

# *El discurso fantástico en el Schauerroman de principios de siglo: G. Meyrink y H.H. Ewers*

FRANCISCO MANUEL MARIÑO  
Universidad de Valladolid

## **1. Género fantástico/epistema fantástico**

La palabra *fantástico* se ha convertido, con el paso del tiempo, en un término que, paradójicamente, a causa de su polisemia —debida a su utilización en contextos muy diferentes—, «ha perdido mucho de su significado intrínseco, sin por eso dejar de tener éxito, aunque sólo sea desde un punto de vista comercial» (Ferrerías, 1995: 13). Tal y como señala T. Todorov al inicio de su conocidísima *Introduction à la littérature fantastique*, suele utilizarse la expresión «literatura fantástica» para hacer referencia a un determinado género literario; ello se justifica teniendo presente que las taxonomías genéricas «existent à des niveaux de généralité différents et que le contenu de cette notion se définit par le point de vue qu'on a choisi» (Todorov, 1970: 9). Podríamos decir que el «punto de vista» que define ese tipo de literatura tiene mucho que ver con el proceso de recepción y decodificación del discurso en ella contenido, puesto que, según el crítico francés, son tres las condiciones que deben exigírsele a un texto para que éste pueda denominarse *fantástico*:

D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'oeuvre; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte: il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation «poétique». Ces trois exigences n'ont

pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre; la seconde peut ne pas être satisfaite. Toutefois, la plupart des exemples remplissent les trois conditions. (Todorov, 1970: 37 s.)

Son, por tanto, la ἐποχή fenomenológica —«the willing suspension of disbelief», en palabras de Coleridge—, que «exige la desactivación del criterio de verificabilidad en todo lo tocante a las referencias reales que el texto contenga» (Villanueva, 1991: 122), a la par que la vacilación a la hora de aplicar las reglas de funcionamiento del mundo real efectivo al discurso literario, y, junto a ellas, la concepción «realista» del discurso por parte del lector, las características que «definen» el género fantástico.

Como resulta evidente, tales características postuladas por Todorov lo único que «definen» es la propia literatura, cuyo discurso, como es sabido, se diferencia del histórico porque en aquél está presente el «pacto de ficción», que responde a un principio cooperativo por el cual «el lector tiende a acercarse al mundo intensional del texto al suyo propio, al referente puramente extensional» (Villanueva, 1991: 126 s.). De modo, pues, que sólo la vacilación —«le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation» (Todorov, 1970: 46)—, la ambigüedad, puede invocarse como esencia de la literatura fantástica.

Otros autores, tenidos también por «clásicos» en el estudio de esta literatura, tales como Louis Vax (1960, 1965), Pierre-Georges Castex (1963), Roger Caillois (1965, 1966, 1966 b), Irène Bessière (1974) o Marcel Schneider (1985) no aportan mucho más en este sentido. Así, para Vax, la indecisión caracteriza al arte fantástico (1960: 98); Caillois ve en el efecto de terror transmitido la esencia de esa literatura (1966), coincidiendo en esto con H.P. Lovecraft (1945) y con Schneider; mientras que Bessière va un poco más allá, y es de los pocos críticos que rechaza el concepto de «género fantástico» para hablar de «lógica narrativa», caracterizada por la dialéctica entre realidad y «desrealidad» (1974: cap. V).

Esta artificiosa manera de dotar de contenido genérico al concepto de lo *fantástico* lleva a autores como Harry Belevan a ponerlo seriamente en cuestión y a refutarlo, argumentando que

los géneros han de estructurar las correspondencias necesarias para manifestar la *descripción* fantástica, aunque, por las mismas razones, lo fantástico no será —no puede ser— un *género* específico de la literatura sino una *expresión* susceptible de emanar de/en cualquier técnica o género. Ello probaría que lo fantástico [...] no posee un conjunto de elementos constitutivos de un sistema de significaciones que funcionaría a la manera de un *lenguaje*, palabra ésta que podríamos sustituir ahora por la de *género* para demostrar que lo fantástico está imposibilitado de operar como tal. (Belevan, 1976: 105 s.)

Belevan concede que pueda invocarse el concepto de *género* para la discusión de lo fantástico «sólo en tanto que lo que se investigue sean los *modos* o las *formas* de expresión de ese fantástico y los temas que lo manifiestan, mas no

[...] cuando lo que se busca es eso que se ha convenido en llamar el *epistema fantástico*» (1976: 107 s.), cuyo proceso de realización sería el siguiente:

el *desliz textual* hace corresponder una particular «realística» (escritura realista) con una «desrealística» (o descripción desrealista). Ese desliz textual suscita lo que hemos denominado un *conflicto dialéctico* del cual surge [...] un *orden nuevo* (como texto-concepto). Ese orden nuevo o *descripción fantástica* fomenta, a su vez, una *provocación lectural*, mediante la cual se manifiesta (se sintomatiza) lo *fantástico*. (Belevan, 1976: 116)

Veamos ahora cuáles son esas *formas* de expresión de lo fantástico que nos permitirían caracterizarlo genéricamente, tal y como postula Todorov (1970: 94):

Le fantastique, à la différence de beaucoup d'autres genres, comporte de *nombreuses* indications sur le rôle que le lecteur aura à jouer (ce qui ne veut pas dire que tout texte ne le fait pas). Nous avons vu que cette propriété relève, plus généralement, du procès d'énonciation, tel qu'il est présenté à l'intérieur même du texte. Une autre constituante importante de ce procès est sa temporalité: toute oeuvre contient une indication quant au temps de sa perception; le récit fantastique, qui marque fortement le procès d'énonciation, met en même temps l'accent sur ce temps de la lecture. Or, la caractéristique première de ce temps est d'être par convention irréversible. Tout texte comporte une indication implicite: c'est qu'il faut le lire de son début à sa fin, du haut de la page vers le bas. Cela ne veut pas dire qu'il n'existe des textes qui nous obligent à modifier cet ordre; mais cette modification prend tout son sens précisément par rapport à la convention qu'implique la lecture de gauche à droite. Le fantastique est un genre qui accuse cette convention plus nettement que les autres.

Así, pues, las estrategias del discurso fantástico tienen que ver directamente con el concepto de *lector implícito* y con el tratamiento de la temporalidad. Al primero afecta ese sentimiento de vacilación, de duda pretendida entre lo extraño y lo maravilloso, que el texto le ofrece en un doble sentido: semántico («le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel» [Todorov, 1970: 29]) y sintáctico («dans la mesure où elle implique l'existence d'un type formel d'unités qui se réfèrent à l'appréciation portée par les personnages sur les événements du récit» [Todorov, 1970: 38]). Para que la duda se cumpla es precisa la identificación previa entre el lector y el narrador-personaje<sup>1</sup>; a partir de aquí, ya es posible fijar las particularidades semántico-estructurales del discurso fantástico, que, de acuerdo con Daniel F. Ferreras (1995: 20-22), se reducen a tres:

<sup>1</sup> «le narrateur représenté convient au fantastique, car il facilite la nécessaire identification du lecteur avec les personnages. Le discours de ce narrateur a un statut ambigu, et les auteurs l'ont exploité différemment, mettant l'accent sur l'un ou l'autre de ses aspects: appartenant au narrateur, le discours est en deçà de l'épreuve de vérité; appartenant au personnage, il doit se soumettre à l'épreuve» (Todorov, 1970: 91).

