa "indomable". Adamantita y adamantium también son variantes comunes. El adamantino ha sido, durante la historia antigua, referido a cualquier cosa que fuera hecha de un material muy duro. Virgilio describe que el Tártaro poseía una puerta protegida por dos columnas de adamantino sólido Eneida libro VI. Más tarde, en la edad media, este término acabó refiriéndose al diamante, y era el material más duro conocido entonces. Fue también en la edad media, que la dureza del adamantino y las propiedades magnéticas de la magnetita provocaron una confusión y se combinaron, llevando a una definición alternativa en la que "adamanto" significaba imán, erróneamente derivado del latín "adamare", que significa estar enamorado o atraído hacia algo. Otra conexión fue la creencia de que el adamantos la definición de diamante podría bloquear los efectos de un imán. Esto fue tratado en el capítulo III del Pseudodoxia Epidemica, por ejemplo. Ya que la palabra diamante es ahora usada para la gema más dura, el cada vez más arcaico término "adamanto" tiene un uso más poético o figurativo. Bajo ese concepto, el nombre es frecuentemente usado en los medios populares y en la ficción para referirse a una sustancia especialmente dura. En <https://amp.ww.es.freejournal.org/8922765/1/adamanto.html>

¹¹⁶ PLATÓN. "República...", cit., Vol. 4, 614 b-c, págs. 488-489.

cierto, no es lo uno, si no es precisamente aquel lo que no es, sino que se está hablando sobre cualquier otra cosa, ya no puede pronunciarse nada; pero si es aquel uno y no otra cosa lo que se supone que no es, le es necesario participar tanto del "aqué" como de las muchas otras determinaciones¹¹⁷.

Y Heidegger, en Parménides, recuerda: *El mirar es el mostrarse y, en realidad, el mostrarse en el cual se ha reunido la esencia del hombre que ha salido al encuentro, y en el cual el hombre que sale al encuentro «emerge», en el doble sentido de que su esencia es recogida en la mirada, como la suma de su existencia, y de que este recoger y el todo simple de su esencia se abre a la mirada —se abre a propósito, con el fin de dejar llegar a la presencia en lo desoculto al mismo tiempo el ocultarse y el abismo de esta esencia (...) Así como la palabra y el «tener la palabra» portan la esencia del hombre, esto es, la relación del ser con el hombre, [lo divino] determina la relación fundamental del ser con el hombre en el mismo rango esencial, es decir, en la relación con el todo del ente. Por eso, en la Antigüedad tardía griega, con Platón y Aristóteles, una palabra era aún esencial, la que nombraba esta relación del ser con el hombre. Esa palabra es [felicidad como bien supremo]¹¹⁸.*

Ahora comprendió Carter ***que aquel mar rosado y embriagador que lamía sus mejillas no era sino la masa impenetrable de la sólida muralla, que se disolvía ante su conjuro y ante el vórtice en que se habían concentrado los pensamientos de los Primigenios. Guiado aún por una instintiva y ciega determinación siguió avanzando en el vacío..., y atravesó la Última Puerta***¹¹⁹.

Randolph Carter continua con su viaje regresivo-evolutivo; era él mismo tras haber cruzado la puerta, la Última Puerta, pero se dio cuenta de que no era una persona, sino muchas personas a la vez, y que no estaba en un solo lugar, sino en muchos lugares al unísono. Y sin paliativos, Lovecraft hace naufragar a Carter en el abismo de la reminiscencia: Un niño llamado Randolph abandonaba la Caverna de las Serpientes, salía a la luz apacible de la tarde, bajaba corriendo la ladera rocosa, cruzaba el huerto de manzanos retorcidos y entraba en casa de unos parientes donde se crio y ***una sombra vaga que también era Randolph Carter se hallaba sentada sobre un pedestal entre los Primigenios, en la prolongación tridimensional de la Tierra. Al mismo tiempo, había***

¹¹⁷ PLATÓN. *Parménides*. En *Diálogos*, Vol. 5. Traducciones, introducciones y notas a cargo de Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero. Gredos. Madrid, 1992, 153 c, 158 b y 161 a, págs. 102, 115 y 122.

¹¹⁸ HEIDEGGER, M. "*Parménides...*", cit., págs. 134 y 151.

¹¹⁹ LOVECRAFT, H. P. "*A través de las llaves de la llave de plata...*", cit., pág.91.

*un tercer Randolph Carter, en el amorfo e ignorado abismo del cosmos que se extiende más allá de la Última Puerta. Y en otras zonas, en un caos de escenas cuya infinita multiplicidad y monstruosa diversidad le arrastraban al borde de la locura, había una ilimitada confusión de seres que eran tan él mismo como la manifestación espacial que ahora se hallaba al otro lado de la Última Puerta*¹²⁰.

Platón ya nos anunciaba en el Menón:

*El alma, pues, siendo inmortal y habiendo nacido muchas veces, y visto efectivamente todas las cosas, tanto las de aquí como las del Hades, no hay nada que no haya aprendido; de modo que no hay de qué asombrarse si es posible que recuerde, no sólo la virtud, sino el resto de d las cosas que, por cierto, antes también conocía. Estando, pues, la naturaleza toda emparentada consigo misma, y habiendo el alma aprendido todo, nada impide que quien recuerde una sola cosa -eso que los hombres llaman aprender-, encuentre él mismo todas las demás, si es valeroso e infatigable en la búsqueda. Pues, en efecto, el buscar y el aprender no son otra cosa, en suma, que una reminiscencia (...) no hay enseñanza, sino reminiscencia*¹²¹.

La «reminiscencia» es para Platón de suma importancia, pues el aprender como reminiscencia nos vuelve diligentes y nos empuja a la investigación. *Platón confirma esta doctrina con el famoso ejemplo del esclavo que oportunamente interrogado llega por sí a entender, esto es, a aprender y a recordar, el teorema de Pitágoras. El mito de la reminiscencia expresa aquí el principio de la unidad de la naturaleza: la naturaleza del mundo es una sola; y es una también con la naturaleza del alma*¹²².

Y estas opiniones que acaban de despertarse ahora, en él [en el esclavo], son como un sueño. Si uno lo siguiera interrogando muchas veces sobre esas mismas cosas, y de maneras diferentes, ten la seguridad de que las acabaría conociendo con exactitud, no menos que cualquier otro (...) llegará a conocer sin que nadie le enseñe, sino sólo preguntándole, recuperando él mismo de sí mismo el conocimiento (...) El conocimiento que ahora tiene... lo adquirió... alguna vez o siempre lo tuvo (...) Si, pues, siempre lo tuvo, entonces siempre también ha sido un conocedor; y si, en

¹²⁰ LOVECRAFT, H. P. "A través de las llaves de la llave de plata...", cit., págs.92-93.

¹²¹ PLATÓN. MENÓN. En *Diálogos II*. Traducciones, introducciones y notas a cargo de J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Olivieri y J. L. Calvo. Gredos. Madrid, 1992, 81 d y 82 a, págs. 302.

¹²² ABBAGNANO, N. *Historia de la filosofía*. Volumen I. Hora, S. A. Barcelona, 1994, pág. 88.

*cambio, lo adquirió alguna vez, no será por cierto en esta vida donde lo ha adquirido (...) ¿no habrá estado el alma de él, en el tiempo que siempre dura, en posesión del saber. Es evidente, en efecto, que durante el transcurso del tiempo todo lo es y no lo es un ser humano*¹²³.

Lovecraft, en cambio, llega más lejos: *Había docenas de Carter en cada época conocida o supuesta de la historia de la Tierra, y en aquellas edades del planeta, aún más remotas, que escapan a todo conocimiento y conjetura. Los había bajo forma humana y no humana, vertebrada e invertebrada, dotada de conciencia y desprovista de ella, animal y vegetal. Y más aún los había que no tenían nada en común con la vida terrestre, que se agitaban de manera repugnante en otros planetas, sistemas, galaxias y continuos cósmicos. Veía esporas de vida eterna que vagaban de mundo en mundo, de universo en universo, y todas eran igualmente él mismo. Alguna de estas visiones le recordaba ciertos sueños —confusos y vívidos a la vez, fugaces y duraderos— que había tenido durante muchos años desde que comenzó a soñar; y algunas de ellas le resultaban pasmosas, fascinantes, casi horriblemente familiares, lo cual era inexplicable según la lógica terrestre*¹²⁴.

