

La influencia de Edgar Allan Poe en Fledermäuse, de Gustav Meyrink

ÁNGELES GONZÁLEZ
Universidad de Valladolid

Con este breve estudio pretendemos acercarnos a la obra de dos autores, Edgar Allan Poe y Gustav Meyrink; es cierto que el primero ya es sobradamente conocido, mientras que no ocurre lo mismo con el segundo. Tengamos presentes las palabras de Eduard Frank, uno de sus editores:

Gustav Meyrink war in seiner guten Zeit ein sehr produktiver Schriftsteller. Neben den Buchveröffentlichungen erschienen in vielen Zeitungen und Zeitschriften Arbeiten von ihm, die man heute mühsam aufspüren muß. Auch bedeutende, weltanschaulich aufschlußreiche Vorworte zu fremden, von Meyrink herausgegebenen und oft auch übersetzten Büchern sind für die Erfassung seiner Lebensphilosophie von Bedeutung. Man darf da mit einer gewissen Berechtigung von einem unbekanntem Meyrink sprechen.

Aber auch manche seiner Erzählungen sind heute – in einem anderen Sinne freilich – unbekannt: weiß sie schon seit Jahrzehnten im Buchhandel nur noch gelegentlich greifbar sind. (G. Meyrink, 1992: 399)

Ambos, aunque están muy distanciados tanto temporal como espacialmente —recordemos que Poe nació en Estados Unidos en 1809 y murió en 1849 y Meyrink en la capital austríaca en 1868 y murió en 1932, es decir, que hay entre ambos, prácticamente, un siglo de diferencia— cultivan el mismo tipo de literatura, los mismos géneros e idénticos motivos¹, como ocurre, por ejemplo, con el

¹ El término de *motivo* es uno de los más importantes dentro de la rama de la literatura comparada denominada *tematología*. Designa una unidad temática pequeña que todavía no ha adquirido la categoría de fábula, pero que ya constituye un elemento del contenido y la situación. Una cadena o un complejo de *motivos* forman un *argumento*.

hombre artificial, tratado por G. Meyrink en 1913 en *Des deutschen Spiessers Wunderhorn*² y, sobre todo, en su obra maestra, *Der Golem*, de 1917.

Por supuesto, es el autor más antiguo el que ejerce su influencia en el otro, por lo tanto, Poe es quien influye en Meyrink y, en concreto, en la obra que nos ocupa, *Fledermäuse*. Este libro se compone de sus siete mejores relatos, publicados en 1916: *Meister Leonhard*, *Das Grillenspiel*, *Wie Dr. Hiob Paupersum seiner Tochter rote Rosen brachte*, *Amadeus Knödelseder, der unverbesserliche Lämmergeier*, *J. H. Obereits Besuch bei den Zeit-egeln*, *Der Kardinal Napellus* y *Die vier Mondbrüder*. La obra llevaba el subtítulo de *Sieben Geschichten*. No obstante, en el sexto tomo de las obras completas, publicadas por la editorial Kurt Wolff en 1917 en Leipzig, se añaden otros dos relatos —*Meine Qualen und Wonnen im Jenseits* y *Der Kommerzienrat Kuno Hinrichsen und der Büsser Lalaladschpatrai*—, de los que prescindiremos, puesto que no estaban en la primera edición preparada por el autor.

Antes de hacer este breve inciso sobre la obra de G. Meyrink, ya habíamos mencionado un término propio de la literatura comparada, el de *influencia*. Tengamos presentes estas palabras de Ulrich Weisstein al respecto:

Uno de los términos clave de toda investigación comparativa es el de influencia, ya que por su propia naturaleza presupone la existencia de dos productos: la obra de partida y la obra sobre la que influye. Desde el punto de vista metodológico existe una gran diferencia —hecho tan evidente que apenas merece ser acentuado— entre el estudio de las influencias dentro de una literatura nacional y aquel que traspasa las fronteras de un país, pues en este último caso el estudio suele abarcar obras escritas en varios idiomas. (Ulrich Weisstein, 1975: 157)

Es más que evidente que contamos con dos productos, la obra de partida que, lógicamente, es la de E.A. Poe y la obra sobre la que influye, que es *Fledermäuse*, de G. Meyrink. Nos hallamos, en este caso concreto, con una influencia que traspasa las fronteras de Estados Unidos para llegar a Europa.

