



Reelaboraciones de lo siniestro

La recuperación de la saga en la literatura fantástica alemana de principios del siglo XX

Autor:

Becker, Lena Marie

Tutor:

Vedda, Miguel

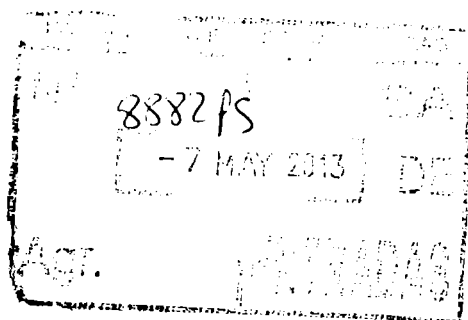
2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas en Lenguas Extranjeras y Literaturas Comparadas.

Posgrado



Tesis de Maestría:



“Reelaboraciones de lo siniestro: la recuperación de la saga en la literatura fantástica alemana de principios del siglo XX”

Tesista: Lena Marie Becker

Director: Dr. Miguel Vedda

Codirectora: Dra. Christine Rath

Secretaría de Investigación y Postgrado

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Mayo de 2013

Índice

1.	Introducción	1
2.	Lo siniestro	3
2.1.	Definiciones de lo siniestro	3
2.2.	Lo siniestro y la Ilustración	8
2.3.	El placer del miedo	10
3.	Lo siniestro en la literatura	13
3.1.	La saga	14
3.2.	La saga y la Ilustración	17
3.3.	La literatura fantástica	20
3.3.1.	Intentos de definición	21
3.3.2.	El problema del reconocimiento	23
3.4.	Lo siniestro en la literatura fantástica: verosimilitud y fiabilidad	25
3.4.1.	La verosimilitud	26
3.4.2.	La fiabilidad del narrador	29
3.5.	Maneras de introducir lo siniestro	30
3.6.	La saga como motivo	31
4.	Análisis de las sagas del gólem y de la mandrágora en <i>Isabella von Ägypten</i> de Achim von Arnim, <i>Alraune</i> de Hanns Heinz Ewers y <i>Der Golem</i> de Gustav Meyrink	34
4.1.	Achim von Arnim: <i>Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe</i> (1812)	34
4.2.	Los personajes y las sagas	37
4.3.	Lo siniestro en <i>Isabella von Ägypten</i>	40
4.4.	Cien años después: Hanns Heinz Ewers y Gustav Meyrink	45
4.5.	La saga de la mandrágora en <i>Alraune</i> (1911), de Hanns Heinz Ewers	48
4.6.	La saga del gólem en <i>Der Golem</i> (1913/14), de Gustav Meyrink	59
5.	Conclusión	70
6.	Apéndice	73
7.	Bibliografía	79

1. Introducción

El objetivo de esta tesis es investigar la incorporación y reelaboración de sagas en obras fantásticas como recurso literario para crear una atmósfera siniestra.

Mi análisis se basará en dos obras representativas, *Alraune* (1911) de Hanns Heinz Ewers y *Der Golem* (1913/14) de Gustav Meyrink. En este contexto voy a tratar la elaboración de las sagas de la mandrágora y del gólem en las respectivas obras, enfocando particularmente la situación narrativa en la que son retomadas en su forma tradicional, y analizando cómo los autores las incorporaron a las obras a través del trabajo con sus elementos. Con el propósito de discernir las estrategias narrativas que generan los efectos siniestros en ambas obras, voy a compararlas con *Isabella von Ägypten* (1812) de Achim von Arnim, que ha reelaborado las dos sagas en esta obra.

Para fundamentar estos análisis, en primer lugar, voy a exponer las teorías de Ernst Jentsch, quien ha sido el primero en investigar la categoría de lo siniestro, y de Siegmund Freud, en cuya teoría se basa el concepto de lo siniestro aplicado en esta tesis. Con el propósito de delimitar dicho concepto de otros que son próximos y suelen confundirse con lo siniestro, voy a referirme, además, a la definición de Richard Alewyn, que destaca algunos rasgos de este problema.

Dado que lo siniestro, según la definición de Freud, es un concepto relativamente reciente, una vez fijado el término voy a exponer su conexión con el desarrollo histórico que creó las condiciones para el surgimiento de esta cualidad sensible: la Ilustración. Finalmente, para brindar una explicación posible para la demanda de la literatura siniestra, que se ha desarrollado desde esta misma época histórica, expondré el concepto del placer del miedo (*Die Lust an der Angst*) desarrollado por Richard Alewyn.

Con el propósito de analizar las razones por las cuales la incorporación de las sagas y sus elementos a la literatura desde la Ilustración puede

provocar un efecto siniestro, en la segunda parte de este trabajo voy a detallar las características de este género. Trataré el cambio de mentalidad que dio lugar a que los elementos de un género funcional fueran introducidos en la literatura como un recurso nuevo para la manifestación simbólica y la satisfacción del placer del miedo. En este contexto me ocuparé del surgimiento de la literatura fantástica y, a su vez, de su relación con la literatura trivial en cuanto al *placer del miedo*.

Para fundamentar la base del análisis de lo siniestro en *Alraune* y *Der Golem*, voy a cerrar la segunda parte del trabajo detallando técnicas narrativas que suelen destacarse para que los motivos de un legado no racional puedan provocar lo siniestro en la literatura fantástica. En este contexto voy a enfocar particularmente la incorporación de la saga como motivo.

Por último, en la tercera parte de esta tesis voy a analizar las tres obras destacando sus modos particulares de introducir y transformar las sagas de la mandrágora y del gólem, enfocando las técnicas a las que recurrieron los autores para crear lo siniestro.

2. Lo siniestro

Las teorías que van a ser detalladas a continuación parten del concepto alemán de *das Unheimliche* que ha sido traducido al español por Sigmund Freud como *lo siniestro* (Freud, 1970: 245). En el uso cotidiano, referirse a lo siniestro no suele provocar malentendidos, pero a la hora de distinguir esta cualidad sensible (*Gefühlsqualität*) de los demás conceptos dentro del amplio margen de lo angustioso (*Angst*), al tratar de discernirlo de lo horroroso (*Grauen*) o del miedo (*Furcht*), resulta difícil fijar el núcleo particular que justifique su delimitación como concepto. Entonces, si se trata de analizar lo siniestro, en primer lugar debe definirse su carácter específico.

2.1. Definiciones de lo siniestro

El primero en dedicar un estudio particular a lo siniestro fue Ernst Jentsch, que publicó su ensayo *Zur Psychologie des Unheimlichen* en 1906. Casi podría decirse que la palabra *unheimlich*, para Jentsch, se explica por sí misma: "Mit dem Worte "Unheimlich" nun scheint unsere deutsche Sprache eine ziemlich glückliche Bildung zu Stande gebracht zu haben" (Jentsch, 1906: 195).

Jentsch enfoca lo siniestro a partir de las condiciones psíquicas que pueden dar lugar a esta sensación. Su teoría se basa en la dicotomía entre lo conocido y lo desconocido: mientras lo conocido en la vida cotidiana suele percibirse como familiar y normal, lo nuevo tiende a ser percibido como insólito y hostil. En este contexto, Jentsch define lo *unheimlich* como expresión de una desorientación que tiene lugar cuando el dominio del intelecto sobre las influencias externas es quebrantado: "Es scheint dadurch wohl zweifellos ausgedrückt werden zu sollen, dass einer, dem etwas 'unheimlich' vorkommt, in der betreffenden Angelegenheit nicht recht 'zu Hause', nicht 'heimisch' ist" (id.). Esta desorientación, el estado de incertidumbre intelectual, es la condición psicológica que, según Jentsch, causa la sensación de lo siniestro.

El estudio de Jentsch es un punto de partida importante para el trabajo de Freud, que observa que la ecuación siniestro = insólito no agota sus acepciones. Aunque la incertidumbre intelectual sea una condición psíquica que puede dar lugar lo siniestro, Freud señala que es insostenible decir que todo lo novedoso genera la sensación de lo siniestro (Freud, 1970: 245).

El ensayo *Das Unheimliche*, en el cual Sigmund Freud especifica la esencia del concepto de lo siniestro dentro de lo angustioso fue publicado en 1919. En él, Freud introduce su teoría a través de un estudio semántico que demuestra que la palabra alemana *heimlich* pertenece a dos grupos de representaciones: primero, a lo que es familiar y confortable; y segundo a lo que está oculto y disimulado. La palabra *unheimlich* puede emplearse solamente como antónimo del primer grupo (Freud, 1970: 248). Sin embargo, Freud recurre a Schelling, quien, en sentido contrario al uso corriente, relacionaba *unheimlich* con el segundo grupo, definiéndolo como algo que debía haber quedado secreto y oculto, pero que se ha manifestado (ibid.: 249). Esta definición de Schelling, junto al hallazgo de que la palabra *heimlich* adquiere en ciertos contextos el mismo significado que la palabra *unheimlich*, fija la teoría de Freud a nivel lingüístico y forma el punto de partida de su estudio.

Si, para Jentsch, lo desconocido provocaba inseguridad intelectual y por lo tanto era la causa de lo siniestro, Freud define el concepto como aquella variedad de lo angustioso que afecta las cosas conocidas y familiares desde hace tiempo (id.).

Para fundar esta hipótesis, Freud analiza situaciones que fueron percibidas como siniestras por sus pacientes. Como causa del surgimiento de esta sensación, diagnostica en algunos casos complejos infantiles reprimidos; en otros, establece una relación con el animismo que es de particular interés en el contexto de esta tesis.

El concepto del animismo nació de la observación de que los pueblos primitivos tradicionalmente suelen poblar el mundo que los rodea con fantasmas, benévolos o malévolos, y que han desarrollado prácticas (magia,

hechizos) para dominarlos (Freud, 1974: 367). La suposición de que el alma es independiente de los cuerpos es fundamental para el concepto del animismo:

Die Mehrzahl der Autoren neigt zu der Annahme, daß diese Seelenvorstellungen der ursprüngliche Kern des animistischen Systems sind, daß die Geister nur selbstständig gewordenen Seelen entsprechen und daß auch die Seelen von Tieren, Pflanzen und Dingen in Analogie mit den Menschenseelen gebildet wurden (ibid.: 365).

Según Freud, el factor desencadenante de estas ideas debe de haber sido el problema de la muerte. No resulta llamativo que el ser humano intente explicarse los fenómenos que lo afectan existencialmente. El ser humano necesita sentir que domina el mundo que lo rodea y los sistemas explicativos representan el primer paso hacia este dominio y tienen un efecto tranquilizador (ibid.: 367). Pero el hecho de que las explicaciones de los distintos pueblos primitivos, independientemente, hayan creado las mismas imágenes despertó el interés de los investigadores. Freud supone que estas imágenes deben ser creadas por la conciencia formadora de mitos (*mythenbildendes Bewußtsein*) y concluye: "der primitive Animismus dürfte als der geistige Ausdruck des menschlichen Naturzustandes gelten" (ibid.: 366). En relación con la necesidad de ganar dominio sobre el mundo y, por lo tanto, sobre los fantasmas que nacen de la conciencia formadora de mitos, la magia como técnica animista remite a la idea de la omnipotencia de los pensamientos:

Die Motive, welche zur Ausübung der Magie drängen, sind leicht zu erkennen, es sind die Wünsche des Menschen. [...] Im Grunde muß all das, was er auf magischem Wege herstellt doch nur darum geschehen, weil er es will. So ist anfänglich bloß sein Wunsch das betonte (ibid.: 372).

En *Das Unheimliche*, Freud sostiene que, en su desarrollo individual, los seres humanos pasan por una fase correspondiente al animismo de los primitivos y que esta fase deja restos y huellas en el adulto racional: creencias superadas que siguen a la espera de una confirmación (Freud, 1970: 263).

A pesar de haber superado las explicaciones y técnicas animistas, no todos están igualmente convencidos de las explicaciones y técnicas

racionalistas. En el caso de que las convicciones primitivas superadas hallen una nueva confirmación, si por un instante se entra en un estado de duda acerca de la veracidad de lo superado, surge lo siniestro (ibíd.: 270 s.).

Al delimitar el concepto respecto de las demás sensaciones dentro de lo angustioso a través de una definición contundente de su esencia y al considerar, al mismo tiempo, que los factores desencadenantes de la sensación varían de un individuo a otro, según el grado de convicción de las explicaciones racionales, la definición de lo siniestro en Freud sigue determinando la poética de lo siniestro hasta la actualidad y formará la base de los análisis en esta tesis.

En 1974 Richard Alewyn publica su ensayo *Die Lust an der Angst*, en el cual pasa por alto la teoría de Freud y parte nuevamente de la idea de lo desconocido formulada por Jentsch. El concepto del *placer del miedo* descrito por Alewyn es relevante en el contexto de esta tesis. Pero, en cuanto al concepto de lo siniestro, su teoría ejemplifica, sobre todo, el problema terminológico: las interferencias y equiparaciones entre el concepto de lo siniestro y los demás conceptos relacionados con lo angustioso, sobre todo entre el miedo (*Angst*), lo siniestro (*Unheimlich*), el suspenso (*Spannung*), y el horror (*Grauen*).