Y de la trascendencia de los sueños, alude Platón en la República:

*El dios es absolutamente simple y veraz tanto en sus hechos como en sus palabras, y él mismo no se transforma ni engaña a los demás por medio de una aparición o de discursos o del envío de signos, sea en vigilia o durante el sueño*¹²⁵.

Lovecraft vuelve a uno de los argumentos iniciales, el Uno: *Frente a este espantoso prodigio, el fragmento Carter olvidó la pérdida de su identidad. Ante él —y dentro de él— resplandecía una entidad que era Todo-en-Uno y Uno-en-Todo, a la vez ilimitada e infinitamente idéntica a sí misma. No pertenecía a un solo continuo espacio temporal, sino que formaba parte de la misma esencia animada del torbellino caótico de la vida y del ser; del último, del absoluto torbellino de confines y que rebasa tanto el campo de la fantasía como el de la matemática... Pero, en un instante de clarividencia, el fragmento Carter comprendió cuán triviales y fraccionarias son todas estas concepciones (...) Y entonces, el Ser se dirigió al fragmento Carter (..) Randolph Carter —parecía decir—, mis manifestaciones en la extensión de tu planeta, que son los*

¹²³ PLATÓN. "MENÓN...", cit., 85-86, págs. 311-313.

¹²⁴ LOVECRAFT, H. P. "A través de las llaves de la llave de plata...", cit., pág.93.

¹²⁵ PLATÓN. "República...", cit., Vol. 4. 382 e, pág. 145.

*Primigenios, te han enviado a mí (...) Estoy dispuesto, a mostrarte el Último Misterio, cuya contemplación aniquila a los débiles de espíritu*¹²⁶.

Lovecraft, del texto transcrito, parece estar recuperando tres elementos que recuerdan otros homónimos platónicos: el Ser, el espacio, el Uno y el Todo. Así, y, en primer lugar, el autor estadounidense parece remontarse a escenas platónicas, pero también presocráticas a la hora de considerar esta figura del Ser. De estas últimas llama la atención la explicación que el Ser le ofreció sobre la consideración de los dioses en la Tierra: *Cuán infantil y estrecha es la noción de un mundo tridimensional, y qué infinidad de direcciones existen además de las conocidas de abajo-arriba, delante-detrás y derecha-izquierda. Le mostró la pequeñez huera y presuntuosa de los dioses de la Tierra, con sus mezquinos intereses humanos y sus odios, cóleras, amores y vanidades ruines, sus apetencias de honores y sacrificios, y sus exigencias de que se les tribute una fe contraria a toda razón y naturaleza (...) El mundo de los hombres y de los dioses humanos es tan sólo una fase infinitesimal de un ser infinitésimo: la fase tridimensional de la pequeña totalidad que termina en la Primera Puerta... Aunque los hombres la proclamen como única y auténtica realidad, y tachen de irreal todo pensamiento sobre la existencia de un universo original de dimensiones múltiples, la verdad consiste en todo lo contrario. Lo que llamamos sustancia y realidad es sombra e ilusión, y lo que llamamos sombra e ilusión es sustancia y realidad (...) El cubo y la esfera... cuatro dimensiones... un universo original de dimensiones múltiples*¹²⁷.

Parménides relata, de manera indirecta, la vanidad del hombre, pero de forma concluyente configura algunos de los aspectos que indica Lovecraft en el relato que se comenta. De esta forma, y, en segundo término, Parménides, en sus Fragmentos, ya se hacía eco del Uno como reseña Abbagnano: *Solo dos caminos de investigación se pueden concebir. El uno consiste en que el ser es y no puede no ser; y éste es el camino de la persuasión, puesto que le acompaña la verdad. El otro, que el ser no es y es necesario que no sea; y esto, te digo, es un sendero en el cual nadie puede persuadirse de nada (fr. 4, Diels). Por eso "sólo hay un camino para el discurso: que el ser es (fr. 8)*¹²⁸. Y, por otro lado, el Todo hunde sus raíces en el pitagorismo¹²⁹.

Y, en tercer lugar, del texto lovecraftiano transcrito, se resalta un tercer elemento: el espacio que fue destacado primeramente por Parménides: *Los sentidos separan "lo que*

¹²⁶ LOVECRAFT, H. P. "A través de las llaves de la llave de plata...", cit., págs.95-97.

¹²⁷ LOVECRAFT, H. P. "A través de las llaves de la llave de plata...", cit., págs.97-100.

¹²⁸ ABBAGNANO, N. "Historia de la filosofía...", cit., pág. 30.

¹²⁹ Vide FRAILE, G. "Historia de la filosofía I...", cit., pág. 160. A Ocelo de Leucania (s. IV?), se le atribuyen varios libros Sobre la naturaleza del Todo (op. y loc. cit., pág. 167).

es” de “lo que es”, y así lo mismo (lo que es), no es lo mismo, pues, en cuanto “presente” y “ausente” resulta diferente. El *vóος*, en cambio, intelige en la unidad de “lo mismo” sólo “lo que es”: sea que para la percepción sensible se halle disperso por doquier (v. 3, *σκιδνάμενον*) y haya así para ella cosas inaccesibles y por lo tanto ausentes (en el espacio), sea que para esa misma percepción “lo que es” esté reunido (v. 4, *συνιστάμενον*) en un punto del devenir y el momento de la dispersión esté ausente (en el tiempo). Para Zubiría y Moral, nada podría interrumpir o impedir la convergencia del ente consigo mismo. Este final de la presentación del corazón inestremecible de la verdad persuasiva..., como una actividad refleja, ajena al tiempo y al espacio, pervive en la doctrina aristotélica según la cual Dios es “el acto de la inmovilidad... Y si “el acto propio de Dios es su inmortalidad”, ya Parménides supo que esta última es, para decirlo con el propio Aristóteles, el “acto propio del ente”¹³⁰.

Platón, en el *Timeo*, indica:

*Hay un tercer género eterno, el del espacio, que no admite destrucción, que proporciona una sede a todo lo que posee un origen, captable por un razonamiento bastardo sin la ayuda de la percepción sensible, creíble con dificultad, y, al mirarlo, soñamos y decimos que necesariamente todo ser está en un lugar y ocupa un cierto espacio, y que lo que no está en algún lugar en la tierra o en el cielo no existe. Cuando despertamos, al no distinguir claramente a causa de esta pesadilla todo esto y lo que le está relacionado ni definir la naturaleza captable solamente en vigilia y que verdaderamente existe, no somos capaces de decir la verdad: que una imagen tiene que surgir en alguna otra cosa y depender de una cierta manera de la esencia o no ha de existir en absoluto, puesto que ni siquiera le pertenece aquello mismo en lo que deviene, sino que esto continuamente lleva una representación de alguna otra cosa (...) Por tanto, recapitulemos los puntos principales de mi posición: hay ser, espacio y devenir, tres realidades diferenciadas, y esto antes de que naciera el mundo*¹³¹.

Por su parte, y como se ha tenido oportunidad de apreciar, Platón rescata en sus diferentes diálogos una parte de la terminología empleada por Parménides y, por ende, a modo de propiedad transitiva, por Lovecraft en los fragmentos entresacados de la obra comentada. Este seguimiento de Platón sobre Parménides ha sido criticado por Fraile para quien los elogios de aquel sobre el de Elea son ciertamente exagerados, a menos de

¹³⁰ ZUBIRÍA, M. y MORAL, J. J. *El poema doctrinal de Parménides*. Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza - Argentina), 2016, págs. 62 y 84.