La literatura de la que se servía Poe es conocida bajo el nombre de literatura fantástica o género fantástico; éste es perfectamente asimilado por Gustav Meyrink, aunque cabe preguntarnos en qué consiste. Desgraciadamente, este género ha recibido muy poca atención en la historia de la literatura, ya que

con frecuencia piensan algunos que la literatura fantástica y sus relatos son un género menor, evasivo, lúdico, una mera diversión distraída. Pero cada vez más la crítica y la investigación literaria encuentran en sus temas e invenciones otra forma de conocer la realidad, y de describir el núcleo potente de la ficción y la verdadera naturaleza del acto literario y artístico. Sencillamente advierten en ella la creación de mundos nuevos, otro epistema y conocimiento de la realidad. (Julia Barella, 1994: 131)

² *Der heiße Soldat* (1903), *Orchideen* (1904) y *Das Wachsfingerkabinett* (1908) fueron publicados primero de forma separada y reunidos después bajo el título indicado.

Si nos centramos en Europa y América podemos confirmar que

como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés. Por cierto, hay precursores, citaremos: en el siglo XIV, al infante Don Juan Manuel; en el siglo XVI, a Rabelais; en el XVII, a Quevedo; en el XVIII, a De Foe y Horace Walpole; ya en el siglo XIX, a Hoffmann. (A. Bioy Casares, 1981: 7)

Es, sobre todo, en los siglos XVIII, XIX y XX cuando lo fantástico adquiere su mayor riqueza, quizás como compensación al pensamiento racionalista:

El triunfo de la literatura fantástica en el Romanticismo viene ligado al desarrollo que tuvieron en Europa las ciencias ocultas, el esoterismo, la telepatía, el mesmerismo, etc. (J. Barella, 1994: 17)

Tanto en las obras de Poe como en las de Meyrink se percibe claramente el estudio de estas ciencias. Por ejemplo, Poe habla del mesmerismo en *The Facts in the Case of M. Valdemar*; en *A Tale of the Ragged Mountains* se establece una relación magnética entre el doctor Templeton y su paciente Bedloe y en *Mesmeric Revelation* describe qué es el mesmerismo:

Whatever doubt may still envelop the *rationale* of mesmerism, its startling *facts* are now almost universally admitted. Of these latter, those who doubt, are your mere doubters by profession – an unprofitable and disreputable tribe. There can be no more absolute waste of time than the attempt to *prove*, at the present day, that man, by mere exercise of will, can so impress his fellow, as to cast him into an abnormal condition, in which the phenomena resemble very closely those of *death*, or at least resemble them more nearly than they do the phenomena of any other normal condition within our cognizance; that, while in this state, the person so impressed employs only with effort, and then feebly, the external organs of sense, yet perceives, with keenly refined perception, and through channels supposed unknow, matters beyond the scope of the physical organs; that, moreover, his intellectual faculties are wonderfully exalted and invigorated; that his sympathies with the person so impressing him are profound; and, finally, that his susceptibility to the impression increases with its frequency, while, in the same proportion, the peculiar phenomena elicited are more extended and more pronounced. (E. A. Poe, 1992: 702)

En *Metzengerstein* nos habla de la metempsícosis, es decir, de la doctrina religiosa y filosófica de varias escuelas orientales, y renovada por otras de Occidente, según la cual las almas transmigran después de la muerte a otros cuerpos más o menos perfectos, conforme a los merecimientos alcanzados en la existencia anterior.

Sin embargo, Meyrink empieza el estudio de estas ciencias, sobre todo, a partir de 1916, es decir, después de haber publicado *Fledermäuse*, hasta el año de su muerte, en 1932. *Der grüne Gesicht*, *Walpurgisnacht*, *Der weisse Dominikaner*, *Der violette Tod*, *An der Schwelle des Jenseits* y *Goldmachergeschich-*

ten son obras en las cuales se entremezclan las prácticas esotéricas, la exploración del subconsciente y los fenómenos visibles e invisibles. No obstante, podemos encontrar algunas reminiscencias, como en el caso de *Das Grillenspiel*:

Er zieht mich, wie der Magnetstein das Eisen anzieht, lallte er schließlich mit schwächerer Zunge wie aus dem Schlaf (G. Meyrink, 1992: 61)

Aunque no habla, claramente, del magnetismo, en esta breve referencia se observa que una persona puede influir psíquicamente en otra.