Freud ya había resaltado que era insostenible decir que todo lo desconocido provocaba lo siniestro. En este sentido, Alewyn agrega el elemento del misterio como condición para que lo desconocido genere lo siniestro y aclara que no todo lo desconocido necesariamente es un misterio; lo desconocido sólo es misterioso cuando lo ya conocido nos impone preguntas y se niega la respuesta a nuestra insistente inquisición.

Alewyn habla de lo siniestro tanto en la literatura como en la vida real y en ambos contextos resalta la importancia de la situación y la organización escénica, que debe estar en un claroscuro para que lo aparentemente conocido se vuelva extraño y para que las preguntas que en circunstancias normales pasarían desapercibidas ganen importancia. Finalmente, para que lo desconocido y misterioso dé lugar a lo siniestro debe agregarse, según

Alewyn, el elemento de lo amenazante: "Das Unheimliche ist eine geheimnisvolle Gefahr" (Alewyn, 1974: 325).

Para especificar esto, da el ejemplo de andar por un bosque y escuchar ruidos en los alrededores sin saber de dónde provienen y, además, sin saber si estos ruidos presentan una amenaza. Según su opinión, tal situación imposibilita reaccionar, hasta el punto de que el sujeto no puede siquiera huir y sólo le resta esperar: "Das ist dann nicht gefährlich, sondern unheimlich. Dann habe ich Angst" (í.d.).

Esta última declaración muestra que Alewyn no distingue entre la índole sensible de lo siniestro y el miedo (*Angst*), sino que usa los dos términos de manera intercambiable. Alewyn define el miedo en relación con la novela de horror (*Schauerroman*) como la conciencia de nuestra inseguridad total (í.d.). Al destacar, en este contexto, la importancia de la espera, de la expectativa, del hecho de sentirse indefenso y encontrarse en un estado de incertidumbre y de tensión, el concepto del miedo (y consecuentemente también el de lo siniestro) no sólo se entrecruza en Alewyn con lo siniestro, sino también con el suspenso (í.d.).

Según la definición de Freud, es posible delimitar el concepto de lo siniestro respecto de aquellos que, en el uso cotidiano de la palabra, le son próximos. El miedo suele definirse en relación con el temor (*Furcht*), y éste es la reacción a una amenaza concreta, mientras que el miedo (*Angst*) es una reacción a una amenaza incierta (Schulz, 1977: 13). Tanto el miedo como lo siniestro son, entonces, estados de duda. Estos estados generados en la literatura muchas veces coinciden con el suspenso, que sería la expectativa del lector acerca de cómo va a resolverse esta duda en el futuro: o bien (en el caso del miedo) la amenaza se concretará, o bien (en el caso de lo siniestro) lo que se creía imposible resultará ser verdad. El horror, a su vez, es una sensación que no está relacionada con un estado de duda, ni necesariamente con conceptos superados, considerados imposibles. Ser testigo de hechos tan reales como la crueldad o la tortura pueden provocar el horror (Wilpert, 1994: 27).

2.2. Lo siniestro y la Ilustración

A partir del siglo XVIII, en Europa se inició un proceso de reformas y movimientos educativos que dio luz a la Ilustración. En retrospectiva, el propósito formulado por Kant, de que el pueblo debía de salir de la inmadurez de la que él mismo era culpable (*selbstverschuldete Unmündigkeit*), suele considerarse emblemático de la Ilustración, pero los objetivos de los ilustrados eran variados y el proceso se dividió en diferentes épocas con diferentes propósitos. Gerhard Hoffmeister sostiene que más allá de la variedad de enfoques posibles desde los cuales se puede interpretar la Ilustración, la cosmovisión que nació en aquella época puede resumirse de manera relativamente concisa, sobre todo desde el punto de vista romántico, que es de particular interés en esta tesis: "Den meisten Aufklärern ging »die Welt rein wie ein Rechenexempel« auf, weil sie mit ihrem endlichen Verstand »lauter Endlichkeiten« auf ihren Nutzen hin untersuchen konnten" (Hoffmeister, 1990: 161). El aprecio excesivo de las ciencias exactas y de la razón fue característico de la primera fase de la Ilustración. Se sostenía que el pueblo debía superar las imágenes supersticiosas¹ y religiosas que cerraban el paso a la percepción y al análisis de la realidad y, consecuentemente, a los cambios en el orden de las sociedades. En aquella época, el desarrollo se concentraba en lo observable y calculable y se introdujo una nueva conciencia que, como expresa Alewyn, no reconocía a ningún ser y obrar que no pudiera presentar ante el tribunal de la razón la prueba de una procedencia natural (Alewyn, 1974: 317).

La fe en las ciencias puede tener el mismo efecto tranquilizador que el animismo o las religiones. Pero el alto grado de especialización que requiere el seguimiento activo de los avances de las ciencias hace que sea imposible que un individuo pueda explicarse, por su cuenta, el mundo entero a través de ellas. En este sentido, Max Weber decía que las consecuencias de la intelectualización y del racionalismo no se manifiestan en que hoy en día se sepa todo, sino que lo que paulatinamente se instaló en Alemania fue la fe

¹ Según Freud, la superstición es el animismo en su forma devaluada (Freud, 1974: 366)

en que se podría saber todo con tan sólo quererlo (Weber, 1951: 578). En la actualidad muchos confían, entonces, en que nada es inexplicable y que no hay misterio que pueda resistirse a la investigación y a las ciencias y muchas veces se confía tan ciegamente, se sabe y cuestiona tan poco, que habría que concederle la razón a Hermann Bausinger, quien dijo que la ciencia se convirtió en una forma diferente de superstición (Bausinger, 1963: 349).

Freud resalta que el animismo o la religión son, en su sencillez, sistemas de explicación mucho más abarcadores y lógicos para el hombre (Freud, 1974: 366). Ambos sistemas dan respuestas a las preguntas más existenciales sin exigir conocimientos específicos, como en el caso de las ciencias. Pero no solamente debido a esto los sistemas de explicación prerracionales siguen complementando las lagunas del saber hasta el día de hoy, sino también porque las mismas ciencias aún no pudieron dar las respuestas correspondientes. Todavía no existe una respuesta unánime respecto de lo que significa la muerte y tampoco ha sido posible comprobar científicamente la inexistencia de lo sobrenatural.

Estas características de las ciencias en su forma actual contribuyen a que la superstición todavía siga coexistiendo con el nuevo sistema explicativo. Hermann Bausinger resume estas razones refiriéndose a Johannes Kern, quien a fines del siglo XVIII analizó la continuación de la superstición en épocas posiluministas:

Als erstes nennt er [Kern] den »noch immer so allgemeinen Mangel an Nachdenken«, die Gewöhnung ans Lernen statt ans Denken. Als zweite wesentliche Ursache des Aberglaubens führt Kern den »noch immer so allgemeinen Mangel an zweckmäßiger Kenntnis der Natur, ihrer Wirkungen und Kräfte« an. Vor allem aber –und das ist die dritte Ursache– hat jeder Mensch einen natürlichen Hang zum Wunderbaren, der wiederum erklärt werden kann aus der Tyrannei von Furcht und Hoffnung und aus dem Trieb zu Veränderung und Abwechslung: der Schopenhauersche Gedanke, daß »der gar nicht zu verachtende Gewinn aller Superstition« in der kurzweiligen »Unterhaltung mit einer erträumten Geisterwelt« liege, klingt hier an (Bausinger, 1963: 353).

La ciencia que fue ganando terreno desde la Ilustración es, entonces, un sistema explicativo que aún en la actualidad deja lugar a la duda.

El antagonismo y la simultaneidad de los sistemas explicativos que se formó desde la Ilustración es la base necesaria del concepto de lo siniestro

según la definición de Freud. De este modo entendemos que el concepto de lo siniestro, como lo conocemos actualmente, es un concepto relativamente reciente: "Als Begriff gehört das Unheimliche eindeutig in das späte 20. Jh.; der Prozess der Begriffsbildung dauert immer noch an" (Masschelein, 2005: 241). Sobre todo Alewyn opina que lo siniestro, entendido de esta forma, es una cualidad sensible que irá desapareciendo a medida que se va desarrollando la ciencia e imponiendo la ciencia en la conciencia humana (Alewyn, 1974: 130).

2.3. El placer del miedo

Si en la actualidad tuviéramos que imaginarnos algo que provoque la sensación de lo siniestro, podríamos pensar en un fantasma. Según la definición de lo siniestro de Freud, esto es lógico porque hemos superado las creencias en lo sobrenatural y el fantasma es considerado el representante más popular de este mundo superado: "Gespenster sind [...] die populärsten Erscheinungen des Übernatürlichen" (Wilpert, 1994: 1). Pero esto significa también que el vínculo que ahora se establece entre los fantasmas y lo siniestro no se establecía tradicionalmente debido a la creencia en la existencia de ellos en épocas pasadas.

A lo largo de los siglos en los que la creencia en lo sobrenatural era habitual, se formaron convenciones en cuanto a los sitios y horarios en los cuales cabía esperar un encuentro con un fantasma. Esas convenciones se han transmitido oralmente y por escrito, de modo que todavía los conocemos. Acorde a estas tradiciones todavía existe un consenso acerca de las formas y las razones típicas de su manifestación. Por ejemplo, sabemos que el fantasma generalmente es invisible y, por lo tanto, suele manifestarse a través de ruidos o de sus efectos sobre los objetos, como por ejemplo una puerta que se cierra inesperadamente. El hecho de que el fantasma suela manifestarse de noche, cuando la vista está restringida por la oscuridad y el oído percibe ruidos a los que no se les puede atribuir un

origen, brinda un punto de partida para explicar los orígenes de estas convenciones.

En *Technik und Geistererscheinungen* (1935), Ernst Bloch desarrolla la idea de que las creencias en lo sobrenatural en Europa se extinguieron no sólo debido a la Ilustración, sino también al invento de la luz eléctrica. Según él, la penetrante luz de neón que ilumina el mundo moderno extinguió el espacio vital de los fantasmas (Bloch, 1965: 359). La manera en que Bloch compara la penetrante luz de neón con la cálida luz de las velas deja constancia de una sensación resaltada por Richard Alewyn: que hoy en día tendemos a recordar las épocas preindustriales y prerracionales con cierta nostalgia (Alewyn, 1974: 307). El hecho de que todo sea considerado explicable a través de la razón y parezca previsible ha llevado a una sensación de pérdida ante el desencantamiento del mundo.

En su ensayo, Alewyn aclara que en épocas preindustriales el hombre se veía inhibido por la angustia y el horror provocados por su imaginación, que alcanzaba dimensiones infinitas, sobre todo en la oscuridad. En este contexto, hablar de una nostalgia por este pasado parece paradójico. Pero, según Alewyn, al haber vivido durante tanto tiempo rodeado por fenómenos que le provocaban miedo, el hombre se acostumbró a experimentar esta sensación y no puede vivir sin ella (Alewyn, 1974: 329). Georges Jacquemin va aún más allá de esto al sostener: "Der Mensch hat es immer geliebt, Angst zu haben. Ihm kommt es vor, als würde er dann intensiver leben" (Jacquemin, 1975: 41).

Habría que atenuar esta declaración: la experiencia del miedo no da placer, sino temor. Pero es verdad que, una vez superado el miedo, la descarga provocada por la tensión que proporciona el miedo deja un efecto de excitación y, por lo tanto, a veces estos momentos son recordados de manera positiva como muy intensos. En un sentido figurado, esto es lo que en la teoría de Alewyn pasó, como consecuencia de la Ilustración, con el miedo a la oscuridad, a lo incontrolable y, finalmente, a los fantasmas y demás representantes del mundo sobrenatural. El hombre ilustrado aprendió que estas criaturas no existen, y por lo tanto sabe que no amenazan su

existencia y que, consecuentemente, tampoco hay que tenerle miedo a la oscuridad. Entonces, una vez a salvo, anhela repetir la sensación tan intensa que tenía cuando todavía les tenía miedo. El anhelo se debe, en este sentido, a un cambio de percepción que solamente puede darse en retrospectiva, o a distancia segura, y que no corresponde a la sensación inicial.

En resumen puede decirse, entonces, que por un lado el sistema explicativo racional moderno aún no se ha impuesto suficientemente como para privar a los viejos sistemas explicativos de toda su credibilidad, pero ya los ha reemplazado lo suficiente como para que el contacto con ellos se pueda percibirse desde una distancia tranquilizadora y, consecuentemente, de forma placentera. Este cambio de mentalidad es relevante en el desarrollo de la literatura que, como se detallará a continuación, --paralelamente a este desarrollo provocado por la instrucción-- empezó a integrar de manera sistemática el elemento de lo siniestro.

3. Lo siniestro en la literatura

A partir de la Ilustración, las figuras terroríficas que solían acompañar al hombre en la vida cotidiana comienzan a conquistar la literatura.

La poesía popular solía hacer uso de estos motivos que, en épocas prerracionales, proporcionaban un vehículo para transmitir los saberes populares que le servían al hombre para explicarse el mundo y ubicarse en él. Muchos cuentos populares fueron transmitidos de generación en generación como explicaciones o advertencias que influían directamente sobre el comportamiento de quienes los escuchaban.

Desde que se comenzó a recopilar y analizar la poesía popular europea, se han distinguido diferentes géneros que se definen a través de maneras características de tratar e incorporar lo sobrenatural.