¹³¹ PLATÓN *Timeo*. En “*Diálogos...*”, cit., Vol. 6, 52 a, b y c, págs. 204-205.

entenderlos —subraya— matizados por una fina ironía: *En el Sofista lo llama «nuestro padre Parménides», el «gran Parménides», y le reconoce «una profundidad de pensamiento verdaderamente noble y majestuosa». «Parménides me aparece, como el héroe de Homero, venerable al mismo tiempo que temible. Me acerqué a este hombre siendo yo todavía muy joven y él ya muy viejo. Entonces me pareció tener profundidades absolutamente sublimes. Así temería yo no haber comprendido el sentido mismo de sus palabras y que aún ahora me escapara su pensamiento»*¹³².

Las sensaciones que va teniendo Carter del Ser se suceden una tras otra. El Ser, o aquellas «ondas» como las califica el autor, le informan de un elemento trascendental para el ser humano como es el tiempo: ***El tiempo... es inmóvil y no tiene principio ni fin. Es erróneo considerarlo como movimiento y causa de todo cambio. En realidad, el tiempo en sí mismo es una ilusión, porque, a excepción de la visión estrecha de los seres de dimensiones limitadas, no existen cosas tales como pasado, presente y futuro. Los hombres comprenden el tiempo en tanto que significa cambio; ahora bien, el cambio también es una ilusión. Todo lo que fue, es y será, existe simultáneamente***¹³³.

En el Timeo puede leerse la antítesis de lo sostenido en la narración:

Pero dado que la naturaleza del mundo ideal es sempiterna y esta cualidad no se le puede otorgar completamente a lo generado, procuró realizar una cierta imagen móvil de la eternidad y, al ordenar el cielo, hizo de la eternidad que permanece siempre en un punto una imagen eterna que marchaba según el número, eso que llamamos tiempo. Antes de que se originara el mundo, no existían los días, las noches, los meses ni los años. Por ello, planeó su generación al mismo tiempo que la composición de aquél. Éstas son todas partes del tiempo y el «era» y el «será» son formas devenidas del tiempo que de manera incorrecta aplicamos irreflexivamente al ser eterno. Pues decimos que era, es y será, pero según el razonamiento verdadero sólo le corresponde el «es», y el «era» y el «será» conviene que sean predicados de la generación que procede en el tiempo —pues ambos representan movimientos, pero lo que es siempre idéntico e inmutable no ha de envejecer ni volverse más joven en el tiempo, ni corresponde que haya sido generado, ni esté generado ahora, ni lo sea en el futuro, ni en absoluto nada de cuanto la generación adhiere a los

¹³² FRAILE, G. "Historia de la filosofía I...", cit., pág. 181.

¹³³ LOVECRAFT, H. P. "A través de las llaves de la llave de plata...", cit., págs.99-100.

*que se mueven en lo sensible, sino que estas especies surgen cuando el tiempo imita la eternidad y gira según el número*¹³⁴.

El anterior texto parece un tanto rescatado de Parménides: *La negación de la generación comienza por la exclusión de ese presente dividido denominado "tiempo". Lo "no engendrado" no está en el tiempo. Precisamente porque "es", no fue ni será, porque si estuviese sujeto al devenir jamás podría ser pensado "ahora" como "todo", "uno" y "continuo"*¹³⁵.

Y la información suministrada por las «ondas» no para de fluir, y le hablan de la evolución y de los estadios evolutivos, pero que los seres, todos, son meras manifestaciones de un ser arquetípico y eterno¹³⁶. Ello mismo transmite Platón en el *Timeo* y que magistralmente ha sintetizado Fraile: *Toda la doctrina del Timeo se desarrolla en el supuesto de la existencia de dos mundos: uno, el ideal, integrado por entidades eternas, subsistentes, perfectísimas, siempre idénticas, inmutables, hermosísimas, que sirven de arquetipos para la obra del Demiurgo, el cual modela los seres del mundo sensible a imagen y semejanza de las Ideas. Existe un ser eterno, que no ha nacido ni ha sido engendrado, y otro ser que siempre nace, que cambia y muere y nunca permanece ni llega a existir perfectamente. El primero es percibido por la intelección y el raciocinio; el segundo, por la opinión unida a la sensación no razonada*¹³⁷. Para Copleston, Platón no pretendió transmutar la «realidad» en ensueño, creándose su propio mundo poético, sino que *trató de remontarse por encima de este mundo inferior al mundo superior de las Ideas arquetípicas. Estaba profundamente convencido de la realidad subsistente de estas Ideas*¹³⁸. En este punto es mucho más contundente Russell, pues respecto al tiempo y al espacio, *es evidentemente lo que cree Platón, y también la idea del mundo, creado como copia de un arquetipo eterno. La mezcla de necesidad y finalidad en el mundo es una creencia que tienen en general todos los griegos mucho antes de que surgiera la filosofía; Platón lo aceptó, y evitó así el problema del mal, que perturba la teología cristiana*¹³⁹.

Y las «ondas» le siguen suministrando información al protagonista de la obra sobre los estadios evolutivos, y le dicen que cada uno de los seres son meras

¹³⁴ PLATÓN *Timeo*. En "Diálogos...", cit., Vol. 6, 38 a, págs. 182-183. Un interesante estudio sobre el tiempo en Platón, puede verse en DE LA PINEDA, J. A. *Del tiempo en Platón*. THÉMATA. Revista de Filosofía. Núm. 38, 2007.

¹³⁵ ZUBIRÍA, M. y MORAL, J. J. "El poema doctrinal de Parménides...", cit., pág. 66.

¹³⁶ LOVECRAFT, H. P. "A través de las llaves de la llave de plata...", cit., pág.102.

¹³⁷ FRAILE, G. "Historia de la filosofía I...", cit., pág. 340.

¹³⁸ COPLESTON, F. *Historia de la filosofía*. Volumen I. Ariel. Barcelona, 2011, págs. I-176 y I-177.

¹³⁹ RUSSELL, B. *Historia de la filosofía occidental*. Tomo I. Austral. Barcelona, 2018, pág. 217.

manifestaciones de un ser arquetípico y eterno: *Cada ser aislado —hijo, padre, abuelo, y así sucesivamente— y cada fase evolutiva de un mismo ser —niño, muchacho, joven, hombre— es tan sólo una de las infinitas facetas de ese mismo ser arquetípico y eterno, originada por una variación del ángulo de la conciencia-plano que lo corta. Randolph Carter en todas sus edades, Randolph Carter y todos sus antepasados, humanos y prehumanos, terrestres y preterrestres, no son sino meras facetas de un ‘Carter’ último y eterno, exterior al espacio y al tiempo, proyecciones fantasmales diferenciadas únicamente por el ángulo con que el plano de la conciencia había incidido en cada caso sobre el arquetipo eterno (...) Y así en infinitos ciclos cósmicos*¹⁴⁰.

El protagonista parece drogado, pues necesita saber más, necesita descubrir más, y lo piensa. Y piensa que, *si aquellos descubrimientos eran realmente ciertos, podría visitar corporalmente todas aquellas edades infinitamente lejanas y aquellas regiones del universo que hasta entonces sólo conocía en sueños. Le bastaría con poseer el poder mágico de cambiar el ángulo del plano de su conciencia.* Pero lo que piensa es pensado antes por el Ser, y este, con el pensamiento, *le habló de los tenebrosos abismos que tendría que atravesar, de la desconocida estrella quíntuple de cierta galaxia insospechada en torno a la cual gira ese mundo extraño (...) La Presencia le aconsejó que conservara los símbolos, por si alguna vez deseaba regresar de aquel mundo remoto y ajeno que había escogido (...) Luego, sin previo aviso, percibió un zumbido y un batir de tambores que fueron en aumento hasta convertirse en un tronar aterrador... no sabía exactamente si... era el fuego irresistible de una estrella fulgurante o el frío petrificador del abismo final. Y muy fugazmente, vislumbró una figura solitaria sentada sobre un trono de apariencia hexagonal*¹⁴¹.