Si parafraseamos a Todorov en su obra, *Introduction à la littérature fantastique*, vemos que estamos en el terreno de lo fantástico cuando en nuestro mundo se produce un hecho imposible de explicar por medio de sus leyes. La persona que percibe ese hecho tiene ante sí dos soluciones, debiendo optar por una de ellas:

ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants: avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. (T. Todorov, 1970: 29)

Lo fantástico sería, única y exclusivamente, el tiempo que dura esta incertidumbre³, es la vacilación experimentada por una persona ante un acontecimiento aparentemente sobrenatural. En el momento en que elegimos una de las dos opciones, es decir, cuando acaba dicha vacilación, ya no podemos hablar de género fantástico, sino que deberíamos hacerlo de otros dos géneros que le son muy próximos, lo extraño, por un lado, y lo maravilloso, por otro:

S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'oeuvre relève d'un autre genre: l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux. (T. Todorov, 1970: 46)

En las obras pertenecientes a lo extraño se narran acontecimientos que pueden explicarse por las leyes de la razón, pero que son increíbles, extraordinarios, insólitos. Lo extraño se relaciona, únicamente, con los sentimientos de las personas y no con un acontecimiento material que desafía la razón. La sensación de extrañeza parte de los temas evocados. (T. Todorov, 1970: 59-62)

La característica principal de lo maravilloso es la naturaleza de los acontecimientos relatados. Normalmente, se relaciona este género con el cuento de

³ Este término se lo inspira uno de los personajes de la novela de Jan Potocki, *Un manuscrito encontrado en Zaragoza*.

hadas, pero, en realidad, éste no es más que una de sus variedades, ya que los acontecimientos sobrenaturales no provocan en él ninguna sorpresa. (T. Todorov, 1970: 68-72)

Poe sitúa lo fantástico en el contexto urbano moderno en el que él vivía, algo que para otros expertos de lo fantástico resulta prosaico. En su obra no hay cuentos fantásticos en sentido estricto. Todorov era de la opinión de que *The Black Cat* era su único relato puramente fantástico; no obstante, nosotros seguimos la opinión de D. F. Ferreras que señala:

Como vemos, este cuento no tiene nada de sobrenatural; extraño, sin duda, exagerado, desde luego, pero no presenta ningún detalle que desafíe las leyes naturales. Es «*posible*» que el gato se haya dejado encerrar en la tumba improvisada, es «*posible*» que haya respondido al ruido producido por el narrador al golpear la pared: lo verosímil no tiene porqué ser realista, y menos aún creíble. *El gato negro* es un buen ejemplo del género extraño, que tiende tan a menudo a confundirse con lo fantástico. (Daniel F. Ferreras, 1995: 39)

Casi todos sus relatos se incluyen dentro de lo extraño, como es el caso de *The Fall of the House of Usher*; en él, el narrador llega a casa de su amigo, Roderick Usher; éste es una persona muy nerviosa y sensible que siente una admiración profunda por su hermana, que en esos momentos está tan enferma que muere. Los dos amigos no la entierran, sino que dejan su cadáver en los sótanos de la casa. Después de algunos días de este acontecimiento y en una noche de tormenta —lógicamente, mucho más propicia para lo que ocurrirá que un día soleado— el narrador lee para su amigo en voz alta, y lo que está leyendo les parecen los ruidos de la propia casa. De repente, la puerta se abre y aparece en la estancia Lady Madeline que abraza a su hermano y de este modo ambos mueren. Al narrador sólo le da tiempo para abandonar la casa y ver cómo se desmorona. En esta historia lo extraño está constituido por coincidencias. La resurrección de la hermana de Roderick y la caída de la casa después de la muerte de los dos hermanos parece algo sobrenatural, pero no lo es porque Poe da una explicación racional a cada hecho. Con respecto a la casa señala:

Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn. (E. A. Poe, 1992: 367-368)

Y sobre Lady Madeline:

The disease of the lady Madeline had long baffled the skill of her physicians. A settled apathy, a gradual wasting away of the person, and frequent although transient affections of a partially cataleptical character were the unusual diagnosis. (E. A. Poe, 1992:371)

Sólo algunos relatos de Poe se incluyen dentro de lo maravilloso. También cultivó la ciencia ficción, que en el siglo XIX se denominaba en Francia, lo maravilloso científico; en este tipo de obras de Poe siempre interviene el magnetismo, como en *The Facts in the Case of M. Valdemar* y las ya mencionadas.