- 1) *Elemento sobrenatural inédito*: toda narración fantástica debe presentar uno o varios elementos que no siguen las leyes naturales. Estos elementos no pueden en teoría pertenecer a una mitología conocida y catalogada, sino que tienen que estar fuera de toda tradición. [...]
- 2) *Universo identificable o «hiperrealidad»*: el universo en el cual se desarrolla la narración fantástica tiende a ser réplica del nuestro [...]. De una manera paradójica, el género fantástico depende en gran parte de una representación realista del mundo para funcionar. Para que pueda provocar ese miedo, esa duda en nosotros, el relato fantástico tiene que convencernos de que la realidad representada es la nuestra, y demostrar que el elemento sobrenatural es tan inaceptable para el mundo representado como para el nuestro.
- 3) *Ruptura radical entre el protagonista y el universo*: la narración fantástica tiende a oponer de manera constante al protagonista, víctima del elemento fantástico, con sus estructuras sociales [...]. Esta oposición se puede analizar también en términos de razón contra irracionalidad, realidad contra sobrenatural o individuo contra colectividad, y se puede percibir como un choque entre dos códigos semióticos en teoría opuestos el uno al otro: se sugiere la presencia de un elemento irracional en nuestro universo, y por lo tanto se oponen abiertamente el código semiótico de la realidad y el de lo irracional. Representa un desafío a nuestro conocimiento del mundo, y a la epistemología en general. [...]

Por lo que se refiere a la temporalidad, la literatura fantástica hace hincapié en el tercer eslabón de lo que Paul Ricoeur llama «Le cercle de la mimésis» (1983: 110-116), y que A. Garrido Domínguez (1993: 164) sintetiza en los siguientes términos:

[...] el *tiempo prefigurado* (el de la *mimesis I*) representa el tiempo de la existencia real, el tiempo-material sobre el que se ejerce la actividad artística. La segunda fase del proceso viene representada por el *tiempo configurado*, el propio de la *mimesis II*. Este tiempo alude a la manipulación y, en definitiva, organización del tiempo prefigurado de acuerdo con las convenciones propias del arte; se trata, en suma, del tiempo del texto. Finalmente, la *mimesis III* sirve de soporte al *tiempo refigurado*, repescado a través del acto de lectura (estrechamente asociado, por tanto, a las peculiaridades individuales de la recepción).

De este modo, el papel del *tiempo refigurado*, en tanto que «vecteur de l'aptitude de l'intrigue à modéliser l'expérience» (Ricoeur, 1983: 110) resulta claramente preponderante en la estructura temporal del discurso fantástico, y nos sugiere, como subraya P. Ricoeur, «deux approches différentes, celle de l'Acte de lecture et celle de l'Esthétique de la réception» (cit.: 117).

## 2. La novela gótica

Si los orígenes de la literatura fantástica son inciertos<sup>2</sup>, la novela gótica surge inequívocamente en 1764, con la publicación de *The Castle of Otranto*, de

<sup>2</sup> Para Todorov (1970: 174), «Il est apparu d'une manière systématique vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec *Cazotte*»; sin embargo, J. Rubio Tobar (1994: 121) nos recuerda que «cualquier

Horace Walpole, aunque no pueda concebirse ese punto de partida sin la confluencia de factores muy diversos, entre los que cabría mencionar determinadas tendencias artísticas, como la pervivencia de los paisajes melancólicos de pintores como Claudio de Lorena (1600-82), Salvatore Rosa (1615-1673) y Nicolás Poussin (1594-1665) (Varma, 1966: 24); o la nueva concepción rousseauiana de la naturaleza<sup>3</sup>. A estos factores habría que añadir otros muy notables, como la influencia literaria de los llamados «graveyard poets»<sup>4</sup>, basada, según Kenneth Clark, en una peculiar parafernalia:

«The Gothic novelists were the natural successors to the graveyard poets, and nearly all the paraphernalia of graveyard poetry... reappear in the novels.» Common elements of this poetry are melancholy, subjective tone, vague longings, together with ghosts, chains, tombs, veils, that fill the reader with terror and sound a note of mystery and other-worldliness. The usual settings comprise: «ivy-mantled towers», «long-drawn aisles», «fretted vaults», cypress and yew, owl and midnight bell, nettle-fringed gravestones, and dim sepulchral lamps. The tones of despair, the odour of the charnel house, meditations on the shadow of the grave and the mystery of the future, contained the seeds of the Gothic epoch. (cit. en Varma, 1966: 27 s.)

Pero uno de los factores más importantes en la formación del «gusto gótico» es la impronta de Shakespeare, cuyas obras, aun a pesar de que pudiera pensarse lo contrario, están traspasadas de esa misma «decoración» sobrenatural. Veamos una pequeña muestra:

Shakespeare's plays provide good examples of the supernatural and weird atmosphere: *Hamlet*, *Macbeth*, *Julius Caesar*, and *Richard III* have ghosts; *Macbeth* and *Julius Caesar* use prophecies and supernatural portents; *King Lear* has a desolate heath and nature at her wildest in thunder, lightning, and rain; *Romeo and Juliet* has a whole gamut of horrors: tombs, vaults, sepulchres, bones, and fumes; *Hamlet* has stark battlements in the dead of night; several other plays set their scenes in old castles; *Macbeth* has a variety of apparitions, a signal bell, a forest, thunder and lightning, a cavern, a castle, and a midnight murder done to the accompaniment of supernatural sounds. Banquo's spectre «with twenty trench'd

---

lector interesado en la literatura medieval se habrá encontrado en más de una ocasión con extensos pasajes, con capítulos completos de obras literarias (muy distintas entre sí) que habrá relacionado sin dificultad con lo que algunos entienden por literatura fantástica», aun cuando sea preciso tener en cuenta «las diferencias que el propio pensamiento medieval acuñó entre todos estos prodigios. No es lo mismo el milagro cristiano que lo maravilloso pagano; no merecía igual consideración un milagro de la Virgen que los portentos de un bebedizo mágico» (cit.: 122).

<sup>3</sup> «Rousseau introduced his new conception of Nature in the later eighteenth century and it soon became an elaborate cult, a self-conscious worship» (Varma, 1966: 24).

<sup>4</sup> «Graveyard poetry begins with Parnell's *Night Piece of Death* (1722), and was continued in Young's *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality* (1742), Blair's *The Grave* (1743), and Gray's *Elegy* (1751)» (D. Varma, 1966: 28).

gashes on his head», is a distant precursor of the Schauer-Romantik method. (Varma, 1966: 30)

De entre estos factores —y algunos otros, que veremos más adelante— no hay que excluir el papel desempeñado por la literatura alemana, en una doble vertiente. Por una parte, Alemania es un país receptor de la literatura gótica, pero, casi de inmediato cede motivos y temas, que son importados por los novelistas ingleses en la estela de Walpole. Así, Goethe y Schiller, fundamentalmente, serán los responsables de tres vías de desarrollo de la novela gótica: *Ritterroman*, *Räuberroman* y *Schauerroman*:

Goethe's *Götz von Berlichingen* [...] (1773), introduced the vogue of chivalric romance, medievalism, and tyrannical barons, yet the later German writers accumulated elements and motives of terror which were absent in Walpole, Clara Reeve or Ann Radcliffe. The second German type, the robber-novel, was initiated by *Die Räuber* (1781) which demanded justice for the oppressed, freedom from any established social order, and in which character was destiny. The third German genre, *Schauerromane*, is a later development which absorbed the characteristics of the other two kinds in its violent machinery, motives, characters, and atmosphere. (Varma, 1966: 32 s.)