Era el momento de regresar, y poco después de las últimas sensaciones, estas desaparecieron y la sensación de estar soñando se evanesció. Sí, era el momento de regresar, pero no sabía cómo. Y tras visitar mundos de galaxias inverosímiles a través de millones de años, de realizar concienzudos estudios acumulados en bibliotecas de todos los mundos vivos o muertos, *el fragmento Randolph Carter, se dedicaba frenéticamente a estudiar todos los medios posibles para regresar a la Tierra, y a la humana forma, y practicaba desesperadamente el lenguaje humano con sus extraños órganos vocales tan poco aptos para ello (...) calculando la distancia espacial y temporal que habría [hasta llegar a] la Tierra habitada por los hombres.* Ideó un plan, un viaje corporal de millones de años; no ignoraba el peligro, pues cualquier inclinación indebida del ángulo que debía tomar echaría al traste todas sus esperanzas. Finalmente alcanzó lo que se

¹⁴⁰ LOVECRAFT, H. P. "A través de las llaves de la llave de plata...", cit., pág.101-102.

¹⁴¹ LOVECRAFT, H. P. "A través de las llaves de la llave de plata...", cit., pág.103-106.

propuso, llegó a la Tierra cerca de la Caverna de las Serpientes, dos años después de introducirse en la misma.¹⁴²

La historia contada, el resumen que de la misma se ha realizado, solo constituye, efectivamente, una mínima parte de la narración. Tal y como se apuntaba al comienzo de este epígrafe, la novela no necesita ser tratada desde el comienzo, pero tampoco interesa el final. Sirva, pues, de pretexto para todos los que no la hayan leído. En realidad, lo que falta por narrar no ha de ser objeto de este trabajo, pero sin ánimo de ser un spoiler (sería difícil serlo después de un siglo desde que se publicó esta obra), sí puede decirse que en los dos años que Carter estuvo "fuera", sus amigos, no todos, y algún enemigo, lo dieron por desaparecido, pues encontraron una serie de objetos que le eran pertenecientes y que dieron pie a un más que posible fallecimiento. Sin embargo, hubo quien se opuso a declararlo ausente; quien sí lo pretendía lo hacía para obtener un suculento beneficio con el reparto de los bienes hereditarios. Reunidos en asamblea para abrir la herencia y disponer de los bienes, se presentó un personaje disfrazado; personaje que no era otro que Randolph Carter que impidió, por una serie de medios y con unas consecuencias específicas, que se llevara a buen término el reparto del caudal relicto.

Como puede colegirse sin dificultad alguna, esta sinopsis indicada precedentemente, no es, como se anunció, en modo alguno interesante para la búsqueda de nexos de unión entre Platón y Lovecraft, entre la estética de uno y otro, salvo por el hecho de que Randolph Carter tuvo conciencia del mundo en el que vivía en la Tierra, la avaricia y el egoísmo que irradiaban algunos, no todos, de sus "aparentes" amigos. Lo cual nos debe trasladar al siguiente epígrafe: la relación existente entre estética y utopía.

V. LA ESTÉTICA UTÓPICA

La recopilación mínima de una parte de la obra de Platón y los extractos necesarios para la exposición de la novela corta *A través de las puertas de la llave de plata* de H. P. Lovecraft, plantea todo ello la posibilidad de una línea uniforme que enlace estética y utopía. Por ello, se hace imprescindible, para concluir, si tal línea existe o no, y en el primer caso, determinar la trascendencia que ello tiene.

A) El análisis debe partir por determinar si es posible la construcción del binomio estética-utopía. En este sentido, Adorno parece concluyente al afirmar que *la estética se mueve en el medio de los conceptos generales incluso a la vista del estado radicalmente nominalista del arte y pese a la utopía de lo particular que ella tiene en común con el*

¹⁴² LOVECRAFT, H. P. "A través de las llaves de la llave de plata...", cit., pág.106-110.

arte¹⁴³. Entre ambas, estética y utopía, se daría una relación de naturaleza y no meramente externa o contingente. En ese específico sentido, la utopía debiera ser admitida como un fenómeno de naturaleza estética. Lo que no es, sin embargo, lo mismo que decir que la utopía es, tout court, un fenómeno estético¹⁴⁴. En otros términos, la utopía actúa como discurso, y el arte como lenguaje, sin que ello signifique que ambas dimensiones puedan separarse¹⁴⁵.

La idea de belleza se manifiesta como condición necesaria de la humanidad y es deducida a partir de la posibilidad y las capacidades de la naturaleza sensible y la racionalidad... El desplazamiento de la estética hacia el ideal, comporta pugnas entre el sujeto trascendental y el empírico, aproxima la disciplina a la utopía (...) En la distancia a salvar entre lo empírico y lo trascendental se cobija la utopía estética (...) [El] carácter modélico del reino estético y del arte preside a toda utopía estética en su voluntad por realizarse, aun a costa de su inaplazable disolución¹⁴⁶.

El arte y el sujeto, los dos elementos clave de la estética utópica, pues como dice Adorno utopía es cada obra de arte en la medida en que anticipa mediante su forma lo que finalmente ella misma sería, y esto coincide con la exigencia de anular el hechizo de la mismidad que el sujeto difunde (...) el arte tiene realmente algo de utopía porque es lo otro, lo excluido del proceso de producción y reproducción de la sociedad (...) Mediante esa desaparición, no mediante la intimación con la realidad, la obra de arte atraviesa la razón meramente subjetiva (si es que lo hace). Esto es la utopía de la construcción¹⁴⁷.

La utopía, pues, tiene carácter estético, *no toda estética tiene carácter utópico. Ese rasgo se encuentra solamente en una estética subversiva. Por eso, si bien toda utopía es constituida con materia estética y aparece primero en el reino de lo estético, no toda estética aparece primero en el reino de la utopía. La relación entre ambas es fundamental, sin duda; pero no se trata de una simétrica reciprocidad (...) es*

¹⁴³ ADORNO, T. *Teoría estética*. Akal. Madrid, 2004 (Edición de trabajo —<http://mateucabot.net>— Versión 0.4 15/12/09 - 07:45:40), pág. 528.

¹⁴⁴ QUIJANO, A. *Estética de la utopía*. CLASCO. Buenos Aires, 2014, pág. 733. Cfr. CAPPUCCHIO, S. *Ambientalismo, utopía y estética. Un análisis de la relación naturaleza-sociedad desde el pensamiento de Theodor Adorno*. En <https://revistas.javeriana.edu.co/files-articulos/AyD/22-43> (2018-II)/151560179001/, pág. 2

¹⁴⁵ PRIETO, E. *Estética de la utopía*. En <https://arquitecturaviva.com/articulos/estetica-de-la-utopia-vogeo>, pág. 1.

¹⁴⁶ CASADESÚS, R. *Lo estético como mediador de lo moral y lo político en la historia de la razón. Una aproximación a la teoría estética de Friedrich Schiller*. PENSAMIENTO, vol. 69 (2013), núm. 258, págs. 174 y 178.

¹⁴⁷ ADORNO, T. "Teoría estética...", cit., págs. 108, 231 y 482-483.

*precisamente, de esa manera que la utopía emerge y se aloja, primero, en el reino de la estética*¹⁴⁸.

Decidido, pues, que el binomio estética-utopía es perfectamente viable, el siguiente paso sería determinar si tal binomio se da en Platón y en la obra traída a colación de H. P. Lovecraft.

B) El carácter utópico en la obra de Platón es un hecho que no cabe negar. Ahora bien, lo que sí es altamente discutible es que haya sido este el primero de los filósofos en destacarlo. Es por ello por lo que, siquiera muy brevemente, es conveniente determinar los orígenes del utopismo con anterioridad al platonismo.