El milagro, por ejemplo, ya en épocas prerracionales solía incorporarse al cuento como algo ordinario o bien como algo extraordinario. El primer caso puede observarse en los cuentos maravillosos (*Märchen*). Éstos están ubicados en un *milieu* que no pretende imitar el mundo real, donde la manifestación de elementos sobrenaturales es esperada y, por lo tanto, no impactante. Pero en los cuentos que se ubican en el mundo real y cotidiano, donde se lo percibe como algo extraordinario. En estos casos, lo sobrenatural puede parecer impactante o es magnificado para dar fe y esperanza, como en las leyendas (*Legenden*), o puede parecer incontrolable y espantoso, como en las sagas (*Sagen*).

Con respecto a este efecto, las sagas pueden considerarse el género popular más próximo a la ficción de miedo que se suele producir en la actualidad. Pero mientras los seres provenientes del mundo sobrenatural en las sagas por lo general cumplían propósitos educativos y seguían leyes basadas en largas tradiciones, a consecuencia de la Ilustración se leen e inventan historias que recurren a ellos de una forma desvinculada de la tradición. De este modo surgen obras que les atribuyen nuevos significados

o que también pretenden generar la experiencia del horror, del suspenso o de lo siniestro, de lo que Alewyn denomina *el placer del miedo*.

En este contexto surgió la literatura fantástica, que adoptó muchos de los motivos de la poesía popular y que también suele vincularse con este interés en provocar lo siniestro.

A continuación se detallarán las características de la saga y de la literatura fantástica, enfocando particularmente el cambio de mentalidad que tuvo lugar entre la desaparición de uno y el nacimiento del otro y el efecto de dicho cambio sobre las técnicas aplicadas para crear lo siniestro, particularmente a través de la incorporación de la saga como motivo en la literatura fantástica.

3.1. La saga

Debido a la gran cantidad de textos y a su variado espectro temático, es difícil definir de forma abarcadora el género de la saga. En términos generales, Max Lüthi la define de este modo: "Die Keimform der Sage ist wohl die einfache Aussage, daß man zu einer bestimmten Zeit an einer bestimmten Stelle etwas Unheimliches gesehen habe" (Lüthi, 1962: 56).

Podemos citar el siguiente ejemplo:

Am Meißner in Hessen liegt ein großer Pfuhl oder See, mehrenteils trüb vom Wasser, den man Frau Hollen Bad nennt. Nach alter Leute Erzählung wird Frau Holle zuweilen badend um die Mittagsstunde darin gesehen und verschwindet nachher. Berg und Moore in der ganzen Umgebung sind voll von Geistern und Reisende oder Jäger oft von ihnen verführt oder beschädigt worden (Rölleke, 1994: 41).

El núcleo de la saga estaría dado aquí, entonces, por la percepción de una persona empírica que se mueve en el mundo empírico. Este mundo es invadido por un fenómeno excepcional e inexplicable. La particularidad de la percepción es la razón por la cual la persona siente la necesidad de compartirla y para ello suele dar una interpretación de lo percibido. La saga nace de esta interpretación y se convierte en tal si luego sigue siendo

difundida de boca en boca dado que la transmisión oral es un elemento constitutivo del género.

La tradición oral está mucho más ligada que la tradición escrita a las convicciones colectivas y al gusto de la época. Por lo tanto, es importante que la interpretación de la percepción se haga a través de las imágenes estereotípicas de las creencias populares hegemónicas en el momento y ámbito cultural dados (Petzoldt, 2002: 59).

El hecho de que los sucesos sean transmitidos a través de imágenes estereotipadas contribuye a que puedan resumirse en pocas palabras. Estructuralmente, la saga es una forma de narrar corta y simple, lo cual también ayuda a que pueda difundirse con mayor facilidad.

Para que la interpretación prevalezca y la historia siga siendo narrada, se le añade a la forma otro factor: los contenidos. La fuerza de atracción de la saga se basa en la experiencia personal de alguien que entró en contacto con el mundo sobrenatural. Los temas que puedan expresarse en este contexto son muy variados y abarcan, según Leander Petzoldt: "das breite Spektrum menschlicher Auseinandersetzung mit seiner eigenen und der ihn umgebenden Natur, mit der historischen Realität und der transzendenten Welt"(ibíd.: 58) temas que, según Petzoldt, corresponden a las necesidades básicas de la psique humana (id.).

Tradicionalmente, la saga exige que tanto el narrador como el público crean en sus contenidos (Lüthi, 1962: 19). A pesar del valor explicativo y simbólico de lo sobrenatural en épocas no racionales, esto no era característico de todos los géneros populares. El cuento maravilloso, por ejemplo, nunca exigió ser creíble porque creaba un mundo ideal. La leyenda, por más que pretendía serlo, no lo era en la misma medida que la saga: mientras que la leyenda era un texto inicialmente escrito y difundido por la iglesia, la reproducción de la saga era iniciada en el pueblo mismo y su transmisión solamente dependía de él. En Alemania las creencias de la mayoría coincidieron durante largo tiempo con la religión católica y de hecho la mayoría de las sagas alemanas que conocemos reflejan las imágenes prevalecientes de esta época, porque fue entonces cuando fueron

transcriptas. Pero, en términos generales, la saga expresa creencias populares, a menudo supersticiosas, independientes de la religión institucional (cit. en Petzoldt, 2002: 163).

A diferencia del mundo del cuento maravilloso que, en su carácter ideal, no está fijado en el tiempo y en el espacio, la saga está vinculada a un lugar y un tiempo específicos. La mención explícita de estos datos en el texto le otorga autenticidad al género, sobre todo si se conoce el lugar de referencia donde el fenómeno descrito por el narrador dejó sus huellas que cumplen la función de una prueba auténtica. Debido a estas características, hasta el siglo XVIII la saga solía definirse como "kunde von ereignissen der vergangenheit welche einer historischen beglaubigung entbehrt" (W. y J. Grimm, cit. en Petzoldt, 2002: 43)².

La saga tiene un alto valor informativo; su forma es poco poética. Petzoldt la compara a un anuncio de un periódico: "Mit dem Siegel der Authentizität versehen, gehen Zeitungsnachricht und Sage eine enge Verbindung ein. Hier zeigt sich eine Eigenart menschlichen Denkens. Durch die Versicherung, etwas sei authentisch, verändert sich die Art unserer Wahrnehmung entscheidend" (Petzoldt, 2002: 187).

El rol de la percepción en la saga es de importancia. En cuanto a las historias que tratan lo sobrenatural, ya Christoph Martin Wieland dijo: "je empfänglicher unsere Seele für die Einwirkung dieser Art von Dichtungen ist, desto geneigter sind wir, uns durch Erzählungen, die sich (dem Vorgeben nach) auf Erfahrung und Thatsache gründen, von der Wahrheit dessen, was wir wahr zu finden wünschen, überreden zu lassen" (Wieland, 1984: p.75).

La aparente autenticidad de las sagas, debido a la actitud y la fiabilidad del narrador, las aparentes pruebas y a las imágenes estereotípicas, junto a la predisposición no racional del público contemporáneo a creer en estas imágenes, indican la funcionalidad original del género. La saga servía para transmitir mensajes ideológicos, para educar, para advertir o para intimidar:

² Ortografía según la fuente citada.

Über ihre konkrete inhaltliche Aussage hinaus hat die Sage auf einer zweiten Ebene eine symbolische Bedeutung, die innerhalb der Gruppe, die sie tradiert, jeweils verstanden und wirksam wird. Die Erzählung wird so zum symbolischen Ausdruck von Normen, Wertungen und Ansichten der Menschen über die sie umgebende Welt und ihre kulturellen Manifestationen (Petzoldt, 2002: 8).

En Alemania, la mayoría de las sagas que hoy en día están incluidas en el canon de las colecciones populares datan del siglo XIX, de sociedades preindustriales. En ellas se reflejan las postrimerías del feudalismo en su forma de vida vinculada a las normas y tradiciones prevalecientes. La ideología transmitida en las sagas de aquella época no representa una crítica a este sistema, sino una crítica a aquellos que se atrevían a sobrepasar las normas establecidas. Muchos de estos textos tratan de castigos provenientes del más allá, impuestos a aquel que transgredió las normas tradicionales de la sociedad: "Mit dem Siegel der Tradition versehen, erlaubt dieses Weltverständnis keine Zweifel an der Gottgewolltheit dieser Ordnung" (Petzoldt, 2002: 199).

A diferencia de los cuentos maravillosos, la saga desconoce el *happy end*. Muchas veces la saga finaliza en el momento más horroroso al cual apunta todo el desarrollo de la narración y el mensaje ideológico deja en claro por qué no puede haber un *happy end* (Rölleke, 1996: 10).

3.2. La saga y la Ilustración

En la literatura, la contracorriente al racionalismo en Alemania suele resumirse bajo el concepto del romanticismo. Esta generalización es conflictiva, dado que la Ilustración y el romanticismo se han influido mutuamente y coincidían en varios aspectos (Bausinger, 1968: 18). Al igual que la Ilustración, el romanticismo tampoco fue un movimiento homogéneo, sino que se dividía en diferentes épocas y, a su vez, diferentes círculos.

El romanticismo temprano se desarrolló hacia 1798. En él confluyen cuatro corrientes literarias principales que habían surgido en relación con las ideas de la Ilustración: el racionalismo, el Rococó, el sentimentalismo (*Empfindsamkeit*) y el *Sturm und Drang* (Hoffmeister, 1990: 26). Este

romanticismo temprano, a excepción de su corriente berlinesa, consecuentemente no se oponía a las ideas de la Ilustración: “im allgemeinen versuchte sie, die Schaffensprinzipien der Aufklärung, Bewußtheit und Besonnenheit, mit romantischer Begeisterung zu verbinden” (Hoffmeister, 1990: 35). El romanticismo maduro y tardío, a su vez, se distanciaron cada vez más de estos principios y hacia 1815 esta corriente literaria tendencialmente apoyaba la ideología de la restauración (Ribbat, 1979: 95).

Se suele decir que el romanticismo en su conjunto se oponía a la Ilustración porque se caracteriza por “el sentimentalismo literario como acentuación del sentimiento, con toda su carga de irracionalidad” (Penning, 2005: p. 29). Los románticos percibían la unidimensionalidad del racionalismo, tal como se manifestaba en su primera etapa, de manera restrictiva y opinaban que la rigidez con la que se enfocaba lo útil y lo racional provocaba un comportamiento inhumano que, en el contexto histórico de la industrialización y de la creciente expansión económica a menudo se vinculaba al materialismo (Freund, 1978: 16). Para los románticos, dejar lugar a la fantasía era necesario para realizarse como ser humano. Esta fue una de las razones por las que las ideas de Johann Gottfried Herder tuvieron influencia sobre el pensamiento romántico.

La discusión acerca de lo que debía considerarse poesía artística o poesía natural (*Kunstpoesie*; *Naturpoesie*) atravesó la época del romanticismo y fue impulsada, entre otros, por Herder. En vez de la *téchné*, Herder resaltaba la importancia de la pasión y del sentimiento del poeta (Hoffmeister, 1990: 27). Además, postulaba que el idioma, los mitos y la poesía popular eran expresiones del alma de un pueblo y a esta última le atribuía valores como lo originario, real e inocente en su carácter de *Naturpoesie* (Moser, 1989: 254). En relación con esto, los románticos recuperaron los motivos de la poesía popular.

Sobre todo el romanticismo maduro, que surgió a partir de 1805 en reacción a los desarrollos políticos vinculados con las expediciones militares de Napoleón, se caracteriza por su interés por los géneros populares.

Definirse como “pueblo” en este contexto histórico particular en el cual Alemania sólo existía en forma fragmentada, era de importancia, y el hecho de que los románticos recurrieran a la poesía popular refleja también su deseo de unir los numerosos Estados a través de una cultura de origen compartida. Hugo Moser describió la relación entre el romanticismo alemán y la poesía popular de la siguiente manera:

Sie wollen mit Hilfe der altehrwürdigen Volksüberlieferungen eine »neue, heilige Zeit« heraufführen, sie wollten nicht nur das vor ihren Augen Zerbröckelnde retten, sammeln, sondern sie wollten es auch nutzbar machen für die eigene Gegenwart, sie wollten es auf verschiedene Weise wieder beleben (ibíd: 255).

En cuanto a las sagas, Moser distingue dos corrientes principales que pretendían revivirlas de diferentes maneras durante el romanticismo: la estético-literaria y la mitológica, que se veía estrictamente ligada a la transmisión popular (ibíd.: 255).

Estas corrientes suelen ejemplificarse a través de la discusión entre los hermanos Grimm y Achim von Arnim; discusión que se desarrolló en el contexto de la disputa acerca de la oposición entre *Natur-* y *Kuntpoesie*.

Los hermanos Grimm no dudaban del carácter ancestral de las sagas y estaban convencidos de que, si sus contenidos habían sido preservados y transmitidos durante tanto tiempo, éstos debían ser de gran importancia. En oposición a la facticidad de la historiografía, atribuían a las sagas una profunda verdad intrínseca y hasta veían en ellas restos de la mitología germánica. Elevándolas a dimensiones bíblicas sostuvieron que no debían ser sujetas a ningún tipo de cambio intencional (ibíd.: 255s.).