El propio Schiller experimentará de manera directa con la novela gótica, a través de su *Geisterseher* (1795), probablemente una de las primeras muestras netas de este tipo de novelística en Alemania<sup>5</sup>, llegando incluso —a través de su pronta traducción— a influir en uno de los maestros ingleses del género: Charles-Robert Maturin y su novela *The fatal Revenge, or the House of Montorio* (1804) (Varma, 1966: 33 s.)<sup>6</sup>.

Nos hallamos, así pues, ante un fenómeno literario híbrido y universal —llamémosle *gothic novel*, *roman noir*, o *Schauerroman*— fruto de la transformación e incorporación de otras formas literarias (cfr. Botting, 1996: 14)<sup>7</sup>; y dependiente, desde un punto de vista transtextual (Genette, 1982: 1-14), del architexto configurado por la novela fantástica. Suele definirse invocando criterios temáticos:

<sup>5</sup> Para un estudio detallado de esta obra, véase F.M. Mariño (1996: 179-185).

<sup>6</sup> Es preciso mencionar, igualmente, que Matthew Lewis, el autor de *The Monk* (1796), conoció personalmente a Goethe, durante una visita a Alemania, y mostró interés por distintos relatos germanos, que tradujo a su idioma (cfr. Botting, 1996: 76). También Mary Shelly (*Frankenstein*) echó mano de una traducción francesa —publicada en París en 1812, con el título de *Fantasmagoriana*—, de una colección de relatos originariamente alemanes, para sus *Tales of the Dead* (1813) (cfr. Botting, 1996: 102).

<sup>7</sup> «In many ways the multiple origins of Gothic writing highlight its diverse composition. While certain devices and plots, what might be called the staples of the Gothic, are clearly identifiable in early Gothic texts, the tradition draws on medieval romances, supernatural, Faustian and fairy tales, Renaissance drama, sentimental, picaresque and confessional narratives as well as the ruins, tombs and nocturnal speculations that fascinated Graveyard poets» (Botting, 1996: 14).

Tortuous, fragmented narratives relating mysterious incidents, horrible images and life-threatening pursuits predominate in the eighteenth century. Spectres, monsters, demons, corpses, skeletons, evil aristocrats, monks and nuns, fainting heroines and bandits populate Gothic landscapes as suggestive figures of imagined and realistic threats. This list grew, in the nineteenth century, with the addition of scientists, fathers, husbands, madmen, criminals and the monstrous double signifying duplicity and evil nature. Gothic landscapes are desolate, alienating and full of menace. In the eighteenth century they were wild and mountainous locations. Later the modern city combined the natural and architectural components of Gothic grandeur and wildness, its dark, labyrinthine streets suggesting the violence and menace of Gothic castle and forest. (Botting, 1996: 2)

Sin embargo, si apelamos de nuevo a los criterios «genéricos» de Belevan a propósito de su architexto fantástico, tendremos que buscar no sólo los temas, sino también los *modos* y las *formas* en que se manifiesta esa subcategoría que conocemos como «novela gótica».

### 3. Intencionalidad del discurso gótico

Suele ser una creencia generalizada la que ve en el discurso gótico un convencionalismo narrativo empobrecedor, que lleva a catalogar esta manifestación literaria como subliteratura. Sin embargo, e independientemente de que al amparo de la «moda gótica» surgiesen trivializaciones, ya en el origen de este tipo de narrativa —es decir, en Walpole y su *Castle of Otranto*— había unas pretensiones vanguardistas superadoras de discursos novelísticos que se creían ya obsoletos; cuestión ésta pocas veces reconocida en el *mare magnum* de publicaciones sobre este tipo de literatura, que contrasta abiertamente con la parquedad bibliográfica del fenómeno fantástico. Sólo unos pocos autores han alcanzado a ver el intento, por parte de los novelistas «góticos», de crear un nuevo discurso. En este sentido, es preciso mencionar a George E. Haggerty (1989), que llama la atención sobre el prefacio a la segunda edición de *The Castle of Otranto*, en el que Walpole (1983: 43), en una suerte de explicación sobre las intenciones novelísticas que desarrolla en su obra, nos dice al comienzo del segundo párrafo:

It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life. But if in the latter species Nature has cramped imagination, she did but take her revenge, having been totally excluded from old romances. The actions, sentiments, conversations, of the heroes and heroines of ancient days were as unnatural as the machines employed to put them in motion.

Se trataba, por tanto, de superar la anterior tradición narrativa, y ello porque Walpole veía una disyunción entre ésta y el material «gótico» (Haggerty, 1989:

3), lo que le llevaba a un callejón sin salida, a menos que experimentase una subversión de los viejos paradigmas novelescos por medio de un nuevo discurso. Así lo hizo, y el resultado, con toda su estela, muy acertadamente llegaría a denominarse «literatura de transgresión»<sup>8</sup> —aunque este calificativo hace referencia, las más de las veces, a las pautas sociales y culturales que la condicionan—. En efecto, la situación a la que hizo frente Walpole fue la siguiente:

He dreamt of «an ancient castle» and a «gigantic hand in armour», and so he attempted to give his dream fictional form. But the imagery of a nightmare is at odds with the emerging concept of novelistic realism; verisimilitude will not immediately admit of the magical appearance of superhuman forms; the subjective nature of a dream seems at odds with the objective and social terms of novelistic discourse; the unstructured nature of a dream contradicts the durational and structural demands of the novel; and the terrifying aspect of a nightmare is mediated or may even be rendered ridiculous by the novel's matter-of-fact quality. (Haggerty, 1989: 3)

De este modo, surgió una dialéctica entre la experiencia subjetiva (influida por la teoría de lo sublime, de Edmund Burke [1990]) y su manifestación externa y, por tanto, objetiva. Para ello, sería preciso utilizar la duda, la vacilación, característica definitoria del epistema fantástico, en el que se inscribe el relato gótico, como ya se ha dicho; pero, además, el lenguaje metafórico, que subraya la indeterminación —recurso éste, a decir de Haggerty (1989: 8), inherente a la naturaleza de la ficción gótica—, junto a un vocabulario con intención más afectiva que descriptiva, y transmitiendo, por tanto, más efecto que significado —todo ello, con el riesgo de crear una literatura que pudiera perderse en el simple efectivismo—. Por medio de estos recursos, y del riesgo señalado, surge un nuevo discurso liberado de las restricciones novelísticas anteriores.