El trabajo humano para subsistir, el sufrimiento o la enfermedad, vienen a ser, en síntesis, el nudo gordiano sobre el que gravita gran parte de los utópicos desde la antigua Grecia a la actualidad, sin menoscabo, ello es bien cierto, del gran período de la literatura utópica del Renacimiento y de la Edad Moderna. Sin embargo, es Hesíodo, antes que Platón, el que plantea por primera vez el sufrimiento del hombre con el trabajo: *Ni equidad, ni pudor. El malo ultrajará al mejor con palabras engañosas, y perjurará. El detestable Zelo, que se regocija de los males, perseguirá a todos los míseros hombres. Entonces, volando de la anchurosa tierra hacia el Olimpo, y abandonando a los hombres, Edo y Némesis, vestidas con trajes blancos, se reunirán con la raza de los Inmortales. Y los dolores se quedarán entre los mortales, y ya no habrá remedio para sus males*¹⁴⁹. Transmite Hesíodo, sobre todo en Teogonía¹⁵⁰, un marcado carácter escalonado de los dioses que se erigen en la «raza de oro», frente al hombre y su temporalidad, lo que pone al descubierto una férrea crítica, una primigenia utopía¹⁵¹.

La tradición utópica de la religión es recogida por Platón, pero la transforma racionalmente; o más bien, la funda en *criterios estrictamente filosófico-políticos*. Se trata de una *utopía aristocrática*, pues no en vano lo que pretende es la instauración de *un orden social permanente* dirigido por los mejores, los filósofos, los más sabios¹⁵². Platón fortifica la esencia mitológica de la racionalidad dialéctica basada en el tiempo potencial

¹⁴⁸ QUIJANO, A. "Estética de la utopía...", cit., págs. 734-735.

¹⁴⁹ HESÍODO. *Los trabajos y los días*. En www.ladeliteratura.com.uy, pág. 5.

¹⁵⁰ Vid. PÉREZ JIMÉNEZ, *Introducción. Teogonía*. Gredos. Madrid, 1978, pág. 36.

¹⁵¹ Cfr. CAMPOS DAROCA, J. *Edades y razas de la utopía griega*. POMBALINA. Coimbra University Press. Imprenta de la Universidad de Coimbra, 2009, pág. 33. Vide el interesante trabajo de AYALA DE LA PEÑA, A. *Introducción a los conceptos de utopía y utopismo: el papel de la educación en el pensamiento utópico*. UNED. Anales de Pedagogía, 2000, núm. 18, págs. 11-32.

¹⁵² HERRERA GUILLÉN, R. *Breve historia de la utopía*. Nowtilus. Madrid, 2019, pág. 39.

plano, operan la mitologización exhaustiva del mito, narrándonos la historia de todos los orígenes¹⁵³.

La República de Platón es la obra utópico-política por excelencia, no así las Leyes, o no con el sentido actual que se tiene de la utopía¹⁵⁴. Sin embargo, la clave o el enlace que une estética —en concreto la «reminiscencia»— con "su" utopía, la ofrece Adorno: *Desde la anamnesis platónica, se ha soñado con lo que todavía no existe en el recuerdo que concreta la utopía sin traicionarla a la existencia*¹⁵⁵. En cambio, no se puede compartir la tesis de este mismo autor cuando afirma que *la valoración que Platón hace del arte según corresponda o no a las virtudes militares de la comunidad popular que él confunde con la utopía, su rencor totalitario contra la decadencia real o inventada por odio, su aversión a las mentiras de los poetas, que no son otra cosa que el carácter de apariencia del arte, al que él llama al orden existente: todo esto mancha el concepto de arte en el mismo instante en que se reflexiona sobre él por primera vez*¹⁵⁶. Y no se puede compartir porque parece desconocerse el contexto; incluso se puede decir, como se ha dicho, que la República trasluce la inspiración espartana de Platón, pero ello no es óbice para que el autor griego buscara un mundo humano idílico, *donde los seres humanos viven en paz*; y todo ello pese a cierta misoginia que trata de apagar al declarar la igualdad entre hombres y mujeres¹⁵⁷. No es necesario recordar en este lugar lo mucho que Occidente debe a los pensadores que, desde hace más de dos mil quinientos años, nos han enseñado, nos están enseñando constantemente las formas de entender y de entendernos, aunque, en muchos casos, parece que el ser humano de hoy cree saberlo todo cuando en realidad es más bien que no ha comprendido nada.

C) Al hilo de la anterior argumentación, si se siguiera el criterio de Adorno otro tanto cabría decir de Lovecraft. Llopis manifiesta a propósito de la personalidad del autor estadounidense que, *como todo ser humano, posee una riqueza que no puede reducirse a un esquema simplista*. Y ello lo enfatiza porque unas líneas más arriba, argumentaba: *Entre sus amigos se sentía admirado y querido, se sentía seguro y volcaba en ellos todo su amor reprimido. Ante la sociedad pragmática y violenta de su país era un hombre aterrado y retraído que soñaba con vagas utopías pacifistas. En contacto con los inmigrantes pobres brotaba su orgullo aristocrático y los odiaba. Se cuenta que, en cierta*

¹⁵³ OÑATE Y ZUBÍA, T. *El nacimiento de la filosofía en Grecia. Viaje al inicio de occidente*. Dykinson. Madrid, 2004, pág. 350.

¹⁵⁴ PLATÓN. *Diálogos Vol. 8. Leyes (Libros I-IV)*. Introducción, traducción y notas de Francisco Lisi. Gredos. Madrid, 1999, pág. 54. Cfr. COPLESTON, F. "Historia de la filosofía. Volumen I...", cit., pág. I-211.

¹⁵⁵ ADORNO, T. "Teoría estética...", cit., pág. 227.

¹⁵⁶ Op. y loc. cit., pág. 389.

¹⁵⁷ HERRERA GUILLÉN, R. "Breve historia de la utopía...", cit., págs. 41, 46 y 57 y ss.

ocasión, tres ciegos palparon un elefante. Uno palpó su trompa y dijo: "El elefante es como una gran serpiente." Otro palpó su flanco y dijo: "El elefante es como una roca." Un tercero palpó una pata y dijo: "El elefante es como un árbol." Lo mismo sucede con Lovecraft. Cada cual intenta reducirlo a la faceta que en él descubrió, que está determinada sobre todo por el ángulo desde el que lo estudia (...) Lovecraft odiaba la violencia y la dictadura y hubiera deseado poder ser lo que él denominaba "idealista": creer en la perfectibilidad del hombre y de la sociedad. Condenemos el nazismo como fenómeno social, pero, antes de condenar al individuo llamado Lovecraft, comprendamos sus complejas motivaciones de hombre enfermo. En el origen de su pro-fascismo laten su odio neurótico al hombre y a la sociedad su educación aristocrática, medrosa y miserable, su incapacidad ante la vida práctica y también su protesta social. como tantos otros soñadores de su clase social, vio en el fascismo un nuevo orden luminoso, un alborar real de utopías gloriosas en las que apenas se atrevía a creer. Y, acaso por esto, sus simpatías políticas quedaron por completo sepultadas en su vida secreta, no apareciendo, sino bajo un grueso disfraz, en su obra literaria¹⁵⁸. Lo más curioso es que uno de los primeros amigos que tuvo gracias a sus publicaciones fue un librero judío que escribía poesías, llamado Sam Loveman. Desde que lo conoció, nuestro amigo quedó encantado. El género humano, que consideraba miserable en sus delirios literarios, era en realidad su gran atracción, en una relación de odio y amor que sólo a veces se equilibraba perfectamente. Lovecraft decía de su amigo judío: «Es encantador, refinado, delicado, sensible y estético. [...] Loveman convierte el lenguaje en música, línea, color...»¹⁵⁹.

La crítica de Llopis al autor estadounidense no alcanza la mordacidad que realiza Adorno respecto a Platón. Con ello, no se está censurando, en modo alguno, el que se puedan exponer opiniones que no se acomoden a lo que cada uno pueda pensar de algo o de alguien, sea ello bueno o malo. La crítica siempre es buena pues con ella se aprende; se aprende a ver defectos allí donde no se esperaba que los hubiera, o también a vislumbrar virtudes cuando se pensaba que todo eran carencias. En el transcurrir de la vida de cualquier persona, ya sea esta un ciudadano normal o un consagrado científico, literato, filósofo o de cualquier otra rama del saber, se han podido producir hechos que producirían oprobio, pero no por ello se debe destruir toda una vida dedicada a proporcionar a los demás saber, conocimiento, inquietudes o regalos para la vista. Qué podríamos decir del comportamiento errático de Picasso, o de los antecedentes nazis de Heidegger, o de la nada afortunada relación más que profesional de Hannah Arendt con

¹⁵⁸ LLOPIS, R. "Prólogo. Los mitos de Cthulhu. En *Los mitos de Cthulhu*. Lovecraft...", cit., págs. 27-28 y 31.