Las recopilaciones de cuentos maravillosos y sagas que publicaron los hermanos Grimm han contribuido a la transmisión de los géneros populares y siguen siendo populares. Su teoría de las sagas, sin embargo, se considera anticuada. En la actualidad, se reconoce el rol de los narradores que influían significadamente en las formas y contenidos de los cuentos populares, incluso de las sagas, a través de sus ideas y estilos particulares. Por lo tanto se llegó a cuestionar la antigüedad de sus contenidos y,

consecuentemente, la importancia de éstos y también se ha relativizado el concepto de anonimato (Rölleke, 1996: 13).

Aunque Achim von Arnim coincidía en que la poesía popular era expresión directa del alma de un pueblo y que no debía caer en el olvido, él formaba parte de la corriente estético-literaria que pretendía revivirla y transmitirla a través de su incorporación y adaptación a la poesía contemporánea (Moser, 1989: 258). Al igual que la mayoría de los poetas románticos, Arnim quiso aprovechar el nuevo recurso que representaban los motivos tradicionales que, desvinculados de las creencias, podían aplicarse de forma simbólica o metafórica en función de la idea que el poeta pretendiera transmitir (ibid.: 266).

En este sentido, recurrir a los géneros populares, por más que haya significado un posicionamiento contra el racionalismo, no debe entenderse como un retorno a la superstición. El romanticismo fue entendido, más bien, como una "Überwindung des Märchens durch das Märchen, des Wunders durch das Wunder, zum sichtbaren Zeichen daß beide dem Dichter unentbehrlich bleiben" (Lüthi, 1962: 128).

3.3. La literatura fantástica

El romanticismo alemán liberó los motivos populares de su entorno tradicional y dio lugar a su interpretación artística e incorporación a la literatura alemana. El surgimiento de la literatura fantástica en Alemania suele relacionarse con este proceso de liberación de los motivos populares. El uso que se ha hecho desde entonces de estos motivos ha sido tan variado que, hasta el momento, los intentos de definir la literatura fantástica como género han fracasado ante la heterogeneidad del *corpus* de las obras que los diferentes teóricos y editores consideran características.

Se ha apelado a la fantasía de tal modo que el género podría resumirse en una definición superficial como la del diccionario Petit Larousse citada por Todorov: "donde intervienen seres sobrenaturales" (Todorov, 2006: 33).

En su sencillez, esta definición serviría para abarcar muchas de las obras que componen el *corpus* de este género indefinido pero, si se lo observa más en detalle, dado que incluye obras desde la *Biblia* hasta *La guerra de las galaxias* de manera indiferenciada, la *literatura fantástica* no es definida como una forma independiente sino como una cualidad inherente a ciertas obras de diferentes géneros, incluyendo géneros populares, religiosos y también géneros más jóvenes como el *fantasy* o la *ciencia ficción*.³

3.3.1. Intentos de definición

La discusión en torno de una definición de la literatura fantástica en Alemania fue retomada, ante todo, en los años setenta sobre la base de las teorías de Roger Caillois y Tzvetan Todorov. En este marco, ambas teorías han sido sujetas a muchas críticas, pero contribuyeron a discernir coincidencias acerca de lo que se considera característico.

Roger Caillois intentó acercarse a la esencia de la literatura fantástica al diferenciarla del cuento maravilloso. Según él, la impresión de lo siniestro provocada por los elementos sobrenaturales debe considerarse decisiva en la definición (Caillois, 1974: 46). Acorde con la teoría de lo siniestro de Freud, Caillois resalta la importancia de la superación de la superstición y por lo tanto ubica la hora de nacimiento de esta forma en el Siglo de las Luces. Ejemplifica esta hipótesis a través del cuento maravilloso: mientras que el milagro, en el mundo maravilloso, no es percibido de modo excepcional, la literatura fantástica se sitúa en un mundo en el cual el milagro ha sido considerado inválido por el discurso científico. Solamente de esta manera su aparición puede generar una ruptura con el orden reconocido, lo cual es condición básica para que se dé lo siniestro (ibíd.: 48).

³ El *fantasy* es un género narrativo moderno que se refiere a obras extensas en prosa –una novela o una serie de novelas, que se desarrollan en un mundo históricamente impreciso, pero pasado, en el que rigen las leyes de lo maravilloso. Un ejemplo característico son las novelas de Tolkien.

Tzvetan Todorov critica la teoría de Caillois resaltando que la definición de un género no puede depender del ánimo del lector. Jentsch y Freud ya habían aclarado que lo que provoca la sensación de lo siniestro en algunos no necesariamente la provoca en otros.

Todorov coincide con Caillois en que el mundo en el que la literatura fantástica tiene lugar es el real y cotidiano y que esta forma presupone un lector implícito ilustrado. Pero lo fantástico para él no se genera a través de la ruptura, sino a través de un estado de irresolución en el lector implícito acerca de si los sucesos que constituyen la aparente ruptura son racionalmente explicables o si se deben a influencias sobrenaturales: "Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en cuanto se elige una respuesta u otra, se abandona lo fantástico para entrar a un género vecino: lo extraño o lo maravilloso" (Todorov, 2006: 24)⁴

Lo siniestro para Todorov ya no es un estado de duda, sino de seguridad: un fenómeno que hace un instante pareció inexplicable, fantástico, se convierte en siniestro en el momento en que resulta ser racionalmente explicable. Esto implica, entonces, un desplazamiento respecto de lo que Freud definió como siniestro por lo fantástico. Sin embargo, por más que Todorov delimite lo siniestro respecto de lo fantástico, no refuta el vínculo entre uno y otro: "lo fantástico se percibe como una percepción especial de acontecimientos extraños" (ibíd.: 83).

Para que un texto pueda considerarse fantástico, según Todorov es importante que el lector implícito no lo interprete de forma alegórica (ibíd.: p. 33). Esta restricción es relevante en el contexto de la relación de lo fantástico con lo siniestro. Una interpretación alegórica de, por ejemplo, un fantasma puede ser horrorosa, angustiante o cómica, según lo que el fantasma represente. Pero debido a la función representativa, la duda, característica de lo siniestro, acerca de la autenticidad del fantasma no desempeña ningún papel.

⁴ Lo que se ha traducido al español como "extraño" ha sido traducido al alemán como "*unheimlich*".

Los intentos de Caillois y Todorov de definir lo fantástico han sido discutidos, refutados y desarrollados, por ejemplo dentro de la discusión de la revista *Phaicon* por Rein A. Zondergeld y Stanislaw Lem; o por Hans Richard Brittnacher, Winfried Freund y Renate Lachmann. Desde entonces no se han vuelto a establecer parámetros tan rígidos para una definición, sino que se ha empezado a investigar problemas específicos en relación con lo que individualmente se consideraba fantástico.

De estos estudios se puede discernir cierto acuerdo acerca de que, en una obra fantástica, lo sobrenatural tiene que provocar lo siniestro o el miedo, y no la fascinación o la indiferencia. En este sentido, Franz Rottensteiner resumió:

In irgendeiner Form treten zwei Weltordnungen auf, wie immer man auch Realität und Übernatürliches definiert, ob man sie als realen Gegensatz oder einen auf der Ebene des Textes auffaßt. So oder so muß eine Unterscheidung getroffen werden, ein ontologischer Zweifel muß auftreten (Rottensteiner, 1987: 13).

3.3.2. El problema del reconocimiento

En la discusión acerca de lo fantástico, a menudo se ha destacado el vínculo entre el psicoanálisis y la literatura fantástica. Louis Vax es uno de los que opinan que esta conexión se establece para atribuirle un carácter más serio a esta forma, que en Alemania tendría fama de *trivial* (Vax, 1974: 27). Con respecto al prestigio, Hans Richard Brittnacher señala que los defensores de la literatura fantástica intencionalmente han pasado por alto las obras más características, que van más allá de lo siniestro tratando, por ejemplo, lo escandaloso, el horror, lo asqueroso y la perversión (Brittnacher, 1994: 19).

Dado que lo siniestro puede generarse a través de alusiones sutiles a los conceptos superados, las interpretaciones en relación con esta sensación pueden servir para transmitir la impresión de seriedad, profundidad y prestigio del género. El horror y la perversión, en cambio, a pesar de su valor declarativo psicológico, al sobrepasar la alusión, al no

manifestarse de forma sutil, son más difíciles de vincular con estas cualidades.

El término de literatura trivial (*Trivialliteratur*) todavía no está definido de forma unánime. Peter Nusser resume que las interpretaciones dicotómicas de la literatura en literatura alta y literatura trivial se basaron, sobre todo, en cuatro criterios: la finalidad intencional de la literatura trivial (*zweckgerichte Tendenz*), su tendencia de transmitir una realidad falsificada, de acumular momentos de tensión (*Reizmomente*) y de reproducir clichés (Nusser, 1991: 4). En el caso de una bipartición de la literatura trivial en kitsch y literatura basura (*Kitsch/Schund*), la literatura de horror, al ilustrar *moralisch offenkundig Fragwürdige[s]*, a menudo es degradada como *Schund* (Bausinger, 1968: 13). La preocupación por la trivialidad surgió paralelamente a la literatura fantástica en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se registró que las masas demandaban materiales de lectura:

[die] einerseits auf tiefverwurzelten und unausrottbaren Aberglauben [schließen lassen], andererseits auf eine kräftige Lust am Makaberen, am Sadistischen und am Erotischen. Von Lesegeschmack kann dabei wohl nicht die Rede sein, es handelt sich eher um eine primitive Gier nach sensationeller Information (Schenda, 1968: 152).

Se suele relacionar la literatura trivial con la expansión de la industria editorial y el aumento del público burgués que buscaba entretenimiento a través de la lectura (Bausinger, 1968: 19). Esto se ve reflejado en la teoría de Winfried Freund. El crítico sostiene que lo fantástico tiene un lado *serio*, que hoy en día sólo puede encontrarse casi en las reediciones de las obras clásicas, como también un aspecto *trivial*. El aspecto *trivial*, según él, apunta sobre todo a provocar un efecto en el lector y se manifiesta en las obras actuales debido a la industria de satisfacción de necesidades, orientada a la venta (Freund, 1978: 28).

Freund resalta que, en el romanticismo, la literatura fantástica culta (*phantastische Kunstliteratur*) solía introducirse a través de la novela corta que proporcionaba el medio ideal para lo fantástico, "in dem sich das alltägliche mit dem märchenhaft-wunderbaren wie selbstverständlich zu mischen beginnt" (ibíd.: 10). A diferencia de las teorías sobre lo fantástico

previamente mencionadas, los dos mundos entremezclados, en Freund, no generan una ruptura o contradicción; a pesar de esto el crítico sostiene que la mezcla genera angustia. Esto se debe a que las novelas cortas románticas analizadas por él, al recurrir a lo sobrenatural de forma alegórica o metafórica, representaban una crítica a la sociedad, a la soberanía de la razón y a la restauración de las condiciones ya anacrónicas después de la Revolución Francesa y en este sentido eran expresión de los miedos y agresiones experimentados en aquella época (ibíd.: p. 13). En cuanto a la expresión de miedos y agresiones, Freund distingue un tipo fantástico crítico-emancipatorio (*außenorientiert-aggressive Phantastik*), que todavía muestra la esperanza de provocar cambios, de otro tipo resignado de lo fantástico (*innenorientierte Phantastik*). Según él, esta segunda corriente de la literatura fantástica se ha desarrollado mucho más en Alemania que la primera y en su inicio expresaba la resignación ante el deseo de autorrealización individual en el contexto histórico mencionado: „an die Stelle des Glaubens, dass die Welt letzten Endes veränderbar sei, ist die lähmende psychische Frustration getreten“ (ibíd.: 27).

El carácter crítico respecto del contexto político y social y su interpretación a través del enfoque de la psique humana se ha relacionado con la literatura fantástica de un modo tal que se le ha atribuido al género un carácter de barómetro que señala las épocas de crisis que generan miedos en el ser humano (Rottensteiner, 1987: 14).

El estudio de la literatura fantástica *seria*, en Freund, remite a la interpretación hegemónica de que, para que una obra fantástica sea considerada *seria*, la introducción de elementos sobrenaturales tiene que cumplir algún objetivo más allá de la satisfacción de las necesidades del público; objetivo que, en el contexto de esta tesis, sería el *placer del miedo*.

3.4. Lo siniestro en la literatura fantástica: verosimilitud y fiabilidad

La literatura brinda posibilidades de elaboración de lo siniestro que en la vida real no existen. Pero el público lector culto desde el siglo XVIII tiene

conciencia de la ficcionalidad de lo sobrenatural y ya nadie se conforma con historias ingenuas e inverosímiles (Penning, 2005: 31). El autor que pretenda que el lector dude acerca de la autenticidad de lo sobrenatural tiene que desarrollar estrategias de certificación creíbles.