#### 4. Lo gótico fin de siglo

Decíamos anteriormente que la literatura fantástica —y, dentro de ella, la gótica— era calificada como transgresora, entendida la denominación con referencia a una época y a una base cultural muy determinadas: el siglo XVIII y la ilustración. Podría decirse que el surgimiento de esta nueva literatura va de la mano del movimiento prerromántico:

En las antípodas del pensamiento ilustrado, la conciencia prerromántica se alza contra la alienación humana que supone reducirse a la fría conciencia. La objetividad científica, aplicada abusivamente a todos los campos de la existencia, ahoga la otra voz humana, la subjetividad. Es precisamente a partir de la intimidad

<sup>8</sup> Véase, a este respecto, el capítulo titulado «Transgression» en F. Botting (1996: 6-13).



como pretenderá lograr una restauración ontológica, a través de las correspondencias que unen microcosmos y macrocosmos, en una fusión del hombre y el mundo que se manifiesta en la magia o en la mística como en toda tendencia de base animista. (Ramos Gómez, 1988: 158)

La novela gótica muestra, de este modo, lo insuficiente de los paradigmas culturales establecidos en el proceso epistemológico individual:

El relato gótico enseña que el mundo de la clara conciencia oculta otro, misterioso, ominoso, como la vigilia se contrapone al sueño. El universo onírico que impregna las obras es un mundo donde el hombre —su razón— vacila, donde la realidad, puesta en tela de juicio, inquieta. A la transgresión de la norma moral y social, en los planos de la sexualidad, de la religión y del orden establecido, tenemos que sumarle la transgresión del código de la realidad. De la misma manera que la protagonista oscilaba entre desgracia y salvación, su razón oscilaba ante la multiplicidad de la realidad: la razón no basta para captarla toda. (Ramos Gómez, 1988: 37)

Tras la desaparición de este tipo de literatura, a mediados del siglo XIX, resurge con el fin de siglo, completamente transfigurado y unido a la nueva realidad cultural y social, aunque sin perder su vinculación originaria al siglo XVIII. Así lo expone Kelly Hurley (1997: 4):

While certain broad narrative and thematic continuities link this form to the late eighteenth-century and Romantic Gothic novel, the *fin-de-siècle* Gothic rematerializes as a genre in many ways unrecognizable, transfigured, bespeaking an altered sensibility that resonates more closely with contemporary horrific representations than those generated at the far edge of the Enlightenment. More graphic than before, soliciting a more visceral readerly response than before, the *fin-de-siècle* Gothic manifests a new set of generic strategies [...], which function maximally to enact the defamiliarization and violent reconstitution of the human subject.

Veamos ahora cuáles son las nuevas estrategias, mediante las cuales ha de resultar efectiva la transgresión de la nueva realidad cultural. Entre otras, resultan significativas aquellas que parten de hallazgos —algunos de ellos sólo aparentes— en el ámbito científico, tales como el evolucionismo, la antropología criminal, el degeneracionismo, la sexología o la psicología prefreudiana (cfr. Hurley, 1997: 5). Todas ellas dan pie a desarrollos góticos configuradores de la nueva novela fin de siglo, y podrían sintetizarse del siguiente modo:

— *Evolucionismo:*

Besides positing a too intimate continuity between humans and the «lower» species, Darwinism described the natural order as a disorder, within which species

identity was characterized by admixture and flux rather than integrity and fixity. Similarly, the Gothic represents human bodies as between species: always-already in a state of indifferenciation, or undergoing metamorphoses into a bizarre assortment of human / not-human configurations. The Gothic also mapped out alternate trajectories of evolution than the one set forth by Darwin, imagining monstrous modifications of known species, or the emergence of horrific new ones, in accordance with the logics of species ecosystems. (Hurley, 1997: 10)

— *Antropología criminal:*

The *fin-de-siècle* science of criminal anthropology, most commonly associated with the Italian criminologist Cesare Lombroso, was focused on [...] an abhuman body [...]. Lombroso is most famous for his theory of the «born criminal», whose innate propensity for criminal behaviors could be explained by his atavism, or reversion to now latent characteristics that had been dominant in some earlier moment of the species-history. [...] The marks of reversion [...] could be found across the entire body [...]. Atavistic anomalies were not in themselves causative, but denoted a savage and animalistic nature that prompted criminal acts. (Hurley, 1997: 92 s.)

— *Degeneracionismo:*

Like that of entropy, degenerationism's is a minus narrative, reversing the direction of ameliorist versions of evolutionism, which proposed natural history as an inevitable progression towards «higher» and more complex forms, and human history as an inevitable progression towards a higher and more rarefied state of civilization. The *telos* of the narrative in the first case was the human form; in the second, European culture. Degeneration theory, however, not only reversed the narrative of progress, proposing a negative *telos* of abhumanness and cultural disarray. It also accelerated the pace of the narrative, emphasizing the mutability and flux of human bodies and societies. Degenerationism, in other words, is a «gothic» discourse, and as such is a crucial imaginative and narrative source for the *fin-de-siècle* Gothic. (Hurley, 1997: 65)

— *Sexología:*

The Gothic seemed at times to reinforce normative sexuality by representing such behaviors as aggressive femininity and homosexuality as monstrous and abhorrent. But even within this register (a fundamentally anxious one), the Gothic served to multiply, and thus destabilize, the meanings of sexuality. Here it can be seen as analogous to the emergent discipline of sexology, which could only identify a normative sexuality by itemizing the numerous instances of «perversion» against which it was defined. Gothic plotting, working to invert and more radically admix gender and sexual attributes within a variety of abhuman bodies, unfixed the binarism of sexual difference, exploding the construct of «the human» from within. (Hurley, 1997: 10 s.)

— *Psicología:*

One important tradition in nineteenth-century psychology, in fact, identifies human subjectivity in terms we can describe as gothic: fracturable, prone to «invasion» by more potent subjectivities, and fissured as well by the *unheimlich* space of the unconscious. [...] Theorizations of the unconscious had increasingly revealed the human subject's discontinuity and alienation from itself; the issue of criminal hypnosis foregrounded this loss of human self-possession, as well as positing a no-longer-discrete individual with permeable boundaries. (Hurley, 1997: 174, nota 4)

De manera, pues, que las estrategias emanadas de estas teorías crean una relación transgresora ambigua. Por una parte, la literatura gótica resurge, con el fin de siglo, como una ruptura contra los sistemas culturales entonces establecidos; pero, por otra, las teorías utilizadas forman parte del sistema cultural cuestionado. Así las cosas, el orden referencial deviene en desorden a través de un discurso que da muestras de su contingencia a base de perseguir unas metas que se autodeconstruyen, y que pasamos a ejemplificar en el epígrafe siguiente.

## 5. El 'Schauerroman' de principios de siglo

En los albores del siglo XX, perdura el modelo «gótico» que acababa de ser reimplantado a finales del siglo anterior: las pautas culturales y sociales no varían de manera drástica del año 1899 al 1900, como cabe suponer; sin embargo, el ambiente literario de habla alemana comienza a ser un hervidero de tendencias, que van desde el impresionismo al simbolismo, del *Jugendstil* al neorromanticismo y neoclasicismo, del surrealismo al expresionismo. Todo ello hace que lo gótico se mueva entre la tradición y la innovación, puesto que estas corrientes artísticas, aun con notables diferencias, tienen puntos de contacto con la tradición gótica finisecular, y ésta se sirve de ellas en sus desarrollos discursivos. Así sucede con el impresionismo y su evocación de atmósferas, más que de realidades; el simbolismo y su consciente huida de la realidad hacia la poesía; el *Jugendstil* y su vindicación de la metáfora; el neorromanticismo y el neoclasicismo en su papel revitalizador de estéticas pasadas; el expresionismo, con su extrema subjetividad y emociones violentas; y, sobre todo el surrealismo, conectado ya en sus orígenes con la literatura gótica, en la medida en que su principal doctrina parte de la convicción de que el mundo del inconsciente es más verdadero que el mundo efectivo de la realidad cotidiana.