En *Fledermäuse*, de Meyrink, tampoco hay como en el conjunto de la obra de Poe relatos fantásticos en sentido estricto. Tres son extraños, es decir, que se pueden explicar mediante las leyes de la razón y cuatro son maravillosos. *Meister Leonhard*, *Wie Dr. Hiob Paupersum seiner Tochter rote Rosen brachte* y *Der Kardinal Napellus* pertenecerían al primer grupo, y *Amadeus Knödlseeder*, *der unverbesserliche Lämmergeier*, *Das Grillenspiel*, *J.H. Obereits Besuch bei den Zeit-egeln* y *Die vier Mondbrüder*, al segundo.

Como hemos mencionado con anterioridad, el relato fantástico no se especifica solamente por lo inverosímil, sino también por la yuxtaposición y las contradicciones de los diversos verosímiles, es decir, «de las dubitaciones y de las fracturas de las convenciones comunitarias sometidas a examen... Por eso se nutre inevitablemente de las *realia*, de lo cotidiano...» (Harry Belevan, 1977: 54). Y esto es lo que ocurre con *Meister Leonhard*.

La infancia de Leonhard transcurre en un castillo, allí no tiene contacto con el resto del mundo y apenas lo tiene con las personas que lo habitan, excepto con su madre que sólo se dirige a él para darle órdenes; con Sabina, una niña campesina que vive con la servidumbre y con su padre, que al estar paralítico permanece todo el día en la biblioteca. Entre padre e hijo nunca se establece un diálogo, puesto que ambos están siempre temiendo la molesta interrupción de la madre para cambiar todo de lugar. De este modo, Leonhard empieza a desear la muerte de su madre, pero no es ésta quien muere sino el padre. Ahora se ve más solo que nunca y busca la compañía de Sabina que ya no es una niña y surge entre ellos una especie de enamoramiento. La madre cambia de aptitud y decide abandonar todo excepto el vigilar a la servidumbre y, de forma especial, a su propio hijo. Clausura todos los pisos de la casa, por lo que Leonhard y Sabina se ven obligados a citarse en la capilla; pero allí, en la cripta en la que fue enterrado el padre, aparece la madre y es, en este momento, cuando Leonhard desata su ira contenida y la empuja hacia la cripta causándole la muerte. Sabina da a luz una niña que es el vivo retrato de la madre de Leonhard. Todo este cúmulo de circunstancias se nos antojan inverosímiles, pero no lo son. Los padres no tienen ningún tipo de relación entre ellos, del mismo modo que tampoco la mantienen con su supuesto único hijo; el estado mental de la madre es, prácticamente, febril; a Leonhard no se le permite entablar amistad con la única niña que hay de su edad y todo ello tiene una explicación muy sencilla: los padres eran hermanos, por lo tanto, él es fruto de un incesto; pero no sólo él sino también Sabina; de este modo, la niña que nace procede de otro incesto. Que la niña sea el vivo retrato de la abuela tiene una explicación muy clara con las leyes de *Meldensohn*. Podemos decir que lo que en un principio nos parece sobrenatural en este relato de Meyrink, es más que racional.

El relato fantástico se caracteriza por su brevedad, es sobrio en detalles, mantiene la tensión hasta el desenlace, podría incluso decirse que se aproxima más a la representación dramática que a la novela (J. Barella, 1994: 13). El relato fantástico está próximo, también, a la información periodística, pues, generalmente, necesita un narrador-testigo que asegure la credibilidad del relato pero, en la mayoría de las ocasiones, el narrador es el héroe de la historia.

De los 67 relatos de Poe, más del 95% tienen un narrador en primera persona, pudiéndonos encontrar tanto un yo-protagonista como un yo-testigo. De los siete que constituyen *Fledermäuse*, cuatro están en primera persona: *J. H. Oberreits Besuch bei den Zeit-egeln*, *Der Kardinal Napellus* y *Die vier Mondbrüder*; en *Das Grillenspiel* hay una introducción dialogada, una carta en primera persona y una conclusión también dialogada.