Por lo tanto, la literatura que pretende ser siniestra, en primer lugar, tiene que poseer credibilidad. Según lo anteriormente dicho se esperaría que en la actualidad no sea fácil establecer una conexión con lo sobrenatural, pero hay que tener en cuenta que el público lector sigue buscando experimentar la sensación de lo siniestro y que, debido a esto, se puede contar con cierta predisposición: "wir werden mit Geschichten konfrontiert, nicht mit wissenschaftlichen Arbeiten und wenn sie als Geschichten überzeugen werden wir ihnen als Gespenstergeschichten implizit Glauben schenken" (Caillois, 1974: 24)

La predisposición inicial del lector que lea una historia con el propósito de experimentar *el placer del miedo* es esencial para que una narración que apunte a crear lo siniestro sea exitosa y el narrador tiene que extraer ventaja de ella. Para lograr que el lector se deje llevar por la irracionalidad suele ser importante que el inicio de la obra convenza al lector de dos puntos fundamentales que se condicionan entre sí: la verosimilitud de lo contado y la fiabilidad del narrador.

3.4.1. La verosimilitud

Desconcertar el lector a través de los motivos populares tradicionales en la actualidad representa un desafío para el narrador:

La gente que cree en los vaticinios, en los aparecidos, etcétera, posee una imaginación pobre, estereotipada y socializada. En efecto cuanto más numerosos son los testigos y más semejantes las circunstancias de tiempo y de lugar, más fuerte son las razones para creer. Quien pretende ver fantasmas no conformes a los conceptos tradicionales, pasa fácilmente por un creador de fantasías o por un frasante (Vax, 1965: 23)

Los motivos más efectivos de las creencias populares, como los vampiros, fantasmas, demonios o presagios fatales, fueron reelaborados por la literatura fantástica y trasplantados de su espacio vital habitual, con el cual todos estamos familiarizados, hacia nuevos escenarios en los cuales

teóricamente no hay lugar para ellos. El fantasma que tradicionalmente aparecía en el cementerio a medianoche ahora puede esperarse al mediodía en un parque para niños. El objetivo de este distanciamiento respecto de las tradiciones no es provocar risas, según indica la cita de Louis Vax. El objetivo es crear horror, espanto, suspenso o lo siniestro.

Según Freud, lo siniestro en la ficción solamente puede ser efectivo cuando la identificación del lector con la perspectiva del héroe que lo experimenta está garantizada. En el caso de lo siniestro provocado por creencias ya superadas (en oposición con los complejos infantiles reprimidos), esto solamente puede suceder si el mundo ficticio crea la ilusión perfecta de un mundo real vivenciado (Freud, 1970: 237).

Los recursos que se han destacado para crear esta ilusión de verosimilitud son, sobre todo, la lógica y la precisión (Caillois, 1974: 67). Cabe aclarar que la lógica aplicada no tiene por qué coincidir con la lógica del mundo real. Desde la Ilustración, el concepto de verosimilitud en las artes ha sido relacionado sobre todo con la coherencia y con una relación convincente entre causa y efecto (Damenau, 2005: 410).

Para que la lógica que rige en el mundo ficticio sea verosímil, según Caillois hay que entender que hoy en día lo imposible es más convincente cuanto más científico parece (Caillois, 1974: 59). Esto se encuentra relacionado con la inseguridad intelectual que Jentsch define como condición psicológica de lo siniestro y que se genera en ambientes con los cuales el ser humano no está familiarizado, y en los cuales no logra dominar racionalmente los sucesos. Nusser destaca que la estructura de narrar en la actualidad no se diferencia demasiado de la estructura que se aplicaba en los géneros populares (Nusser, 1991: 102); pero, para que estas estructuras en la actualidad puedan provocar lo siniestro, tienen que ubicar al lector en un mundo tan misterioso como solía serlo el mundo cotidiano antes de la Ilustración.

La especialización de las ciencias contribuye a que el hombre no perciba las cosas de forma insondable, como si fuera magia. A su vez, la ciencia tiene tanto prestigio que, mientras parezca concluyente,

prácticamente a nadie que no sea un especialista se le ocurriría cuestionarla y por lo tanto el narrador la puede usar a su favor para crear lo siniestro: “Der kognitiv-therapeutische Aspekt des neuen Wissens [...] den die Aufklärung vermittelt, wird ins Unheilvolle gekehrt” (Lachmann, 2002: 8).

Pero no sólo la ciencia brinda esta posibilidad de plasmar o verificar de manera aparentemente realista asuntos misteriosos que desconciertan al intelecto humano. Desde el surgimiento del análisis de la psique humana y del inconsciente, también la incomprendibilidad del mismo ser humano pasa a ser objeto de la literatura fantástica siniestra: “Die phantastische Persönlichkeit ist der Mensch, der die Bereiche der Menschlichkeit verlassen hat” (Vax, 1974: 21). En este sentido, en la literatura fantástica siniestra, el ser humano aparece en su imprevisibilidad como soñador, alucinado, loco y monstruo (Lachmann, 2002: 9).

La literatura que apunta a provocar lo siniestro se actualiza y encuentra nuevos ambientes impenetrables que parezcan verosímiles y que, así, puedan desconcertar al lector. A su vez detecta o crea huecos en los sistemas explicativos que el lector suficientemente desconcertado y predispuesto va a llenar de contenidos superados.

Lo que no puede faltar, para convencer al lector de la verosimilitud del mundo plasmado, son los detalles que dan la impresión de autenticidad y de cotidianidad del mundo ficticio. Desde las descripciones precisas del escenario hasta la incorporación de datos exactos, nombres y fechas y el enfoque de los detalles característicos, de la apariencia, de la forma de actuar y de la forma de expresarse de los personajes pueden atribuir a crear esta autenticidad.

El inicio de la obra muestra, entonces, un mundo verosímil, generalmente en toda su tranquilidad cotidiana. Una vez establecida esta imagen de la cotidianidad verosímil, puede introducirse lo excepcional: “Wenn der Leser einmal »mitgegangen« ist, wird er auch weiterhin »mitgehen«. Die Geschicklichkeit des phantastischen Autors beruht darauf, die beiden Aspekte miteinander zu verbinden. das eine gewährleistet das

andere. Das Phantastische erhält sein Echtheitszertifikat vom Realismus” (Jacquemin, 1975: 49).

3.4.2. La fiabilidad del narrador

La ruptura esencial de las obras fantásticas, que a su vez es condición de lo siniestro, es el resultado del aparente abandono de la lógica ficticia con la que la obra ha sido configurada (Penning, 2005: 27). Por más que el lector busque el placer del miedo, es de esperar que reaccione escépticamente ante esta ruptura y la introducción de todo acontecimiento que aluda a lo sobrenatural en el mundo verosímil creado. Esto es necesario para que se pueda generar la sensación de lo siniestro; donde no existe la resistencia tampoco podría generarse la duda. Por consiguiente, una vez que el narrador haya ganado la confianza del lector, puede usar esta resistencia a su favor.

Para que el lector se deje convencer por el narrador, es esencial que éste genere simpatía y confianza. Gero von Wilpert ejemplifica cómo un narrador puede ganarse la simpatía de su público para aprovechar su resistencia y finalmente convencerlo de lo imposible. Para ello, no debe imponer su historia de manera arrogante, sino que debe seguir una estrategia que trate con sutileza la resistencia del lector. Es importante que anticipe sus objeciones y que se muestre comprensivo con ellas. Para parecer más razonable y consecuentemente más convincente puede reírse con ellos, puede admitir que él también había dudado y que trató de encontrar otras explicaciones, pero sin éxito. Gero von Wilpert denomina esto un diálogo monológico (*monologischer Dialog*), en el cual la resistencia del lector sirve para incorporar más detalles que finalmente llevan a comprobar su historia (Wilpert, 1994: 44)

El autor de una obra literaria puede realizar un diálogo monológico de diferentes maneras. Por ejemplo, repartiéndolo entre los diferentes personajes en la obra. El efecto puede controlarse a través de las relaciones

de simpatía y antipatía, confianza y desconfianza que el autor establezca entre él mismo, el narrador, los personajes y el lector.

In any reading experience there is an implied dialogue among author, narrator, the other characters and the reader. Each of the four can range, in relation to each of the others, from identification to complete opposition, on an axis of value, moral, intellectual, aesthetic and even physical (Booth, 1961: 155).

Para que el lector acepte lo imposible, es importante que el narrador, además de ser simpático, parezca razonable y superior en cuanto a los conocimientos de la temática en cuestión: "Bildung ist die einzige Prämisse, die das Publikum nicht übel nimmt, und der Ruhm des Tages ist einem Autor sicher, der den Leser in diesem Punkt demütigt" (Bausinger, 1968: 26). Esto también debe verse en el contexto anteriormente mencionado, por el cual se suele recurrir a sistemas explicativos aparentemente científicos. Lo que también suele generar fiabilidad son fuentes comprobables del pasado, de viejos saberes, supuestamente olvidados. Por lo tanto, el narrador fiable, además de poder basarse en explicaciones racionales, también puede recurrir a pruebas en forma de documentos y manuscritos que supuestamente perduraron en el tiempo, a testigos preferentemente ancianos, fotos o crónicas que pretenden probar lo que se va a contar.

3.5. Maneras de introducir lo siniestro

En las narraciones siniestras que quieren mantener al lector en suspenso, lo sobrenatural suele introducirse sutilmente; por ejemplo, a través de una alusión indirecta: primero de manera imprecisa y casual hasta que no se pueda ya negarlo. Si lo sobrenatural llega a manifestarse, esto generalmente se explica a través de la lógica inherente a la obra, o también a través de explicaciones racionales como la coincidencia, el sueño, los efectos de alguna droga, un engaño malintencionado, alucinaciones o la locura (Todorov, 2006: 44).

Pero también existen obras en las cuales lo sobrenatural parece estar presente sin manifestarse jamás y donde, por lo tanto, tampoco existe la

necesidad de explicarlo. Gero von Wilpert señala que estas obras son de las que más perturban al lector (Wilpert, 1994: 34). Son las únicas que permiten que el lector comience a buscar explicaciones más allá del final y que además lo incentivan a recurrir activamente a explicaciones irracionales que generen en él la sensación de lo siniestro sin que la obra se lo imponga:

Mehrere Generationen von Autoren werden auf diese Art von Zweideutigkeit spekulieren, die, indem sie dem Leser die Wahl lässt, ihn zu der misslichen Verantwortung zwingt, selbst das Übernatürliche zu leugnen oder zu bestätigen (Caillois, 1974: 58).

Sobre la base de la voluntad del lector de experimentar el placer del miedo, la herramienta más convencional que brinda la literatura para incentivarlo a recurrir a explicaciones irracionales es su confianza en que la obra sigue una lógica basada en la coherencia y donde toda causa deba tener su efecto: al introducir en el mundo cotidiano un comentario o acontecimiento que haga pensar en lo sobrenatural, probablemente el lector lo utilizará para relacionarlo con todo lo que surja a continuación. Es de esperar que el hecho de haberlo mencionado una vez, de prestarle atención al asunto, ya provoque una creencia a media en el lector (Vax, 1974: 25). El lector moderno considera que todo lo que se menciona es de importancia, porque si se negase la relación entre los episodios, la composición del texto se desintegraría "weil sich dann zwar alles in ihm verstehen lässt, wir aber begreifen, dass wir statt eines Ganzen eine Reihe von zufällig zusammengetroffenen Vorfällen vor uns haben" (Lem, 1974: 103).

3.6. La saga como motivo

En cuanto a la transgresión de las leyes que rigen en una obra, Renate Lachmann distingue dos discursos característicos de lo fantástico: uno antropológico y otro cultural. Con respecto a la recuperación de la saga en la literatura fantástica, el discurso cultural es de particular interés:

der kulturologische Entwurf [spielt] mit unterschiedlichen Konzepten des Alternativen eine zentrale Rolle. Dazu gehört die Alternative des Ausgegrenzten, Vergessenen ebenso wie die Alternative des Fremden. Zum Fremden wird auch das, was die Kehrseite einer Kultur, ihr Anderes,

Verleugnetes, Verbotenes, Begehrtes ist. Es scheint, als sei es allein die phantastische Literatur, die sich mit dem Anderen in dieser Doppeldeutung beschäftigt und etwas in die Kultur zurückholt und manifestiert macht, was den Ausgrenzungen zum Opfer gefallen ist (Lachmann, 2002: 9).

Hasta el momento, en el contexto de lo superado que se vuelve a manifestar, nos hemos referido a las figuras de las creencias populares, los fantasmas, demonios o vampiros. Pero el propio género de la saga también ha sido superado y ha vuelto a manifestarse como motivo en las obras fantásticas.

A consecuencia de la Ilustración se ha llegado a considerar que los contenidos de las sagas eran irracionales y consecuentemente se ha minimizado este género como cuento de nodrizas (*Ammenmärchen*), término que denomina un conocimiento muy divulgado pero falso.

Según lo detallado anteriormente, para generar lo siniestro, la narración tiene que parecer verosímil y el narrador, a su vez, fiable. Si a la literatura siniestra se incorpora la saga como motivo, a menudo se trata de generar la duda acerca de si este *Ammenmärchen* es verdad. La generación de esta duda se ve favorecida por las características particulares del género de la saga previamente expuestas.