¹⁵⁹ GÓMEZ, T. *Lovecraft, la antología*. OCÉANO-ÁMBAR, 2003, pág. 27.

el filósofo alemán pese a la trayectoria de esta en pos del compromiso adquirido con los refugiados judíos. ¿Debemos ignorar o desmerecer a todos ellos?

La obra tratada de H. P. Lovecraft es una utopía porque busca una ética que no está en los seres humanos del mundo que le vio nacer, pero sí en otros seres, en otros mundos, que, en el fondo, también son humanos o lo han sido o quizá lo serán. ¿Mejores que nosotros? Probablemente, aunque ello dependería de la consideración de cada uno. La obra subvierte lo ontológico, y traslada al lector a un futuro que también es pasado muy remoto, y todo ello se juzga a la luz del presente inmediato¹⁶⁰.

Desde un plano filosófico-teológico¹⁶¹, H. P. Lovecraft propone, tanto al principio de la novela como al final, una crítica mordaz de la sociedad de su tiempo por cuanto, como ahora, se persigue la ausencia de una persona —expresión jurídica— para la obtención de una ganancia a través de la apertura del testamento. En el mundo al que se traslada podrá encontrar otros problemas, pero no son los suyos, los de la Tierra; problemas que seguramente habrá pero que no descubre el autor. Quizá Randolph Carter desee volver a ese otro mundo, que en realidad no es otro, sino el suyo mismo descompuesto y millones de veces multiplicado; y quizá su esperanza se encuentre precisamente allí y no aquí, donde no parecen existir la avaricia ni el egoísmo y donde las apariencias no se camuflan como aquí. Es su esperanza, el viaje que tal vez ya no vuelva a poder realizar, el gran viaje a su niñez (*no sólo había regresado a la niñez, sino que había alcanzado un grado de liberación aún mayor, pudiendo recorrer ahora a capricho los paisajes prismáticos de sus sueños infantiles*).

Como recuerda Llopis, *la conciencia humana no sólo crece hacia arriba, sino también hacia abajo. Y de pronto descubre que bajo ella —por debajo de los salones burgueses y por debajo del Yo— hay un mundo inmenso y reprimido que —racionalmente— se ha de asimilar. El racionalismo, pues, engendró el interés por lo irracional (...) El arte que es expresión de sensibilidad, reflejó estas crisis, estas luchas, estos partos dolorosos y esta gran ansiedad. Pintores, músicos, poetas y novelistas se apartaron de los cánones académicos porque los sentían ya muertos, y se volvieron hacia los submundos reprimidos —sociales o psicológicos— de los cuales hicieron mundos de ficción deseados u odiados, utópicos o escapistas, puramente fantásticos o sólidamente*

¹⁶⁰ Cfr. RAMOS VERA, M. *Sombras en el tiempo: utopías y distopías prospectiva en la fantasía de Howard Phillips Lovecraft y Clive Staples Lewis*. Universidad Pontificia de Comillas. En <https://www.researchgate.net/publication/320673059>

¹⁶¹ GONZÁLEZ GRUESO, F. D. H. P. *Lovecraft y la ficción científica: género, poética y sus relaciones con la literatura oral tradicional*. Tesis inédita. Universidad Autónoma de Madrid. Programa de Doctorado de Lenguajes y manifestaciones artísticas y literarias. Madrid, 2011, pág. 264.

verosímiles (...) Lovecraft es un adelantado porque, a través de su ansiedad supo expresar, aún más que los miedos de su tiempo, los del mismo porvenir¹⁶².

Las anteriores consideraciones pueden abrir el debate sobre la consideración de si la utopía es o no patrimonio de lo político. En este sentido, y frente a Popper, Molnar ha considerado que *la mentalidad utópica no se restringe al campo de la planificación política, sino que conforma una categoría de pensamiento autónoma (...) El pensamiento utopista no es simplemente un ejercicio de realización de deseos: antes bien, se trata de un elemento constitutivo de nuestra actitud mental y, como tal, posee su estructura propia*¹⁶³.

VI. CONCLUSIONES

La obra que se ha tratado en este Trabajo Fin de Grado, *A través de las puertas de la llave de plata*, de H. P. Lovecraft, se muestra con unas claras similitudes, en cuanto a la estética se refiere, con el conjunto literario de uno de los filósofos más importantes que conoció la Grecia clásica, Platón.

A esta conclusión se llega tras analizar la novela del autor estadounidense y contrastarla con una parte, ínfima ello sí, del filósofo griego. A tal fin, y tras unas acotaciones de carácter preliminar como el haber sido firmada por dos autores, las diferencias existentes con Edgar Allan Poe y la determinación de la naturaleza de la obra tratada, se sigue el hecho de analizar si existe o no estética en la obra de Lovecraft. No cabe duda que la respuesta es a todas luces afirmativa. Y ello, en primer lugar, porque el género que cultiva el novelista de Providence es, como ha sido calificado, «horror cósmico» más que «horror fantástico», pues más que miedo en el lector (extremo este que sí se daría en Poe), lo que consigue el escritor es generar angustia, lo cual es, sin duda alguna, un recurso estilístico de primera magnitud.

En segundo lugar, el esteticismo se configura al emplear las categorías mitológicas, éticas y arquetípicas, propiciatorias, todas ellas, del estado angustioso anteriormente referido.

¹⁶² LLOPIS, R. "Prólogo. Los mitos de Cthulhu. En *Los mitos de Cthulhu*. Lovecraft...", cit., págs., 17 y 20

¹⁶³ MISSERI, L. E. *El pensamiento utópico y las críticas de Popper, Molnar y Marcuse*. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Iztapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades. Año 2015, núm. 78, págs. 205-206.

El horror cósmico, en tercer lugar, se erige en un condicionante imprescindible de "su" estética y ello hace que Lovecraft traspase zonas de sombra de la mente humana que, como se ha dicho, *es el último reducto de la libertad humana*.

Por último, el postrero identificador de la estética lovecraftiana se patentiza de manera plausible en la integración de lo numinoso en el Yo; es como si lo hubiera vivido para luego transmitirlo y crear, con ello, un clímax de alta intensidad.

El análisis muy superficial de algunas de las obras de Platón, ha permitido, a lo largo de este trabajo, mostrar conceptos y pautas homónimas con *A través de las puertas de la llave de plata*. Es bien cierto que para la comparación que se ha efectuado se ha buscado a propósito aquellos engarces que en mayor o menor medida son coincidentes con la novela estudiada. En puridad, no existía espacio suficiente para otra dedicación, pues ello hubiera supuesto un trabajo de una enorme extensión. Pese a todo, este trabajo ha pretendido ser, en la medida de lo posible, lo suficientemente riguroso como para no caer en brazos de la diosa desidia.

Pues bien, tras el análisis comparativo se llega a la indefectible conclusión de que existen serias concomitancias entre la obra general del filósofo griego y la novela estudiada del autor estadounidense. Así, y en primer término, la escena se sitúa en una cueva, la Caverna de Platón, lo que supone un elemento muy recurrente de la literatura en general. Como también lo es, en segundo lugar, la aparición de un Guía a modo de Ser que transita de la mano del protagonista. El tercer elemento común es la «esfera» que, no obstante haber sido destacada por Platón, debe reconocerse que también es un elemento recurrente en la filosofía griega, sobre todo con los presocráticos.