A la cabeza de los escritores de literatura gótica de habla alemana en los inicios del nuevo siglo, figuran, sin ninguna duda, Gustav Meyrink (1868-1932) —cuya novela *Der Golem* (1915) es uno de los ejemplos más representativos de *Schauerroman* de todas las épocas— y Hanns Heinz Ewers (1871-1943). De cada uno de ellos tomaremos una obra para ejemplificar ese movimiento entre

tradición e innovación, que acabamos de mencionar, y que caracteriza la novela gótica en los albores de la literatura de habla alemana del siglo XX. Veamos, pues, dos desarrollos discursivos distintos, pero complementarios: *Alraune* (1911), de Ewers, y *Der Engel vom westlichen Fenster* (1920), de Meyrink<sup>9</sup>.

Una de las primeras características que llaman la atención en una lectura superficial y conjunta de ambas novelas es el protagonismo que desempeñan los personajes femeninos. En *Alraune*, el propio título tiene un carácter individualizador referido a la heroína —o, si se quiere, antiheroína—; mientras que en *Der Engel vom westlichen Fenster*, no sucede lo mismo, aunque el personaje Assja Chotokalungin / die schwarze Isaïs sea determinante en la obra. La cuestión de la preponderancia del personaje femenino en la novela gótica forma parte de la tradición de la misma; en efecto,

El principio de toda novela gótica nos muestra el universo de la heroína, territorio conocido donde los personajes son lo que son, sin sorpresas ni engaños. De aquí, por brusca ruptura, la protagonista es arrancada por la fuerza de su destino: tras el introito, y como contraste violento, viene la aventura. (Ramos Gómez, 1988: 34)

Sin embargo, la primera sorpresa que obtenemos de la lectura de ambas novelas, por lo que al papel de los personajes se refiere, es que *Alraune* es una heroína negativa, esto es, no funciona estructuralmente como sujeto paciente del conflicto —aunque, a la postre, acabe también siéndolo—, sino como sujeto agente, su actuación la sufrirá toda la sociedad en la que se mueve. Por su parte *Assja / Isaïs* es igualmente agente del conflicto, que, en este caso, afectará tanto al protagonista (masculino) de la obra, como a un segundo personaje femenino, *Frau Fromm*. Ambas novelas, por tanto, suponen una tímida transgresión del tratamiento de los personajes, común a la literatura gótica originaria, decantándose hacia lo gótico fin de siglo, puesto que «while representations of monstrous femininity can be found throughout the Victorian period, [...] they appear with more frequency and intensity, bespeaking a more hysterical anxiety about women's place within the culture, at the end of the century» (cfr. Auerbach, 1982; Gilbert / Gubar, 1989; Showalter, 1990; *cit.* en Hurley, 1997: 186, nota 3). Abundando en esta característica está la presencia de lo oriental en relación con la concepción de lo femenino: en la novela de Ewers leemos que la *mandragora officinarum*, que dará origen a la creación del personaje *Alraune*, es «Eine Pflanze, die zu den Solanazeen gehört, sie findet sich um das Mittelmeerbecken, dann in Südosteuropa und in Asien bis hin zum Himalaja» (Ewers, 1993: 43)<sup>10</sup>; y, más claramente, en la obra de Meyrink nos dice el narrador, a propósito de *Assja Chotokalungin*, que «Der ostarische, zugleich an das griechische und an

<sup>9</sup> Esta última obra, aunque no sea la novela más representativa de su autor, ofrece una mayor complejidad estructural y se presta más al análisis que pretendemos, de ahí nuestra elección.

<sup>10</sup> En adelante, remitimos únicamente al número de página.

das persische Schönheitsideal gemahnende, strenge Schnitt der Gesichtszüge, den ich bei der Dame wahrnahm, war unverkennbar» (Meyrink, 1995: 75)<sup>11</sup>. Pues bien, Edward Said (1978: 1-3) señala, de acuerdo con K. Hurley,

[...] how the Orient, the source of one of the West's «deepest and most recurring images of the Other», has «helped define Europa (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience» [...]. European values of self-restraint, progress, democracy, scientific precision, and rationality contrast with what is perceived as the sensuality, primitiveness, despotism, superstition, and slovenly mentality of the Orient. According to Said's model, the East, defined by the West in terms of all those qualities the West rejects for or denies in itself, serves as a kind of «surrogate or even underground self» for the West [...]. (Hurley, 1997: 126)

Y, utilizando una argumentación de raigambre freudiana, concluye:

The East, in fact, was often characterized within the Orientalist discourse as feminine, with its «penetrability» and «supine malleability» [...]. Located in the so-called matrix of civilization, the Orient is a highly sexualized site, seeming to suggest «not only fecundity but sexual promise (and threat), untiring sensuality, unlimited desire, deep generative energies» [...]. (Hurley, 1997: 128)

La transgresión que supone la caracterización de los personajes femeninos resulta patente, como acabamos de ver, lo mismo que el balance entre los paradigmas de lo gótico originario y fin de siglo.

Por lo que se refiere al tratamiento del espacio, también parecen seguirse, en principio, los cauces de lo gótico finisecular. Como ya se ha dicho, una característica determinante del discurso fantástico, tal y como postulaba Daniel F. Ferreras, era la del «universo identificable o hiperrealidad», ello conlleva que el tratamiento espacial se ciña al mundo circundante de la realidad efectiva. De ahí que en *Alraune* nos encontremos con una simple casa blanca a orillas del Rin (p. 9), y con que se hable, asimismo, de un «Opelwagen» (p. 187) con matrícula I.Z. 937 (p. 191), de cafeterías iluminadas con «Bogenlampen» (p.79), o de entidades bancarias (p. 178). En la novela de Meyrink, hay más parquedad de elementos espaciales cotidianos, que parecen reducirse a un escritorio particular de alguna ciudad al sur de Austria (p. 6) y a la mención de alguna calle o tienda (p. 80). Sin embargo, el espacio gótico originario no está ausente de ambas novelas: en *Alraune* hay también castillos (p. 32), cárceles (p. 59), viejos caserones llenos de antigüedades (p. 143), o conventos (p. 158); mientras que en *Der Engel vom westlichen Fenster*, la presencia de este tipo de elementos espaciales es mucho más ostensible, puesto que, a través de una peculiar manipulación del tiempo de la aventura, ésta se traslada a lugares como la Inglaterra isabelina o la Praga de Rodolfo de Habsburgo, incluyendo palacios y mazmorras. Es preciso señalar la

<sup>11</sup> Como en el caso de *Alraune*, remitimos en adelante únicamente al número de página.

mención, explícita en ambas novelas, de la advocación a San Juan Nepomuceno en dos espacios concretos: la casa del Rin, en *Alraune* («Als Alraune wieder zurückkam in das Haus am Rhein, das dem heiligen Nepomuk geweiht war...», p. 174), y una estatua a orillas del Moldava, en la Praga recobrada por el héroe de *Der Engel vom westlichen Fenster* («Ich sehe mich reiten [...] an dem Standbild des heiligen Nepomuk vorbei zur Kleinseite hinüber», p. 298). Como se sabe, el personaje de Johannes von Nepomuk (1350-1393), que llegaría a ser vicario general del arzobispado de Praga (1389), caería en desgracia ante el rey Wenceslao, por causas que se ignoran, y sería detenido, torturado y ahogado en el río Moldava. Hoy es el santo patrono de Bohemia, pero sus datos biográficos —reales o legendarios— incluyen suficientes elementos góticos, como para que la aparición de su imagen en ambas novelas no sea anecdótica.