Se ha resaltado anteriormente la seriedad con la que se suele contar este "informe"; y dado que implícitamente o explícitamente éste además se basa en fórmulas como "se dice que..." o "se sabe que...", el texto incluye en sí varios "testigos" que respaldan al narrador en su fiabilidad. Este anonimato, el "se", insinúa generaciones de antepasados que, por alguna razón, han considerado que las sagas eran lo suficientemente importantes para seguir siendo transmitidas. La larga tradición de transmisión que se atribuye al género parece verificar la importancia de los contenidos que, debido al distanciamiento en el tiempo, se han olvidado. Esta característica del género ya ha engañado a los hermanos Grimm y ha impulsado a que ellos lo sobrevaloraran, vinculándolo con la mitología germánica. La fuerza persuasiva de las tradiciones colectivas también fue reconocida por Immanuel Kant, quien dijo que no se podía negar cierta verdad inherente a las historias de fantasmas: „doch mit dem gewöhnlichen, obgleich

wunderlichen Vorbehalt, eine jede einzelne derselben in Zweifel zu ziehen, allen zusammengenommen aber einigen Glauben beizumessen“ (Kant, 1960: 962s.).

Se presupone, entonces, que la transmisión colectiva de alguna información debe basarse en alguna razón y que no se genera en vano. En esta presuposición se basa el potencial siniestro de la saga como motivo. En este sentido, en la actualidad puede generarse la duda acerca de si era razonable minimizar de manera tan imprudente lo que generaciones de antepasados habían recordado cuidadosamente.

Es de suponer que una saga, en una obra literaria, va a ser mucho más convincente si el lector puede establecer alguna relación extraliteraria con ella. Desde la incorporación de las sagas a la literatura alemana hace más de doscientos años, se ha creado un canon de sagas que se han vuelto muy conocidas y por lo tanto se presupone cierta familiaridad con estos textos, aunque sea a nivel superficial. En este sentido, es indiferente que el texto de la saga en la obra literaria se diferencie de su versión original en tanto el lector alguna vez lo haya escuchado mencionar. En este sentido, la declaración de Nusser respecto de los motivos de la saga, aplica también a la saga como motivo:

Die Einprägsamkeit und den Bekanntheitsgrad bestimmter über die Trivialliteratur weitervermittelter Motive der „Volkspoesie“ macht sich im übrigen auch die Werbung zunutze, wenn die übernommenen Motive in ihr zumeist auch entstellt werden bzw. nur noch als Quellen für Metaphern und Vergleiche dienen, von denen besondere Reizeffekte auf die Konsumenten ausgehen sollen (Nusser, 1991: 104).

4. Análisis de las recuperaciones de las sagas del gólem y de la mandrágora en *Isabella von Ägypten* de Achim von Arnim, *Alraune* de Hanns Heinz Ewers y *Der Golem* de Gustav Meyrink

En relación con la base teórica previamente expuesta, analizaré a continuación las tres obras, en las cuales las sagas del gólem o de la mandrágora han sido recuperadas en sus versiones originales antes de ser transformadas según los propósitos particulares de las respectivas obras.

Con el fin de discernir las técnicas narrativas aplicadas por Ewers y Meyrink para aprovechar el potencial siniestro de las sagas como motivo, las obras serán contrastadas con *Isabella von Ägypten*.

4.1. Achim von Arnim: *Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe* (1812)

Achim von Arnim fue uno de los primeros escritores en emplear el nuevo recurso literario que proporcionaban los motivos de las sagas desvinculados de sus tradiciones populares. Para Arnim, la función del poeta era la de un historiador, de un crítico de su época y de un vidente que debía asumir el rol de educador de su pueblo (Schürer, 1970: 193). El hecho de que el escritor haya atribuido tanta importancia a las fuentes disponibles del pasado, tanto históricas como folclóricas, para luego incorporarlas a su obra, insinúa esta imagen de él mismo como historiador. Pero para Arnim el rol del poeta no estaba ligado a lo fáctico. Él consultaba y usaba las fuentes en busca de una verdad más profunda, simbólica, y extraía de ellas solamente aquello que consideraba de carácter ejemplar, que pudiera incentivar al pueblo a reflexionar sobre los problemas de su época (id.).

Sobre todo Jacob Grimm criticó el empleo confuso de las fuentes en *Isabella von Ägypten*, el desorden que el poeta creó al entremezclar figuras y hechos históricos y folclóricos entre ellos y, además, con su fantasía. La obra de Arnim ha sido criticada por su informalidad, falta de estructura y coherencia (ibid.: 190) pero la crítica por parte de Jacob Grimm no se refiere

a un problema estructural de los textos. Dado que éste sostenía que lo históricamente auténtico no debía ser alterado, criticaba que la obra de su amigo no sólo falsificara la historia sino que también destruyera la verdad que los hermanos Grimm veían inherente a la poesía popular (ibid.: 191). Frente a esta crítica al aprovechamiento y a la modificación de la poesía popular, en la publicación de sus *Novellen* en 1812, Arnim dirigió la siguiente dedicatoria a los hermanos Grimm (Völker, 1979: 122):

In Eurem Geiste hat sich die Sagenwelt
Als ein geschloss'nes Ganzes schon gestellt,
Mein Buch dagegen glaubt, daß viele Sagen
In unsern Zeiten erst recht wieder tagen,
und viele sich der Zukunft erst enthüllen,
Nun prüfet, ob es Euch das kann erfüllen.

En el contexto de la dicotomía entre *Kunst-* y *Naturpoesie*, en cuyo marco se desarrolló esta discusión, Arnim se oponía a los hermanos Grimm al sostener que la *Naturpoesie* no era algo en sí acabado, perteneciente a la Edad de Oro, sino que podía crearse y renovarse en cualquier época. El programa poético de Arnim consistía en crear *Naturpoesie*, entendida por él como expresión del alma del poeta, a través de una mitología histórica suficientemente seductora e imaginativa como para que se arraigara en la conciencia popular y que contribuyera, a su vez, a la creación de una cultura “nacional” alemana.

Arnim opinaba que solamente la posición narrativa irreflexiva podía reflejar la vida en su esencia y que el poeta, para crear *Naturpoesie*, debía dejarse llevar por su fantasía y por la espontaneidad. El medio más adecuado para ambas lo proporcionaba, según él, la transmisión oral (Völker, 1979: 124).

Ernst Schürer relaciona la pasión de Arnim por la transmisión oral con el placer de asumir el rol de *entertainer* y en este contexto señala el humor grotesco que marca *Isabella von Ägypten* (Schürer, 1970: 190). Esta narración forma parte de un volumen compuesto por cuatro cuentos unidos por un marco mayor: un viaje por el río Rin. En este viaje, el narrador se presenta a su público anunciando que las narraciones que va a leer de su

manuscrito le fueron contadas por un gitano y que él las había transcrito. Esta transcripción pretende retomar el tono original de las supuestas transmisiones orales, de modo que *Isabella von Ägypten*, desvinculada del marco mayor, se parece a una narración oral en la que un narrador se dirige de forma directa a su público.

Es verdad, como señala Schürer que la obra contiene muchas escenas cuya pretenciosa comicidad no puede ser pasada por alto, en las que los personajes se pelean físicamente, intercambian chistes y comentarios profanos o se comportan de manera exageradamente ridícula. Estas escenas no siempre aportan al desarrollo de la narración y el autor las elabora con el fin de crear una situación narrativa entretenida. Pero a pesar de la aparente comicidad, lo que Arnim pretende provocar a través de estas escenas va más allá de las risas.

El narrador de *Isabella* es heterodiegético y omnipresente y comenta de manera explícita y subjetiva los acontecimientos. Las escenas son enfocadas desde las perspectivas de cada uno de los personajes que participan en ellas. Sus sentimientos y pensamientos son reproducidos y luego justificados o fundamentados, y hasta resumidos por el narrador. De esta manera, las emociones y los objetivos de los personajes y la actitud del narrador frente a ellos son verbalizados. Entonces, el narrador capta los sucesos en su conjunto y, al compartir con su público su punto de vista privilegiado, crea complicidad con él frente a unos personajes que no pueden ver más allá de sus emociones e intereses particulares. En este sentido, las escenas cómicas también son expresión de las limitaciones de los personajes, entendidas como fallas humanas que el autor omnipresente pretende señalar en su función de profesor.

A través de los comentarios del narrador Arnim expresa su visión política y su filosofía con un propósito moralizador e instructivo, para lo cual la complicidad entre el narrador y su público es fundamental. Pero, dado que los comentarios son muy subjetivos y a menudo parecen presuntuosos, cabe destacar que la simpatía hacia él no está garantizada como para que esta complicidad también se transmita al lector. Esto se ve reflejado, por ejemplo,

en las escenas en las que Arnim da rienda suelta a su actitud antisemita a través del narrador.

4.2. Los personajes y las sagas

Los personajes de la narración no son meros productos de la fantasía de Achim von Arnim, sino que forman parte de aquellos elementos que el autor extrajo de las fuentes que consideraba representativas. En este sentido, en *Isabella* se entremezclan personajes históricos y figuras que provienen del mundo de la saga.

Las figuras de las sagas son el gólem, la mandrágora (*Alraun*) y el hombre con piel de oso (*Bärenhäuter*). Las sagas del *Bärenhäuter* y del *Alraun* fueron adoptadas por los románticos sobre todo a partir de la obra de Grimmelshausen, que las había incorporados en narraciones que publicó anónimamente hacia fines del siglo XVII y que hasta entonces habían sido confundidas por poesía popular. La saga del gólem, en cambio, empezó a incorporarse a la literatura después de que Jakob Grimm la tematizara en su *Zeitung für Einsiedler* en 1808 (Schürer, 1970: 194s.).

En la actualidad, los motivos de estas sagas⁵ se encuentran entre los más conocidos que haya adoptado la literatura y han adquirido nuevos valores simbólicos a través las numerosas interpretaciones que se ha hecho de ellos desde el romanticismo.

La saga de la mandrágora originalmente se vinculaba con una raíz cuya forma se parece a la de un pequeño hombre y que se utilizaba como talismán. Este talismán solía ser muy solicitado porque presuntamente traía bienestar económico. La ideología romántica alemana que vinculaba la economía mercantil con el mal metafísico hizo que el significado de la raíz fuese invertido. A partir de entonces, el talismán ha sido relacionado a menudo con valores negativos, principalmente el materialismo, la codicia o la corrupción. Esto ya puede observarse en *Eine Geschichte vom Galgenmännlein* (1810) de Friedrich de la Motte Fouqué y es llevado

⁵ Una versión de estas sagas se encuentra en el apéndice, pp. 74-78

adelante por Arnim en *Isabella*. Algo parecido sucede con la saga del *Bärenhäuter*. El valor positivo del tesoro que tradicionalmente recompensaba los sufrimientos soportados por él durante siete años, en *Isabella* pasa a ser expresión de la codicia y de la autoinmolación a cambio de dinero. Pero la mandrágora tiene un potencial de interpretación mucho más variado. El uso tradicional de la planta como afrodisíaco insinúa también su relación simbólica con el libertinaje que más tarde se hará evidente en la interpretación de Hanns Heinz Ewers. Ludwig Tieck, por su parte, aprovechó el peligro mortal de su grito en el momento de arrancarla de la tierra para relacionarla con la locura en *Der Runenberg* (1802).

La saga del gólem relacionada con el rabí Löw, que a través de prácticas cabalísticas creó un ser a partir del barro para proteger a la comunidad judía de Praga, también ha sido aprovechada con diferentes enfoques desde su adopción por la literatura.

Desde el romanticismo, el gólem ha sido desvinculado de su rol de protector y ha sido interpretado innumerables veces en su función de hombre artificial, símbolo de lo inhumano. El acto de su creación ha sido leído en relación con la sobreestimación de las facultades humanas y la amenaza de la pérdida de control. En este sentido, las interpretaciones más conocidas de la época de Arnim son *Der Sandmann* (1816) de E.T.A. Hoffmann y *Der Zauberlehrling* (1827) de Johann Wolfgang von Goethe. En estas obras, el gólem aparece de diferentes formas, en su función de autómatas.

En esta tesis me voy a concentrar solamente en las sagas de la mandrágora y del gólem, cuyo potencial siniestro está en su relación con la magia y los poderes sobrenaturales de la raíz y del hombre de barro pero también en su aspecto humano en relación con su carácter inanimado⁶. A partir del siglo XVIII este potencial ha sido aprovechado por la literatura de múltiples maneras; pero tiene razón Ludwig Völker cuando dice que estas “potentielle Schreckensfiguren, die geradezu stehende Motive einer phantastischen, auf die Erzeugung von Angst zielenden Kunst”, en *Isabella*

⁶ Según Jentsch esta característica es la que usualmente provoca lo siniestro (Jentsch, 1906 a: 197s.)

von Ägypten no se relacionan con lo siniestro: "ihre Anlage zum Zerstörerischen [wird] nur angedeutet, um dann zurückgenommen oder humoristisch gebrochen zu werden" (Völker, 1979: 128).

Isabella von Ägypten ha sido analizada en el contexto de la discusión acerca de la literatura fantástica; Winfried Freund se ha referido a ella como una obra ejemplar del género, en el marco de su concepto de lo fantástico *crítico-emancipatorio*. En su análisis, Freund resalta el valor ejemplar de las fuentes, su aplicación alegórica y el efecto horrorroso y angustiante de la obra (Freund, 1990: 45ss).