Por su parte, lo Uno y el Todo es tratado, casi de manera obsesiva, por la filosofía clásica, como de manera indirecta lo insinúa Parménides. Lovecraft no rehúye, en modo alguno, esta consideración, y así lo hace constar en la novela al asociar estos elementos con la Verdad.

El «alma», el «Hades»... son igualmente elementos que configura una parte de la obra platónica y que, por lo mismo pero con distinta denominación, se contemplan en la obra lovecraftiana: «confusión de seres», «la última puerta»... Pero sobre todo la «reminiscencia». Sobre este último elemento, Platón lo cita expresamente, pero no así Lovecraft, aunque es claro que el conjunto de la obra, del viaje de ida y vuelta, de los seres que ve o que siente, que unos son él mismo..., evoca, todo ello, a un estado reminiscente.

El envoltorio que utiliza Lovecraft para conjuntar toda la trama de la novela no es otro que el sueño, pero que el lector no sabe si es un sueño vivido o una vida soñada. Lo que sí es indiscutible es que Platón emplea también este recurso como elemento de conexión con la divinidad.

Y cómo no, el espacio y el tiempo, elementos obsesionantes entre los filósofos griegos, es de especial trascendencia en *A través de las puertas de la llave de plata*; un tiempo y un espacio que parecen existir y no existir, encontrarse y desaparecer. Es un transcurrir único que también recuerda, aunque no se haya dicho en el presente trabajo hasta ahora, a la concepción de Einstein sobre el binomio espacio-tiempo. Randolph Carter, el protagonista de la novela, transita millones de espacios en millones años y cuando regresa a la Tierra solo han transcurrido dos años. Es el espacio indestructible de Platón. Y en cuanto al tiempo, Platón dice: *¿no habrá estado el alma de él, en el tiempo que siempre dura, en posesión del saber? Es evidente, en efecto, que durante el transcurso del tiempo todo lo es y no lo es un ser humano.*

El actual trabajo no se ha querido cerrar sin aludir a la conexión existente entre «estética» y «utopía»; una conexión perfectamente asumible, en la medida en que el arte, en no pocas ocasiones, está en clara comunión con lo estético y con lo utópico. Hay, por supuesto, un deslizamiento de la primera en pos de un ideal.

La obra de Platón tiene un marcado carácter utópico, extremo este totalmente indiscutible; baste con leer, entre otros textos, la República; pero también la obra del griego es estética. La novela de Lovecraft es estética, pero no lo es menos utópica porque la eticidad buscada no se encuentra en el hombre; juzga al hombre, pero un hombre que no es pasado ni futuro. Junto a ello, el de Providence realiza una dura crítica del tiempo que le ha tocado vivir en la Tierra, al egoísmo, la avaricia; pero que no es el mismo tiempo al que Randolph Carter se somete una vez que ha traspasado el umbral de la caverna, y quizá, en ella, recupere la esperanza que no la encuentra en el mundo en el que nació. El utopismo se puede dar fuera del marco político, no hay necesidad de circunscribirse a este último; es, simplemente, una actitud mental.

BIBLIOGRAFÍA

ABBAGNANO, N. *Historia de la filosofía*. Volumen I. Hora, S. A. Barcelona, 1994.

ADORNO, T. *Teoría estética*. Akal. Madrid, 2004 (Edición de trabajo —<http://mateucabot.net>— Versión 0.4 15/12/09 - 07:45:40).

ALEMAÑ CANO, J. *El origen estético en la obra de García Márquez*. Inédito. Trabajo sustitutorio de la asignatura *Estética y teoría del arte II*. Curso 2020-2021.

ALFONSO, P. *Platonismo y cuento de terror*. En insomniacanal.blogspot.com/2020/08/platonismo-y-cuento-de-terror-patricio.html

ALVARADO, V. *De las valoraciones estéticas: un acercamiento a los movimientos más representativos*. Revista Espiga, núm. 13, enero-junio, 2006.

ANDERSON IMBERT, E. *Teoría y técnica del cuento*. Marymar. Buenos Aires, 1979

BLOCH, R. *Una carta abierta a H. P. Lovecraft*. En <file:///C:/Users/-Jaume-/Desktop/Bloch,%20Robert%20-%20Carta%20abierta%20a%20H.%20P.%20Lovecraft.htm>

ANDRÉS AVELINO, Jr. *Fundamento metafísico de la estética platónica*. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, núms. 49-50. UNAM, 1950.

ARRIAGA, L. *Realismo estructural óptico en H.P. Lovecraft*. University of Groningen. En <https://www.researchgate.net/publication/340133094>

AYALA DE LA PEÑA, A. *Introducción a los conceptos de utopía y utopismo: el papel de la educación en el pensamiento utópico*. UNED. Anales de Pedagogía, 2000, núm. 18.

BARES, J. de D. *La más verdadera tragedia: la crítica de Platón a la poesía*. LAOCONTE. Revista de estética y teoría de las artes. Vol. I, núm. 1, 2014.

BASTIÁN, N. La determinación estética de la obra de H. P. Lovecraft en «Amnesia: The dark descent» de Frictional Games. En <https://ludology.usek.cl/wp-content/uploads/2019/09/LUDOLOGYN1-2019-24-30.pdf>

BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. En *Discursos interrumpidos I*. Taurus. Buenos Aires, 1989.

BORDALEJO, B. *La estética del horror: Edmund Burke, el horror tradicional y H. P. Lovecraft*. en delamanchaliteraria.blogspot.com/2009/07/la-estetica-del-horror-edmund-burke-el.html

BORGE, B. *¿Qué es el realismo estructural óptico?: una aproximación al debate actual sobre el realismo científico*. Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia, vol. 13, núm. 27, julio-diciembre, 2013.

CHALMERS, A. F. *Qué esa cosa llamada ciencia*. Siglo XXI. Madrid, 2010.

CAMPOS DAROCA, J. *Edades y razas de la utopía griega*. POMBALINA. Coimbra University Press. Imprenta de la Universidad de Coimbra, 2009.

CAPPUCCIO, S. *Ambientalismo, utopía y estética. Un análisis de la relación naturaleza-sociedad desde el pensamiento de Theodor Adorno*. En [https://revistas.javeriana.edu.co/files-articulos/AyD/22-43 \(2018-II\)/151560179001/](https://revistas.javeriana.edu.co/files-articulos/AyD/22-43%20(2018-II)/151560179001/)

CASADESÚS, R. *Lo estético como mediador de lo moral y lo político en la historia de la razón. Una aproximación a la teoría estética de Friedrich Schiller*. PENSAMIENTO, vol. 69 (2013), núm. 258.

CLARAMONTE ARRUFAT, J. *Estética modal*. Tecnos. Madrid, 2018.

—*Las categorías clásicas de lo estético: Mimesis, Poiesis, Apate, Catarsis*. En <https://canal.uned.es/video/5c1c8d6fb1111f21358b4567>

COPLESTON, F. *Historia de la filosofía*. Volumen I. Ariel. Barcelona, 2011.

CORREA CABRERA, J. A. *El arte como el Gran Rechazo: la (des)humanización de la estética*, Valenciana vol.12 no.23 Valenciana ene./jun. 2019, en <https://doi.org/10.15174/rv.v0i23.413>

DE LA PINEDA, J. A. *Del tiempo en Platón*. THÉMATA. Revista de Filosofía. Núm. 38, 2007.

DOMÍNGUEZ RAMOS, S. *Platón o la imposibilidad del arte*, en <https://inmediaciones.org/platon-o-la-imposibilidad-del-arte/>

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos. Valencia, 2002.

GÓMEZ, C. *La aventura de la modernidad. (Paradigmas, fronteras y problemas de la ética)*. Obra colectiva. Carlos Gómez y Javier Muguerza, editores. Alianza Editorial. Madrid, 2009.

GÓMEZ, T. *Lovecraft, la antología*. OCÉANO-ÁMBAR, 2003.

LLOPIS, R. *Introducción*. En *Viajes al orto mundo. Ciclo de aventuras oníricas de Randolph Carter*. Alianza Editorial. Madrid, 2021, págs. 30-31.