La utilización de los recursos temporales es muy dispar en ambas novelas. *Alraune* parece seguir un *ordo naturalis*, si tenemos en cuenta que, dentro del paratexto, los títulos de cada uno de los capítulos van desde el *Erstes Kapitel, das zeigt, wie das Haus war, in dem der Gedanke Alraune in die Welt sprang*, hasta el *Sechzehntes Kapitel, das verkündet, wie Alraune ein Ende nahm*. Hay, sin embargo, una anacronía entre el tiempo de la aventura y el del discurso, propiciada por la inclusión de una parte previa al primer capítulo, denominada *Auftakt*, que, junto con un *Intermezzo* y un *Ausklang*, justifican el carácter analéptico del relato narrado entre los capítulos primero y decimosexto, ya que, antes de que comience el primer capítulo y, por tanto, tengamos conocimiento de cómo se gestó el personaje que da título a la novela, leemos en el *Auftakt*:

Seine Exzellenz Jakob ten Brinken, Dr. med., Ord. Professor und Wirkl. Geh. Rat, schuf das seltsame Mädchen, schuf es – *wider alle Natur*. Er schuf es, ganz allein, wenn auch der Gedanke einem andern gehörte. Und dieses Wesen, das sie taufen ließen und *Alraune* nannten, wuchs heran und lebte wie ein Menschenkind. Was es anfaßte, das ward zu Gold, wo es hinblickte, da lachten die wilden Sinne. Wohin aber sein giftiger Atem traf, schrie alle Sünde, und aus dem Boden, den seine leichten Füße traten, wuchsen des Todes bleiche Blumen. Einer schlug es tot, der war es, der es einst dachte: Frank Braun, der neben dem Leben herlief. (pp. 5-6)

Esta suerte de sumario proléptico subvierte el *ordo naturalis* que se sigue en cada uno de los capítulos, haciendo que la narración sea una pormenorizada relación, en *flash-back*, de lo que ya sabemos tras la lectura del *Auftakt*.

Mucho más complejo es, sin embargo, el tratamiento temporal que lleva a cabo Meyrink en *Der Engel vom westlichen Fenster*. Si en ambas novelas el tiempo de la aventura se sitúa en el siglo XX, en la de Meyrink, la explícita mención de ese tiempo («[...] was geht sie mich an, mich, der ich doch im zwanzigsten Jahrhundert lebe?», p. 84) da paso a muchos otros, a través de la lectura de diversos textos fechados en épocas considerablemente anteriores, tales como manuscritos («*Im Jahre 1550*», p. 21), cuadernos de memorias («*Anno 1578*», p. 119), diarios privados («*Den 20. November im 1582ten Jahr nach der Geburt*

*des Herrn*», p. 204) o extraños sueños, que hacen que la mayor parte del discurso tenga un carácter analéptico, hasta llegar a la fusión de ambos tiempos, el de partida y el recuperado, justificada en algún pasaje de la obra como el fruto de

Fixierte Traumbilder. Dramatisierte Wahnvorstellungen. Erlebnis einer Fremdpersonlichkeit an sich selbst. In diesem Fall wäre die Fremdpersonlichkeit offenbar in ein vergangenes Jahrhundert projiziert. Das alles ist nichts Außergewöhnliches. – (p. 203)

En cualquier caso, parece evidente que estamos, de nuevo, ante la ambigüedad, definitoria del epistema fantástico, que se ve reforzada en el plano modal, como ahora veremos.

Una diferencia de partida entre ambas novelas, por lo que al proceso modalizador se refiere, es el carácter fenoménico de *Alraune*, frente al nouménico de *Der Engel vom westlichen Fenster*; es decir, el discurso narrativo que desarrolla Ewers justifica su propia existencia en las tres partes que introducen, interrumpen y concluyen la fábula. Así, en el *Auftakt*, leemos: «Schwester meiner Sünden, dir schrieb ich dies Buch –» (p. 7). En el *Intermezzo*:

Langsam wie das Meer flutet mein Blut durch die Adern, und ich lese mit deinen stillen Augen in unendlicher Ruhe Alraunens Geschichte. Gebe sie wieder, wie ich sie finde, schlicht, einfach – recht wie einer, der frei ist von allen Leidenschaften – (p. 137)

Finalmente, en el *Ausklang*, de manera mucho más reveladora, y como conclusión de la novela:

Nun schrieb ich dir, Schwester, dies Buch. – Alte, längst vergessene Narben riß ich auf, mischte ihr dunkles Blut mit dem hellen und frischen der letzten Qualen: schöne Blüten wachsen aus solchem Boden, den Blut düngt. Sehr wahr, schöne Freundin, ist all das, was ich dir erzählte – doch nahm ich den Spiegel, trank aus seinem Glase der Ereignisse letzte Erkenntnis, früher Erinnerungen ureigenstes Geschehen.

Nimm, Schwester, dies Buch. Nimm es von einem wilden Abenteurer, der ein hochmütiger Narr war – und ein stiller Träumer zugleich –  
Von einem, Schwesterlein, der neben dem Leben herlief – (p. 362)

Estas intervenciones revelan a un narrador en primera persona, como pide la literatura fantástica<sup>12</sup>, que procederá, posteriormente, a exponer la fábula en tercera persona, a un narratario concreto («Schwester»); aun cuando, para comprender de manera cabal el relato, el autor explícito que asoma tras este narra-

<sup>12</sup> «Dans les histoires fantastiques, le narrateur dit habituellement «je»: c'est un fait empirique que l'on peut vérifier facilement. [...] Les exceptions sont presque toujours des textes qui, de plusieurs autres points de vue, s'éloignent du fantastique» (Todorov, 1970: 87).

dor hubo de mirarse en el espejo, es decir, la historia de Alraune es —en parte, al menos— identificable con la del propio autor explícito. Circunstancia ésta que es preciso tener en cuenta antes de acercarnos al proceso modalizador de la obra de Meyrink.