Dado que las figuras de las sagas no provienen del mundo humano, para Freund son expresión de la inhumanidad. Las existencias del *Bärenhäuter* y del *Alraun* dependen del dinero, tal como lo insinúan las sagas de las que provienen. "Golembella", en cambio, ha sido interpretada de manera más independiente de la saga y representa, según Freund, lo inhumano en forma de la arrogancia, la voluptuosidad y la avaricia (Freund, 1978: 17). La dependencia y la veneración de estas figuras por parte de Karl y Barka muestran, además, el lugar que estos valores ocupan en la sociedad que Arnim pretende criticar, lo cual Freund ve reflejado sobre todo en la designación del *Alraun* como ministro de finanzas, el alma del Estado (íd.).

El hecho de que la posición del ministro de finanzas sea considerada el alma del Estado de por sí debe entenderse como una crítica a la sociedad; pero que se asigne el rol del alma a un ser sin alma verdaderamente puede horrorizar y angustiar a aquel que reflexione sobre esta crítica.

Sin embargo, anteriormente se ha resaltado que lo alegórico y la reflexión sobre la alegoría por lo general no tienen el potencial de crear lo siniestro ni el placer de ello, sino que lo alegórico en cuanto crítica de la realidad afecta al lector de forma inmediata; si bien puede causar el horror y la angustia, su inmediatez anula el placer de estas sensaciones.

Arnim insinúa el potencial siniestro y destructivo de las figuras de las sagas. El *Alraun*, el *Bärenhäuter* y el gólem cobran vida a partir de las

respectivas sagas que son insertadas, recitadas o resumidas como tales, principalmente fieles a las fuentes arriba mencionadas, de manera que el lector está familiarizado con el material popular antes de que la figura asuma el rol que el autor le atribuye en la historia. La introducción de las sagas siempre va acompañada por advertencias y, en el caso del *Alraun*, la primera figura que cobra vida en el mundo ficticio de la obra, el narrador también aprovecha la indecisión inicial del lector acerca de las leyes que rigen en el mundo ficticio para rodear la introducción de este personaje de una atmósfera siniestra.

4.3 Lo siniestro en *Isabella von Ägypten*

El inicio de la obra familiariza al lector con el mundo de Bella, la protagonista. Bella es una joven que vive retirada en soledad y modestia y que a través de la anciana Barka se entera de la muerte de su padre, el último príncipe de los gitanos. El narrador se explaya para poner al tanto al lector de la supuesta historia de los gitanos, su situación en la sociedad bajo el reinado de Fernando II de Aragón, el predecesor de Karl, particularmente en la sociedad de la ciudad de Gante: “damals gab es ein strenges Recht gegen die Zigeuner, sie totzuschlagen, wo sie sich finden ließen” (Arnim, 1963: 455).

La imagen del gitano en su carácter de nómada que conservaba sus tradiciones representaba un ideal en la mentalidad romántica, lo cual contribuye a la simpatía del narrador por Bella (Völker, 1979: 118). A través de Barka se introduce el presagio según el cual Bella, la última esperanza de su pueblo, tiene que volver a unir a los gitanos y guiarlos a Egipto. De este modo, el lector es introducido a una historia de salvación (*Heilsgeschichte*) y si bien existe una atmósfera mágica debido a que el padre le lega a Bella su laboratorio de alquimia junto a su perro diabólico, el inicio de la obra nos sitúa en un mundo en el cual esa magia aún no ha sido utilizada, un mundo ficticio coherente, legitimado a través de hechos históricos y un lugar en el mapa que establecen un vínculo con el mundo real.

El narrador tematiza explícitamente el temor a los fantasmas que todavía se solía tener en esta época y esta tematización refuerza aún más la idea de que, en el mundo de la narración, rigen las leyes del mundo real, donde lo sobrenatural no existe más allá de la imaginación.

El narrador enfoca los pensamientos y las reacciones de aquellos personajes que creen ver fantasmas y al mismo tiempo informa al público acerca de lo que realmente está detrás del fenómeno, de manera que el miedo del personaje quede ridiculizado y en ningún momento el lector se encuentra en un estado de duda. Esto puede ejemplificarse con la escena en la que Bella sale de su casa en la noche:

So trat das bleiche schöne Kind wie ein Gespenst zur Haustüre hinaus und der Wächter in den nahen Gärten flüchtete sich bei ihrem Anblick in eine entfernte Kapelle, um betend den heiligen Schutz des Glaubens zu fühlen. Bella wußte nicht, daß sie erschreckte (Arnim, 1963: 456).

Para el jardinero, la imagen de Bella provoca lo siniestro, pero el lector sabe que el fantasma es simplemente ella. El miedo a los fantasmas es desarrollado más detalladamente cuando Bella hojea los libros de su padre y, en su ingenuidad infantil, le dice a Barka que le gustaría ser un fantasma. Barka aprovecha la ocasión para concretar un encuentro entre Bella y Karl, dado que Karl quería expulsar a los fantasmas de la casa de Bella. El lector sabe que éstos sólo son inventos del padre difunto que sabiamente había extraído ventaja del temor de la gente para que él y su hija tuvieran un lugar para vivir con tranquilidad. Barka propone que Bella se acerque al príncipe en la noche y que le dé un beso para que éste la confunda con un fantasma, para que se asuste y la casa siga desocupada o, en el caso de que el príncipe no resulte engañado, para que se enamore de ella.

Cuando llega Karl, sin temor alguno, Bella se enamora enseguida. Karl parece la superación de la superstición personificada: "Die Ammenmärchen von Geistern schreckten ihn aber nicht mehr" (ibid.: 460). Sin preocuparse, el príncipe va a dormir. Bella se acerca tímidamente y le da un beso. El narrador la describe en toda su belleza con sus largos rizos sueltos, pero el príncipe, dormido, se la confunde por un fantasma con serpientes en la cabeza. Horrorizado, huye con sus seguidores: „Wer so etwas nicht

empfundener hat wird es nicht glauben, aber ein Gespenst schlägt eine ganze Armee in die Flucht, denn was einen braven Manne übermächtig fürchtbar ist, das ist es im Durchschnitt für alle" (ibíd.: 462). Los hombres huyen a la ciudad „wo sie auf ewige Zeiten durch vergrößernde Erzählungen den Geisterruf des Gartenhauses bestärkten“ (ibíd.: 463).

A través de estos acontecimientos, el lector se ubica en un mundo más verosímil en el cual lo siniestro solamente aparece en forma del temor a los fantasmas, característico de la época. De este modo, el mundo ficticio brinda todas las posibilidades para jugar con la sensación de lo siniestro a través de la introducción de elementos que rompen con la cotidianidad representada.

Al introducir por primera vez la magia, el narrador aprovecha este potencial: Bella, enamorada de Karl, consulta los libros de su padre y encuentra la fórmula para conseguir el *Alraun*. Decide buscarlo porque Barka dice que la única manera de entrar al mundo del príncipe consiste en tener abundante dinero. Cuando el narrador recita esta fórmula asociada con la saga de la mandrágora, salta a la vista lo que Alewyn había señalado con respecto al miedo a la noche y a la oscuridad que cabe asumirse en el público de aquella época (Alewyn, 1974: 308ss.): "in solchem Mädchen [...] soll gleichzeitig der übermännliche Mut wohnen, Nachts in der elften Stunde mit einem schwarzen Hunde unter den Galgen zu gehen, wo ein unschuldig Gehenkter seine Tränen aufs Gras hat fallen lassen" (Arnim, 1963: 464).

El narrador aprovecha el potencial de la situación, la oscuridad de la noche y el propósito de buscar esta raíz con poderes sobrenaturales y por momentos deja de compartir con el público su omnipresencia:

nun war ihr aber sonderbar, daß wie sie jetzt aufstand und sich dem Berge näherte, ein anderer immer in ihren Fußstapfen zu schreiten schien und zwar mit solcher Sorgfalt, daß er mit der Spitze seines Fußes jedesmal die Ferse des ihren anrührte, sie wagte nicht umzusehen und lief immer hastiger zu, bis ein Schlag vor den Kopf sie niederstreckte (ibíd.: 466).

Ludwig Völker realza el uso controlado que hace Arnim de lo siniestro en Isabella: "solche Ansätze [sind] bei ihm stets mit der gegenläufigen Tendenz verknüpft, das Unheimliche, Chaotische, Schreckenerregende, wenn es einmal sich angekündigt hat, wieder unter die Kontrolle eines harmonischen Sinngefüges zu bringen" (Völker, 1979: 128). En este sentido,

el suspenso creado en esta situación se disuelve inmediatamente, en la próxima oración:

Der Schlag war indessen nur wenig betäubend, sie faßte Mut, als alles umher still war; sie faßte um sich, als niemand sie anfaßte und fühlte daß sie gegen einen herabgelassenen Schlagbaum angerannt war; was aber in ihre Schritte so eifrig getreten, war ein Dornstrauch, der sich in ihr Kleid gehängt hatte (Arnim, 1963: 466).

Sin embargo, la atmósfera siniestra se mantiene en el contexto de la obtención del *Alraun*, el primer personaje no humano que aparece en la narración. Su fuerza destructiva es insinuada a partir de su nacimiento a través de la magia negra y el lector todavía no tiene indicios para imaginarse cuál es el lugar que va a ocupar este ser en el mundo ficticio en el que ha sido introducido. Bella consigue la raíz según lo que indica la fórmula y a partir de entonces la figura del *Alraun* cobra vida (ibíd.: 467ss.).

Bella encuentra indicaciones para darle boca, pelo y ojos al *Alraun*, pero en su euforia por crear este ser que la va a acompañar en su soledad le besa la boca hasta que esta queda torcida y cariñosamente le coloca un par de ojos de más en su cuello: "So fröhlich uns erstlich begann sie dies Werk, ein Wesen zu schaffen, das wie ein Mensch seinen Schöpfer bis an sein Ende sie betrüben sollte" (ibíd.: 469). Predicciones como ésta alimentan la expectativa de que la creación del *Alraun*, esta figura horrorosamente fea, va a tener consecuencias fatales y Arnim mantiene esta expectativa: Bella parece hechizada por el *Alraun*, todas las maldades que comete el pequeño ser la fascinan y las observa cariñosamente. Debido a él miente por primera vez en su vida y mata un felino para que el *Alraun* tenga más leche de la gata. Cuando finalmente reconoce que tiene que dominar al *Alraun*, cuya maldad aumenta constantemente, éste la mira con el ojo en su cuello y dice "Hör Bella, ich habe dich eben mit den Augen in meinem Nacken angesehen, da ahndet mir, du hast mich nicht mehr so lieb, wie im Anfange und wenn ich das gewiß weiß, so ist's um dich geschehen!" (ibíd.:474).

El malvado y horrorosamente feo *Alraun* tiene un ojo que puede leer la mente. Todos estos detalles podrían fácilmente dar comienzo a una historia siniestra o de horror y miedo. Pero ya en el párrafo siguiente puede ejemplificarse la crítica acerca de la falta de coherencia de las narraciones

de Arnim, de que se dejaba llevar demasiado por la espontaneidad: "Eine Woche später und der Alraun war in seiner Art völlig ausgewachsen" (ibíd.).

Con esta frase se introduce un cambio brusco en el desarrollo del personaje del *Alraun*. Barka viene de visita y el *Alraun* quiere presentarse bien arreglado. Se pone un vestido de la madre de Bella y se presenta como su prima. En el párrafo anterior, el *Alraun* había amenazado a Bella de manera angustiante y de repente se presenta como una raíz presumida, vana y ambiciosa, disfrazada de mujer. Esta imagen ridícula de él seguirá siendo alimentada de aquí en adelante. Su aspecto, que por instantes parecía horroroso, se convierte en ridículo debido a que el hombre de raíz con sus piernas desproporcionadamente cortas, sin éxito quiere parecer lo más humano y admirable posible. "Unser Kleiner", "das Männlein", "der kleine Herr", "unser Wurzelmännlein": la manera de referirse a él por parte del narrador lo minimiza y, así, sus esfuerzos vanos por ganarse el respeto de los demás buscan provocar risa y aun una especie de cariño o compasión. Por más que el narrador vuelva a hacer hincapié en su carácter malvado y sus objetivos reprobables, no cabe duda de que el *Alraun* no representa una amenaza existencial como lo parecía indicar la advertencia que acompañaba su creación.

A partir de entonces, el mundo ficticio de la narración se entremezcla con figuras sobrenaturales, tal como lo conocemos por los cuentos maravillosos donde lo sobrenatural está integrado al mundo ficticio, de modo que no puede provocar lo siniestro. En este sentido, la aparición del *Bärenhäuter* en forma de fantasma, después de que Barka cuenta la respectiva saga, asusta a los personajes presentes, pero enseguida el *Bärenhäuter* queda sometido al *Alraun* y ni siquiera su doble personalidad tiene consecuencias que se perciban de forma amenazante.

Ludwig Völker ha señalado el uso controlado de lo siniestro especialmente en relación con el gólem que, a pesar de la advertencia de su creador ("Der Jude warnte ihn, er möge sich mit solchem Bilde nicht abgeben, in seinem Vaterlande sei manches Unglück damit geschehen"

(ibíd.: 508) y a pesar de su mal carácter finalmente es vencido sin esfuerzo alguno.

En relación con lo siniestro, las advertencias acerca de las figuras de las sagas no se concretan. Ninguna de estas figuras mantiene al lector en un estado de duda acerca de su naturaleza, sino que son identificadas inmediatamente como sobrenaturales e integradas como tales, de manera que, en el mundo ficticio, lo real se entremezcla con lo sobrenatural sin que esto provoque la impresión de lo siniestro.