Tal como opinan L. Vax y A. González, la forma de expresión de la literatura fantástica es la narración breve, en cualquiera de sus manifestaciones —novela corta, cuento, relato corto— porque la intromisión de lo sobrenatural en la realidad cotidiana constituye un momento de crisis. Algunos críticos de la obra de Poe señalan que su producción en prosa son cuentos, otros hablan de relatos y narraciones e, incluso, algunos las denominan novelas cortas; lo mismo ocurre con los siete textos que componen *Fledermäuse*. Novela corta, cuento, relato corto, es decir, *Novelle*, *Kunstmärchen* y *Kurzgeschichte* en alemán y *nouvelle*, *tale* y *short story*, en inglés. El problema que se nos plantea es que a las mismas producciones se les dan nombres distintos. Es cierto que «varios nombres localizados en diversos momentos o lugares pueden responder a un género idéntico» (M. A. Garrido Gallardo, 1994: 167) pero es que aquí estamos hablando de varios nombres pero localizados en el mismo momento y lugar, por lo tanto, deberíamos tratar de definir esta terminología para poder llegar a una conclusión: ¿estos géneros son uno o tienen tantas características en común que sólo se diferencian en algún rasgo mínimo? No obstante, este breve estudio no es el lugar idóneo para resolver el problema que lleva vigente muchos años, simplemente nos limitaremos a llamar a los textos de ambos autores, cuentos, tal como lo hace Poe —pero entiéndase, por supuesto, el cuento culto o de autor⁴ y no el cuento popular—, o bien relato corto.

⁴ Muchos autores, entre ellos Baquero Goyanes, lo han denominado, erróneamente, cuento literario. Es más que evidente que tanto el cuento tradicional como el culto o de autor son literarios. Debemos recordar que este último surgió en el siglo XIX y que debe mucho al romanticismo, en primer lugar, es en este período cuando se da la exaltación del cuento popular, a partir del cual se desarrolla el de autor —los primeros en rescatar los cuentos populares fueron los hermanos Grimm, es decir, que el problema del cuento como género empezó en Alemania, entre otras cosas, porque en la correspondencia que se establece entre Jakob Grimm y Achim von Arnim se trata de este asunto—. Además, la misma temática del romanticismo favorecía el crecimiento de algunas modalidades narrativas caracterizadas por lo legendario, lo fantástico y fabuloso de sus asuntos. El gusto romántico por la reconstrucción del pasado, por los temas históricos, los escenarios medievales, las escenas de duendes y hechicerías, la evocación de mágicos ambientes orientales, etc.; todo eso da lugar a baladas, leyendas, fantasías, relatos de castillos y ruinas, alucinaciones y delirios.

Los presupuestos teóricos de Poe sobre el cuento aparecen recogidos, por un lado, de modo expreso en sus ensayos; por otro, en sus reseñas críticas. Y su doctrina estética aparece aplicada y desarrollada en sus obras. Poe aprovechó, dentro de sus reseñas críticas, la de los relatos de Hawthorne para desarrollar con cierta extensión una teoría del relato corto. Se dio cuenta antes que nadie del rigor que exige el cuento como género y que éste es idóneo dentro de la prosa para que un autor desarrolle sus posibilidades. Debe leerse en media hora o una o dos horas; esta brevedad, hace que el autor desarrolle plenamente su propósito; el alma del lector debe estar sometida a la voluntad del autor:

In the brief tale, however, the author is enabled to carry out his full design without interruption. During the hour of perusal, the soul of the reader is at the writer's control. (E. A. Poe, 1976: 444-445)

En su reseña sobre Hawthorne, continúa indicando que el proceso creativo parte de un efecto preconcebido, singular y único. Desde este punto el escritor debe trazar un plan e idear los sucesos, teniendo siempre en cuenta que debe obtener el efecto pretendido:

A skilful artist constructed a tale. He has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents, but having deliberately conceived a certain *single effect* to be wrought, he then invents such incidents, he then combines such events, and discusses them in such tone as may best serve him in establishing this preconceived effect. If his very first sentence tend not to the outbringing of this effect, then in his very first step has he committed a blunder. In the whole composition there should be no word written of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction. The idea of the tale, its thesis, has been presented unblemished, because undisturbed -an end absolutely demanded, yet, in the novel, altogether unattainable. (E. A. Poe, 1976: 446)