*Der Engel vom westlichen Fenster* muestra un discurso que no se justifica por sí mismo, sino que se revela, ya desde las primeras palabras, como la expresión de un sentimiento personal del narrador que no sabe a dónde lo llevará:

Sonderbares Gefühl: das verschnürte und versiegelte Eigentum eines Toten in der Hand zu halten! Es ist, als gingen feine, unsichtbare Fäden vom ihm aus, zart wie Spinnengewebe, und leiteten hinüber in ein dunkles Reich. (p. 5)

Pronto, este primer narrador, por medio de la lectura de manuscritos, diarios, memorias, o por la transmisión de sus propios sueños o visiones, dará paso a distintos metarrelatos, con sus consiguientes metanarradores —todos ellos, igualmente, en primera persona, dado el carácter autobiográfico de los escritos—. Los distintos niveles narrativos van de la mano, por tanto, de narradores autodiegéticos, por usar la terminología de G. Genette (1972), y la fábula así transmitida va arropada con los más vanguardistas recursos discursivos, tales como el monólogo interior:

Dann das furchtbare Rütteln der Todesschauer. Halbe Gedanken kreisen in meinem Blut: es ist ein Ertrinken wie in ganz flachem Wasser! – Ich zwings! – Selbstmord in einer Waschschüssel ... nur hysterische Weiber bringen so was fertig, habe ich einmal – irgendwann – sagen hören oder gelesen ... alle Achtung vor den hysterischen Weibern! Ich bin ein Mann, und mir will das verflucht schwer vorkommen? Verflucht schwer ... ah! Rettung! Hilfe! ...  
Da ... ganz fern ...: der Rotkappenmönch ... riesengroß ... der Meister der Einweihung ... gar nicht wie Lipotin sieht er aus ... er hebt die Hand ... die linke Hand ... er tritt hinter mich ... blitzartig schnell tauche ich hinab in den Abgrund des Totenreiches.– (p. 414)

El discurso quasi-indirecto, también llamado *oratio quasi obliqua* (cfr. Reyes, 1984: cap. III):

Nach langen Zögern sagt er mir Seltsames: er war an ihrem Krankenbett, als sie im Sterben lag. Sie wollte ihn nicht missen, den Landarzt von Windsor, der ihr in vergangenen Tagen so manchen guten Doktorsrat gegeben hatte. – Sie lag in Fieberphantasien. Er wachte allein bei ihr in der Nacht. Sie sprach von ihrem Aufbruch in ein anderes Land. In ein Land jenseits des Meeres, dort woher sie den Bräutigam ihr Leben lang erwartet habe, – dort, wo die Burg rage mit den Brunnen und dem Wasser des ewigen Lebens! Dorthin wolle sie nun übersiedeln und dort wolle sie wohnen in der Stille eines süß duftenden Gartens und dort erwarten den Bräutigam. Dort werde kein Warten sie grämen und keine Zeit ihr zu lang dünken. Dort werde kein Alter und kein Tod sie berühren. Dort sei doch der Brunnen mit dem Lebenswasser; davon werde sie trinken; das Wasser werde sie jung erhalten – jung, so jung, wie sie nie gewesen sei seit König Edwards Tagen. Und



dort werde sie Königin sein in den Gärten der Seligkeit, bis der Gärtner dem Bräutigam winke, daß er sie herabhole aus der verwunschenen Burg der geduldig wartenden Liebe ... -- so erzählte mir Price. (pp. 427-428)

Aunque el más peculiar y novedoso de todos estos recursos es un incipiente acceso mental de alternancia limitada (Chatman, 1978: cap. V), lo que Erich Auerbach denomina «vielpersonige Bewußtseinsdarstellung», y que obedece a una búsqueda de objetividad a partir del mundo subjetivo de diversos personajes:

Die Absicht auf Annäherung an echte objektive Wirklichkeit vermitteltst vieler, von verschiedenen Personen (und zu verschiedenen Zeiten) gewonnener subjektiver Eindrücke ist wesentlich für das hier ins Auge gefaßte moderne Vorgehen: dies unterscheidet sich dadurch grundsätzlich von dem einpersonigen Subjektivismus, welcher nur einen einzigen, meist sehr eigenartigen Menschen zu Wort kommen und nur seinen Blick auf die Wirklichkeit gelten läßt. (Auerbach, 1994: 498 s.)

Ya se ha hablado de los distintos metanarradores autodiegéticos de la novela de Meyrink, distintos personajes del pasado que se evoca, que, al final, se identifican con los del presente: «Heil ihm, meinem Ahnen John Dee, daß er in mir wieder auferstanden ist und "Ich" sein kann» (p. 501)<sup>13</sup>. Pues bien, la suma de las distintas intervenciones de esos personajes-narradores da como resultado un discurso, de tipo impresionista, cuya única meta es la exposición del pensamiento en sí, sin otra pretensión más que la propia causalidad (cfr. Chatman, 1978: cap. V), aunque como resultado se obtenga una sensación de realismo que, según se ha dicho, no está nunca ausente del discurso gótico. La novela se clarifica con la suma de las distintas intervenciones metanarrativas, de manera que lo absurdo de los metarrelatos aislados es comparado con los distintos hilos de un tapiz; sólo el resultado final, —la suma de todos los hilos, de todos los metarrelatos— será portador de significado y hará, por tanto, que la obra sea inteligible:

Die Beweise, die Zeugnisse häufen sich. Wie wollte ich in dieser Klarheit, die mich umgibt, noch mit Zweifel und absichtlich blinden Augen umhertasten. Gegenwart ist aus Vergangenheit geworden! Gegenwart ist die Summe aller Vergangenheit in einem Moment der Besinnung, sonst nichts. Und weil diese Besinnung – diese Erinnerung – möglich ist, sooft der Geist sie ruft, so ist ewige Gegenwart im Strom der Zeit, und das fließende Gewebe wird zum ruhend ausgebreiteten Teppich, auf den ich herabblicken und auf ihm mit dem Finger die Stelle bezeichnen kann, wo ein bestimmter Einschlag eine ganz bestimmte Zeichnung im Muster beginnen läßt. Und dann kann ich den Faden von Knüpfung zu Knüpfung, vorwärts wie rückwärts, verfolgen; er reißt nicht ab: er ist der ewige Träger

<sup>13</sup> Recordemos la identificación en *Alraune* entre el autor explícito y la heroína, declarada en el *Ausklang*, en palabras que ya hemos mencionado.

der Zeichnung und des Sinnes der Zeichnung; er ist der Wert des Teppichs, der nichts zu tun hat mit seinem zeitlichen Dasein! (pp. 278-279)

## 6. Final

El *Schauerroman* de principios de siglo, como hemos tenido ocasión de ver en dos ejemplos significativos, presenta fidelidad a lo gótico originario, pero, al mismo tiempo, se abre a las innovaciones que experimenta dicho epistema, fundamentalmente a finales del siglo XIX. Este balance entre tradición y originalidad llegará a agotarse con el paso del tiempo, de manera que, como señala Fred Botting (1996: 155), «In the twentieth century Gothic is everywhere and nowhere».

Pese a todo, serán dos los refugios habituales de lo gótico a lo largo del presente siglo. Por una parte, el relato fílmico, que, si bien ya había demostrado cierto interés en este tipo de fábulas, sobre todo con la estética expresionista<sup>14</sup>, con el paso del tiempo llega a una proliferación tal, que lo sitúa al borde del agotamiento. Tal vez uno de los últimos exponentes destacables sea el *Dracula* (1992) de Francis Ford Coppola, que, aun siendo fiel en líneas generales al modelo de Bram Stoker, propone una redención final a causa del amor que está muy lejos del espíritu gótico originario (Botting, 1996: 178), poniendo así en evidencia un proceso de decadencia que no es anecdótico.