—*Prólogo. Los mitos de Cthulhu*. En *Los mitos de Cthulhu*. Lovecraft. Alianza Editorial. Madrid, 2020.

DOMÍNGUEZ CAPARROS, J. *Introducción a la teoría literaria*. Editorial Ramón Areces. UNED. Madrid, 2019.

ESPAÑA, J. *La estética negativa platónica*. La estrella de Panamá. Cultura, en <https://www.laestrella.com.pa/cafe-estrella/cultura/200229/estetica-negativa-platonica>

FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, D. *Intertextualidad de la obra de H. P. Lovecraft con Alien, Posesión Infernal y La Cosa*. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Valladolid. Campus Público María Zambrano (Segovia), 2015.

FRAILE, G. *Historia de la filosofía I. Grecia y Roma*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1997.

GONZÁLEZ GRUESO, F. D. H. P. *Lovecraft y la ficción científica: género, poética y sus relaciones con la literatura oral tradicional*. Tesis inédita. Universidad Autónoma de Madrid. Programa de Doctorado de Lenguajes y manifestaciones artísticas y literarias. Madrid, 2011.

HEIDEGGER, M. *Parménides*. Akal. Madrid, 2005.

HERRERA GUILLÉN, R. *Breve historia de la utopía*. Nowtilus. Madrid, 2019.

HESÍODO. *Los trabajos y los días*. En www.ladeliteratura.com.uy

JENOFONTE. *Recuerdos de Sócrates*. Revisión de la traducción a cargo de Manuel Serrano Sordo. Gredos. Madrid, 1993.

LOVECRAFT, H. P. *A través de las llaves de la llave de plata*. En *Viajes al otro mundo*. Alianza Editorial. Madrid, 2021.

MANSUR, J. C. *Belleza y formación en el pensamiento de Platón*, en <https://www.researchgate.net/publication/331876021>

MENÉNDEZ PELAYO, M. *Historia de las ideas estéticas en España*. T. I. Tercera edición. Imprenta de la viuda e hijos de M. Tello. Madrid, 1909.

MEUMANN, E. *Introducción a la estética actual*. Calpe, 1923.

MISSERI, L. E. *El pensamiento utópico y las críticas de Popper, Molnar y Marcuse*. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Iztapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades. Año 2015, núm. 78.

OLEA FRANCO, R. *Borges en diálogo creativo con Poe y Lovecraft*. En <https://www.bn.gov.ar/resources/conferences/pdfs/ROleaFranco.pdf>

OÑATE Y ZUBÍA, T. *El nacimiento de la filosofía en Grecia. Viaje al inicio de occidente*. Dykinson. Madrid, 2004.

ORZESZKO, R. y LUCERO, S. *Realismo estructural epistémico y óntico: Argumentos y problemas*. Epistemología e historia de la ciencia. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. Volumen 13,

2017. En <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/3061/59-realismo%20estructural.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

PÉREZ JIMÉNEZ, *Introducción. Teogonía*. Gredos. Madrid, 1978.

PLATÓN. *El Banquete*. En *Diálogos*. Vol. III. Traducciones, introducciones y notas a cargo de García Gual, Martínez Hernández y Lledó Íñigo. Gredos. Madrid, 1988

—*Fedro*. En *Diálogos*. Vol. III. Traducciones, introducciones y notas a cargo de García Gual, Martínez Hernández y Lledó Íñigo. Gredos. Madrid, 1988

—*Filebo*. En *Diálogos*. Vol. VI. Traducciones, introducciones y notas a cargo de M.^a. Ángeles Durán y Francisco Lisi. Gredos. Madrid, 1997.

—*Hipias Mayor*. En *Diálogos*. Vol. I. Introducción general a cargo de Emilio Lledó Íñigo. Traducción y notas de Calongue Ruiz, Lledó Íñigo y García Gual. Gredos. Madrid, 1985

—*Ion*. En *Diálogos*. Vol. I. Introducción general a cargo de Emilio Lledó Íñigo. Traducción y notas de Calongue Ruiz, Lledó Íñigo y García Gual. Gredos. Madrid, 1985

—*Diálogos Vol. 8. Leyes (Libros I-IV)*. Introducción, traducción y notas de Francisco Lisi. Gredos. Madrid, 1999

—*MENÓN*. En *Diálogos II*. Traducciones, introducciones y notas a cargo de J. Calongue Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Olivieri y J. L. Calvo. Gredos. Madrid, 1992

—*Parménides*. En *Diálogos*, Vol. 5. Traducciones, introducciones y notas a cargo de Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero. Gredos. Madrid, 1992

—*República*. Vol. 4. Introducción, traducción y notas a cargo de Conrado Eggers Lan. Gredos. Madrid, 1986

—*Timeo*. En "*Diálogos...*", cit., Vol. 6. Traducciones, introducciones y notas a cargo de Ángeles Durán y Francisco Lisi. Gredos. Madrid, 1992

PRIETO, E. *Estética de la utopía*. En <https://arquitecturaviva.com/articulos/estetica-de-la-utopia-vogeo>

QUIJANO, A. *Estética de la utopía*. CLASCO. Buenos Aires, 2014.

QUIJANO RESTREPO, L. G., LONDOÑO LÓPEZ, L. y ARDILLA ROBLEDO, J. A. *Mímesis I: Platón*. Editorial UTP. Universidad Tecnológica de Pereira. Pereira (Colombia), 2016.

RAMOS VERA, M. *Sombras en el tiempo: utopías y distopías prospectiva en la fantasía de Howard Phillips Lovecraft y Clive Staples Lewis*. Universidad Pontificia de Comillas. En <https://www.researchgate.net/publication/320673059>

REALE, G. y ANTISERI, D. *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Tomo primero. Herder. Barcelona, 1968.

RUSSELL, B. *Historia de la filosofía occidental*. Tomo I. Austral. Barcelona, 2018.

SAVIC REBAC, A. *La erotología platónica y la estética de la 'interconexión universal*. Laoconte, Revista de estética y teoría de las artes. VOL. 2, N° 2, 2015

TIRADO SANJUAN, V. M. *Implicaciones para la estética del pensamiento de Xavier Zubiri*. Universidad Eclesiástica de san Dámaso (Madrid). PENSAMIENTO, vol. 75 (2019), núm. 286

VALVERDE PACHECO, J. M.^a. *La estética antigua y medieval*. UOC, en http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/68985/7/Est%C3%A9tica%20y%20teor%C3%ADa%20del%20arte_M%C3%B3dulo%201La%20est%C3%A9tica%20antigua%20y%20medieval.pdf

ZUBIRÍA, M. y MORAL, J. J. *El poema doctrinal de Parménides*. Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza - Argentina), 2016

BIBLIOGRAFÍA DE PÁGINAS WEB

https://es.wikipedia.org/wiki/E._Hoffmann_Price

[https://es.wikipedia.org/wiki/Pulp_\(literatura\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Pulp_(literatura))

<http://elespejogotico.blogspot.com/2010/07/e-hoffman-price-relatos.html>

https://es.wikipedia.org/wiki/Weird_Tales

<https://in.1lib.limited/book/8361317/c4ba26>

https://es.wikipedia.org/wiki/Lord_Dunsany

https://es.wikipedia.org/wiki/William_Blake

https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/archivos/385.pdf

<https://www.monografias.com/trabajos19/platon-belleza/platon-belleza2.shtml>

https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/archivos/385.pdf

<https://www.redalyc.org/pdf/4678/467846086004.pdf>, pág. 4.

https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/archivos/385.pdf

<https://es.wikipedia.org/wiki/Coe>

<https://es.wikipedia.org/wiki/Panfilia>

<https://amp.www.es.freejournal.org/8922765/1/adamanto.html>

<https://tbpd.wordpress.com/2009/12/13/la-utopia-de-h-p-lovecraft/>

<https://www.unidadmedicinasexual.com/blog/educacion-sexual-medicina-sexual/matrimonios-blancos>

https://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Bloch
https://es.wikipedia.org/wiki/Edmund_Burke