Julio Cortázar —uno de los traductores más importantes de la obra de Poe— señala que «[Poe] comprendió que la eficacia de un cuento depende de *su intención como acaecimiento puro*, es decir, que todo comentario al acaecimiento en sí (y que en forma de descripciones preparatorias, diálogos marginales, consideraciones a posteriores alimentan el cuerpo de una novela y de un mal cuento) debe ser radicalmente suprimido». (E. A. Poe, 1973: 34)

Tanto Poe como Meyrink son fieles a esta teoría: narración breve con una trama muy sencilla y, en la mayoría de los casos, lineal. Fuerte concentración de la acción, del tiempo y del espacio. El asunto es, por lo general, un acontecimiento insólito presentado en situación de conflicto; la solución no tiene que ser necesariamente cerrada, pero casi siempre lo es.

Al comienzo de este estudio, hemos señalado cómo Meyrink llevaba a la práctica uno de los motivos utilizado por Poe, éste era el del golem, el autóma-

ta, el hombre artificial. Pero en *Fledermäuse* son otros los motivos que el autor austríaco asimila del norteamericano.

Uno de ellos es el presagio, la visión, el sueño premonitorio. El deseo del hombre de saber algo sobre el futuro se manifiesta en la creencia de signos premonitores, éstos son ambiguos y simbólicos y siempre requieren una interpretación. El motivo que señala el futuro de los personajes sirve de medio de tensión y móvil artístico. El factor de tensión se halla en que establece lo que al final sucederá pero no cómo y cuándo sucederá. Esto lo encontramos en Poe, por ejemplo, en *The Fall of the House of Usher*. El narrador lee en voz alta para su amigo *Mad Trist*, de Launcelot Canning, esperando que la exageración de la locura que va a leerle lo alivie; pero lo que allí se relata será lo que ocurra en la mansión de los Usher. No podemos hablar de una premonición en un sentido estricto porque lo que se lee y lo que ocurre tienen lugar, prácticamente, al mismo tiempo, pero la acción de Ethelred adelanta en unos minutos lo que allí ocurrirá y así lo señala Roderick Usher:

Now hear it? – yes, I hear it, and *have* heard it. Long – long – long – many minutes, many hours, many days, have I heard it – yet I dared not – oh, pity me, miserable wretch that I am! – I dared not – I *dared* not speak! *We have put her living in the tomb!* Said I not that my senses were acute? I *now* tell you that I heard her first feeble movements in the hollow coffin. I heard them – many, many days ago – yet I dared not – I *dared* not speak! And now – to-night – Ethelred – ha! ha! – the breaking of the hermit's door, and the death-cry of the dragon, and the clangor of the shield – say, rather, the rending of her coffin, and the grating of the iron hinges of her prison, and her struggles within the coppered archway of the vault! Oh! Whither shall I fly? Will she not be here anon? Is she not hurrying to upbraid me for my haste? Have I not heard her footstep on the stair? Do I not distinguish that heavy and horrible beating of her heart? Madman!' – here he sprang furiously to his feet, and shrieked out his syllables, as if in the effort he were giving up his soul – '*Madman! I tell you that she now stands without the door!*' (E. A. Poe, 1992: 381)

Y lo mismo ocurre con *Das Grillenspiel*, de Meyrink. En este relato la premonición aparece en una carta que, desgraciadamente, no llega a su destino hasta un año más tarde; la carta que estaba fechada en Bután, en el sudeste del Tíbet, el uno de julio de 1914, es decir, cuatro semanas antes de que estallara la Primera Guerra Mundial presagia dicha guerra en Europa:

Ich suchte vergeblich in meinen Taschen, fand aber nur im Rockfutter eine alte, verblaßte, zusammenlegbare Karte von Europa (ich hatte sie offenbar die ganze lange Zeit meiner Asienreise bei mir getragen), breitete sie zwischen uns aus und erklärte dem Dugga, die Zeichnung sei ein Bild meiner Heimat. (G. Meyrink, 1992: 62-63) Die Grillen waren nicht nur eine wissenschaftlich ganz neues Spezies – daher an und für sich schon interessant genug –, sie benahmen sich auch höchst absonderlich. Kaum hatten sie nämlich die Landkarte betreten, liefen sie zuerst planlos im Kreise herum, dann bildeten sie Gruppen, die einander mißtrauisch musterten. Plötzlich fiel auf die Mitte der Karte ein regenbogenfarbener Lichtfleck (er stammte von einem Glasprisma, das der Dugga gegen die Sonne hielt, wie ich