Un segundo refugio, derivado de manera clara del *Frankenstein* (1831), de Mary Shelly —del que *Araune* podría considerarse una secuela—, es el que nos lleva a la ciencia ficción, fenómeno éste también unido a la cinematografía<sup>15</sup>,

<sup>14</sup> Piénsese, por ejemplo, en *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1919), de Robert Wiene; o en *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), de Friedrich Murnau, por no citar *Der Student von Prag* (1913), de Paul Wegener, con guión del propio H.H. Ewers; o *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920), también de Paul Wegener, y basada en la novela de Meyrink.

<sup>15</sup> La propia temática de la novela de Mary Shelly fue llevada en numerosas ocasiones a la pantalla, siendo una de las adaptaciones más exitosas la dirigida por James Whale (*Frankenstein*, 1931). Curiosamente, en ella influyó de manera notable *Der Golem*, de Paul Wegener, que, por otra parte, desarrolla una temática no muy alejada de la ciencia ficción y, en concreto, del *Frankenstein*. Carlos A. Cuéllar Alejandro señala diversas similitudes temáticas entre ambos relatos cinematográficos: «el carácter artificial de la creación (el hombre intenta emular a Dios, de forma más literal en el caso del *Golem* al ser construido con el mismo material con el que fue creado Adán); el poder destructor de la criatura creada, a causa de su extraordinaria fuerza física y su invulnerabilidad al armamento convencional; la sensibilidad oculta de la criatura, capaz de disfrutar de la belleza física y descubrir el sentimiento del amor; el carácter asocial del autómatas en cuanto que, incitadora involuntaria del pánico colectivo, es rechazada violentamente por la sociedad; y, por último, una cita casi literal aunque con una conclusión diferente: en el filme de Wegener, el *Golem* se aproxima a una niña que le ofrece una fruta, atraído por su dulzura, belleza y candidez, cogiéndola entre sus brazos. En *Doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931) una escena similar acaba, en cambio, con el inocente asesinato de la niña». La diferencia más clara, sin embargo, entre ambos filmes toca de lleno el ser o no ser ciencia ficción: «la naturaleza

pero no agotado todavía en la literatura. Como lo gótico fin de siglo, la ciencia ficción está unida a la experimentación científica, pero proyecta su fábula hacia el futuro, abriendo para ella —como quería Walpole— posibilidades de desarrollo narrativo no dependientes necesariamente de estructuras ya agotadas.

Quizás lo gótico actual descansa sobre esta base a la espera de un nuevo resurgir; aunque a veces parezcan despertar los viejos paradigmas en obras aisladas, como *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* (1985), de Patrick Süskind, una de las pocas muestras —aunque controvertidas— de unión entre lo gótico originario y los referentes actuales<sup>16</sup>.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUERBACH, E. (1994), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübinga / Basilea. Francke.
- AUERBACH, N. (1982), *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*, Cambridge. Harvard University Press.
- BELEVAN, H. (1976), *Teoría de lo fantástico*, Barcelona. Anagrama.
- BESSIÈRE, I. (1974), *Le récit fantastique. La poésie de l'incertain*, París. Larousse.
- BOTTING, F. (1996), *Gothic*, Londres y Nueva York. Routledge.
- BURKE, E. (1990), *A Philosophical Enquiry into Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, edición de Adam Phillips, Oxford. Oxford University Press.
- CAILLOIS, R. (1965), *Au coeur du fantastique*, París. Gallimard.
- (1966), *Anthologie du fantastique*, París. Gallimard.
- (1966 b), *Images, images*, París. Corti.
- CASTEX, P.-G. (1963), *Anthropologie du conte fantastique français*, París. Corti.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, C.A. (1997), «El Golem: Wegener, el gran olvidado», *Banda aparte*, 8 [septiembre].
- CHATMAN, S. (1978), *Story and Discourse: narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca / Londres. Cornell University Press.
- EWERS, H.H. (1993), *Alraune*, Fráncfort / Berlín. Ullstein.
- FERRERAS, D.F. (1995), *Lo fantástico en la literatura y el cine. De Edgar A. Poe a Freddy Krueger*, Madrid. Vosa.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993), *El texto narrativo*, Madrid. Síntesis.
- GENETTE, G. (1972), *Figures III*, París. Seuil.
- (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París. Seuil.

---

metafísica de la creación del Golem gracias a la magia negra frente al origen científico de la recomposición-reanimación del monstruo por el doctor Victor von Frankenstein» (Cuéllar Alejandro, 1997: 20).

<sup>16</sup> Fuera del ámbito alemán, sin duda es *Il nome della rosa* (1980), de Umberto Eco, la obra más paradigmática del resurgir de lo gótico a finales del siglo XX. Para F. Botting (1996: 171), «In an impressive example of Gothic fiction, *The Name of the Rose* (1980), Umberto Eco displays its sublimely textual form. [...] The novel is full of modern as well as historical allusions: important contemporary antecedents signal a concern with literary and theoretical issues [...]».

- GILBERT, S. / GUBAR, S. (1989), *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, vol. II (= *Sexchanges*), New Haven. Yale University Press.
- HAGGERTY, G.F. (1989), *Gothic Fiction / Gothic Form*, University Park y Londres. The Pennsylvania State University Press.
- HURLEY, K. (1997), *The Gothic Body. Sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siècle*. Cambridge. Cambridge University Press.
- LOVECRAFT, H.P. (1945), *Supernatural Horror in Literature*, Nueva York. Ben Abramson.
- MARIÑO, F.M. (1996), «*Der Geisterseher*, de Schiller: un modelo de autodeconstrucción», *Revista de Filología Alemana*, 4.
- MEYRINK, G. (1995), *Der Engel vom westlichen Fenster*, Múnich. Langen Müller.
- RAMOS GÓMEZ, M<sup>a</sup> T. (1988), *Ficción y fascinación. Literatura fantástica prerromántica francesa*, Valladolid. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- REYES, G. (1984), *Polifonía textual. La citación en el relato*, Madrid. Gredos.
- RICOEUR, P. (1983), *Temps et récit*, París. Seuil, vol. I.
- RUBIO TOBAR, J. (1994), «El imaginario y lo maravilloso en la literatura medieval», en J. Barella [coord.], *Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación* [= *Anthropos*, 154-155].
- SAID, E. (1978), *Orientalism*, Nueva York. Vintage.
- SCHNEIDER, M. (1985), *Histoire de la littérature fantastique en France*, París. Fayard.
- SHOWALTER, S. (1990), *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, Nueva York. Penguin.
- TODOROV, T. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil.
- VARMA, D. (1966), *The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England: its Origins, Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences*, Nueva York. Russel & Russel.
- VAX, L. (1960), *L'art et la littérature fantastiques*, París. P.U.F.
- (1965), *La séduction de l'étrange. Etude sur la littérature fantastique*, París. P.U.F.
- VILLANUEVA, D. (1991), «Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo», en *El polen de ideas*, Barcelona. PPU.
- WALPOLE, H. (1983), «The Castle of Otranto», en P. Fairclough (ed.), *Three Gothic Novels*, Harmondsworth, Middlesex. Penguin.