mich rasch überzeugte), und ein paar Sekunden später war aus den bisher friedlichen Grillen ein Klumpen sich auf die schauderhafteste Weise gegenseitig zerfleischender Insektenleiber geworden. Der Anblick war zu ekelhaft, las daß ich ihn schildern möchte. Das Schwirren der tausend und abertausend Flügel gab einen hohen, singenden Ton, der mich durch Mark und Bein ging, ein Schrillen, gemischt aus so höllischem Haß und grauvoller Todesqual, daß ich es nie werde vergessen können. (G. Meyrink, 1992: 63-64)

Gott sei Dank, endlich wurden der Tiere weniger und weniger, die hervorkriechenden Scharen schienen dünner zu werden und Hören schließlich ganz auf. (G. Meyrink, 1992: 64)

Ich begriff nicht, was das bedeuten sollte, und begreife es auch heute nicht; es geschah auch nichts weiter, was auffällig gewesen wäre. (G. Meyrink, 1992: 65)

Otro de los motivos que Poe utiliza con frecuencia y que es adoptado por Meyrink es el del doble. Por ejemplo, en *Ligeia*, la esposa que sigue viviendo misteriosamente, se apodera del cuerpo de su sucesora destinado a morir. Los casos de desdoblamiento de personalidad son los que mejor reflejan el estado de la mente perturbada como ocurre con *William Wilson*. En este relato, el doble actúa como un yo mejor que persigue por toda Europa a William, que cada vez lleva una vida más desordenada. Al final, William le desafía y lo mata. En la muerte, la voz del doble, hasta entonces la única diferencia entre ambos, se hace idéntica a la del auténtico William que está muerto para el mundo desde que se asesinó a sí mismo, a su mejor Yo, en el otro. Tal como señala Ángeles Ezama: «en los cuentos la situación de desdoblamiento que se repite es aquella en la que dos identidades de un solo individuo coexisten en un único mundo de ficción» (A. Ezama, 1994: 79). Y esto es lo que ocurre en *Wie Dr. Hiob Paupersum seiner Tochter rote Rosen brachte*. El doctor desquiciado por la muerte de su hija se desdobra imaginando que ella aún no ha muerto y puede conseguir dinero para sanarla.

A modo de conclusión, hemos podido constatar la profunda influencia de E. A. Poe en estos siete relatos de G. Meyrink, ambos son autores de literatura fantástica, utilizan un género idéntico y, lo que es más importante, hacen uso de los mismos motivos. Es más que conocido que E.T.A. Hoffmann influyó en G. Meyrink –aunque esto no es el objeto del presente estudio–. Si en un principio señalábamos que el término *influencia* presuponía la existencia de una obra de partida y una obra sobre la que influye, en nuestro caso, un autor norteamericano sobre uno austríaco, deberíamos señalar en este punto el proceso de *retroalimentación* que se produce, puesto que E. A. Poe estuvo claramente influido por E.T.A. Hoffmann. Una influencia que viaja, en un primer momento, de Europa a Estados Unidos y que, posteriormente, regresa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARELLA, J. (coord.), *Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación*, Barcelona, Antrophos (154-155), 1994.

- BEDEVAN, H., *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1977.
- BIOY CASARES, A., *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa, 1981.
- EZAMA, A., «Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910», *Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación*, Barcelona, Anthropos (154-155), 1994.
- GARRIDO GALLARDO, M. A., «Géneros literarios», en *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994.
- GONZÁLEZ SALVADOR, A., «De lo fantástico y de la literatura fantástica», *Anuario de estudios Filológicos* (VII), Cáceres, 1984.
- MEYRINK, G., *Fledermäuse*, Fráncfort/Berlín, 1992.
- POE, E. A., *Ensayos y críticas*, traducción e introducción de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1973.
- _____, *Selected Writings*, Penguin English Library, 1976.
- _____, *The Complete Stories*, Londres, Everyman's Library, 1992.
- TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970.
- VAX, L., *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1980.
- WEISSTEIN, U., *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta, 1975.