Con la conciencia del predominio del propósito moralizador de la narración, la atmósfera pasajera de lo siniestro con respecto a la creación del *Alraun* debe considerarse accesoria; expresión de la pasión de Arnim como narrador para entretener a su público. La creación de los personajes a partir de las sagas posibilita aprovechar su potencial simbólico y es con el fin de familiarizar con las versiones originales que Arnim recupera las sagas para luego poder incorporarlas a la literatura contemporánea, ampliándolas de forma alegórica.

En ningún momento el narrador intenta despertar en el lector la duda acerca de si, en el fondo, hay alguna verdad inherente a estas sagas que se haya superado y que se vuelva a manifestar.

4.4. Cien años después: Hanns Heinz Ewers y Gustav Meyrink

Luego de su introducción a la literatura en la época de Arnim, en la segunda mitad del siglo XIX, los motivos de un legado no racional casi desaparecen de la literatura alemana. Pero, interpretándolos en su función de barómetro para épocas de crisis en las cuales los miedos ya no pueden expresarse a través de imágenes realistas y racionales, no es de sorprender que estos motivos estereotipados vuelvan a aparecer en vísperas de la Primera Guerra Mundial.

Los motivos del gólem y de la mandrágora, retomados en *Alraune* y *Der Golem*, remiten directamente al arsenal de los motivos románticos. A

diferencia del uso alegórico con el que Arnim expresa su crítica, las problemáticas tratadas en estas novelas no son expresadas a través de la alegoría y tratan, más bien, las restricciones al desarrollo de la identidad en la sociedad burguesa a la que ambos autores pertenecieron:

Erst die sogenannte Neuromantik am Anfang dieses Jahrhunderts entdeckt in den Werken Kubins, Kafkas, Meyrinks und Ewers' nahezu gleichzeitig mit der Psychoanalyse wieder den ganzen Umfang menschlicher Identität, die unter den Restriktionen einer sich mehr und mehr stabilisierenden bürgerlichen Weltorientierung für alle Zeiten verschüttet zu sein schien (Freund, 1978: 27).

Ambas novelas han sido desestimadas repetidamente como triviales, sobre todo debido a la acumulación de efectos de tensión y la reproducción de clichés. El valor artístico de ellas ha sido puesto en duda, además, debido a que Ewers y Meyrink produjeron varias obras de estilos parecidos en relativamente poco tiempo (Sprengel, 2004:192; 195). El menosprecio debido al supuesto interés económico de los autores se vio reforzado por la puesta en escena de las personalidades llamativas de ellos y la publicidad eficaz de sus novelas por parte de las editoriales, las cuales contribuyeron para que *Alraune* y *Der Golem* se hayan convertido tan rápidamente en *best seller* (Schödel, 1968: 214s; Wörtche, 1987: 63ss.).

En cuanto a la satisfacción de necesidades como expresión de lo trivial, se han resaltado diferentes enfoques en las obras de Ewers y Meyrink, dirigidos hacia el efecto: el horror, el escándalo, el miedo, el suspenso, lo siniestro. Ewers, por su parte, ha obtenido su (mala) fama por plasmar los instintos reprimidos de la era guillermina, particularmente los sexuales (Müller, 1986: 91) mientras que Meyrink evitó el tema de la sexualidad en su obra y se enfocó, sobre todo, en el suspenso provocado por el ocultismo que a menudo ha sido denigrado como pseudociencia (Schödel, 1968: 213). Debido a la orientación hacia el efecto y el éxito en las ventas, opiniones como las siguientes figuraban en el orden del día desde las publicaciones de estas novelas:

Der zweite Roman der Braun-Triologie verdankt seine überragende Popularität (228. Auflage 1921) der Entschiedenheit, mit der Ewers die Idee einer perversen Erotik ins Zentrum rückt, und der Kompromißlosigkeit, mit der er das frauenfeindliche Epochenklischee von der so unersättlichen wie männermordenden weiblichen Sexualität bedient (Sprengel, 2004: 191).

Meyrink ist ein Zeichen dafür, wie der neugierig ausbeuterische Zeitgeist penetrant genug geworden ist, um selbst das Imponderable nach Gewicht abzusetzen und zur gangbaren Marktware zu machen (Kafka sobre Meyrink en Schödel, 1968: 214).

Ninguno de los dos autores negaba su pretensión de provocar efectos. Es más: los consideraban imprescindibles para el entretenimiento en la literatura que, en su opinión, requería una obra de arte perfecta. Meyrink dijo: "es gehört dazu, dass die Art der Schilderung originell, stimmungsvoll, lebendig und derart erregend ist, dass der Leser vom ersten bis zum letzten Satz in Bann gehalten wird" (Schödel, 1968: 217).

Entre los efectos que pueden discernirse en *Alraune* y *Der Golem* cuenta también lo siniestro y a continuación analizaré su relación con las respectivas sagas. Los motivos de la mandrágora y del gólem se encontraban entre los más recurrentes en la literatura alemana a principios del siglo XX. Thomas Wörtche señala, por ejemplo, que en los primeros quince años del siglo pasado, se han contado siete interpretaciones literarias del gólem (Wörtche, 1987: 201). La popularidad de estos motivos puede reforzar la imagen de lo trivial, el efecto, pero también es de suponer que la familiaridad con estas sagas contribuye a su credibilidad y, por lo tanto, a su potencial siniestro.

4.5. La saga de la mandrágora en *Alraune* (1911), de Hanns Heinz Ewers

En *Alraune*, la saga tradicional de la mandrágora es constitutiva para el desarrollo del argumento, dado que éste se basa en la idea de convertirla en realidad.

La saga es introducida en el segundo capítulo, en una fiesta en la casa del abogado Gontram. Para familiarizarse con el ambiente en el que nace la "idea Alraune", el primer capítulo introduce al lector en el *milieu* en el que va a tener lugar dicha fiesta. El mundo ficticio que es descrito con este fin es una copia del mundo real vivenciado. La casa en la que habita la familia Gontram está ubicada en el río Rin y el narrador describe lo que usualmente suele pasar en esta casa, usándola como el punto de referencia para describir los hábitos de la familia Gontram. Como parte de esta cotidianidad aparecen también los conocidos que suelen visitarla: el abogado Manasse y la condesa Wolonski con su hija Olga.

El ambiente descrito es expresión, según formula Lothar Müller, de „Ekel an der saturierten Selbstgefälligkeit des Bürgertums seiner Zeit und eine böse Lust an den Phänomenen der Dekadenz, die es von innen heraus aushöhlen“ experimentada por Hanns Heinz Ewers (Müller, 1986: 92). En este sentido, nos encontramos con una familia vulgar cuyo bienestar se basa en el presunto talento del abogado Sebastian Gontram para mantener el estatus alguna vez alcanzado a través de la mentira, la corrupción y haciendo trabajar a los demás para sus propios beneficios. Su amigo, el sincero e inteligente abogado Manasse no tiene el éxito que Gontram, pero no se le ocurriría poner en duda la justicia de las circunstancias.

De este modo, el narrador parodia la ceguera con la que se confiaba en el estatus social dentro de una burguesía cuyas virtudes el autor consideraba corrompidas: "Sparsamkeit, Redlichkeit, Gesetzestreue, Staatstreue, streben nach sozialem Aufstieg, enge Familienbindung" (Sennewald, 1973:11).

El narrador es omnipresente y heterodiegético. Pero el lector no sólo se entera a través de sus descripciones de los sucesos y de la vida interior de los personajes, sino sobre todo a través de los diálogos que atraviesan la obra. Algunos de los personajes hablan en dialecto renano, "Es ist dies bekanntlich ein naturalistisches Stilmittel par excellence" (Cersowsky, 1983: 37).

Debido a la gran cantidad de información transmitida a través de los diálogos, es importante analizar los personajes principales, sobre todo el consejero secreto ten Brinken y su sobrino Frank Braun, para indagar su fiabilidad y simpatía para el lector antes de analizar la introducción de la saga.

Estos dos personajes son caracteres antagónicos y a través de su disputa en la fiesta en el segundo capítulo, el lector obtiene toda la información necesaria sobre sus respectivas formas de ser y sus cosmovisiones. Esta información no sólo formará la base lógica del surgimiento de la idea Alraune y de la realización de esta idea, sino que las características que se presentarán también influyen de manera significativa en cómo se va a percibir a Alraune en la novela.

Ten Brinken, que ha llegado a cumplir con los objetivos burgueses de bienestar económico y reconocimiento a través de sus títulos académicos y condecoraciones, no está de acuerdo con la forma de vida que lleva su sobrino. Frank es estudiante universitario pero, al contrario de los demás personajes, no se identifica con los títulos y tampoco tiene respeto por aquellos que los obtuvieron: „Ich finde euch alle, jeden einzelnen, unglaublich albern und langweilig und dumm“ (Ewers, 1928: 35). Ten Brinken lo amenaza con informar a la madre acerca de la vida desenfadada que lleva Frank, su falta de dedicación a los estudios, su pasión por el juego y la carencia de control sobre sus finanzas. Pero no es difícil para Frank Braun impedir que esto suceda chantajeándolo con sus conocimientos acerca de las infamias pedófilas y otros crímenes que, gracias a la inteligencia, la riqueza y el poder de ten Brinken, hasta entonces habían sido ignorados por la justicia.

La manera en que es llevada adelante la disputa entre ellos es significativa. La estructura del diálogo se basa, sobre todo, en que ten Brinken hace comentarios o preguntas que dan lugar a las respuestas y explicaciones de Frank Braun, de modo que el mundo ficticio es presentado predominantemente desde la perspectiva de él.

Se suele decir que el personaje Frank Braun es el *Alter ego* de Ewers:

Ewers [schiebt sich] in seinem Werk auf beinahe unziemliche, fast aufdringliche Art in den Vordergrund. Für ihn war die Beschäftigung mit der Kunst zu einem nicht geringen Grade neben der Verwirklichung seine ästhetischen Vorstellungen auch ein Abreagieren seiner eigenen inneren Spannungen (Sennewald, 1973: 101).

Frank es un soñador y le gusta serlo. El hecho de que no haya nada que Frank Braun tome en serio, ni siquiera a sí mismo, le adhiere un aura invulnerable y carismática que lo posiciona, como él mismo dice, por encima de la vida (Ewers, 1928: 63). Ha aprehendido el afán burgués por el reconocimiento social y se entretiene manipulando y ridiculizando a aquellos que están tan inmersos en esta forma de vida que no se dan cuenta de su previsibilidad. En este sentido, Frank puede considerarse el portavoz de Ewers. Su tono crítico y cínico coincide con el que aplica el narrador. Lo que, sin embargo, distingue a Frank Braun del narrador es el hecho que éste también critica a Frank Braun: "Immer schrie er größte Wahrheiten heraus und konnte selbst nicht die sanfteste vertragen" (Ewers, 1928: 92). El autor ha dotado de debilidades a Frank Braun; por ejemplo, la arrogancia y la pasión por el juego. Sennewald pone estas debilidades en relación directa con Ewers:

Ewers greift zu Surrogaten, wenn ihm der Mut zu wirklichem Handeln fehlt, so, wenn er zum zwar ruhelosen, nichtsdestoweniger in geordneten Verhältnissen lebenden Weltenbummler wird, um dem bürgerlichen Einerlei des Beamtendaseins zu entfliehen, statt in letzter Konsequenz die Bohème zu wählen (id.).

A pesar de su desprecio por la burguesía que, según opina, había convertido el estatus y el dinero en virtudes, Frank es estudiante universitario y su estilo de vida lo hace depender de las finanzas y de la buena voluntad

de su tío. Por lo tanto, Frank Braun termina formando parte de la sociedad a la que tanto critica.

Frank Braun ist vieles, er brilliert in vielen Disziplinen, er prunkt und prahlt mit seinen Einsichten und Kenntnissen, und doch ist er in keinem Augenblick beneidenswert oder gar nachahmenswert. Das Zwiespältige in seinem Wesen macht es uns schwer, dieser Gestalt sympathisch zu finden oder sie selbst nach der Kenntnis eines erheblichen Stückes ihres Lebensweges auch nur zu verstehen (ibíd.:104).

Entre Ten Brinken y su sobrino hay una especie de rivalidad que es constitutiva para el desarrollo de la novela. La superioridad de ten Brinken consiste en su riqueza mientras que la de Frank Braun consiste, ante todo, en su juventud y su indiferencia. El hecho de que Frank siempre necesite dinero le da cierto poder a ten Brinken, pero, en sus discusiones, la experiencia de vida y los títulos académicos que aduce ten Brinken para defender su honor quedan en desventaja frente al hecho de que el joven e independiente Frank Braun puede tener lo que el viejo, honorado y sumamente feo ten Brinken desea. Frank Braun es consciente de ello y le aclara a su tío su punto débil: "Längst hast du alles, was du willst, alles, was ein Mensch haben kann in den bescheidenen Grenzen des Bürgertums. Da willst du hinaus. Der Bach langweilt sich in seinem alten Bett, tritt hier und da frech über die engen Ufer" (Ewers, 1928: 39).

De este modo, en su discurso Frank Braun resume las características esenciales de su tío ten Brinken: en primer lugar, su alma de científico; en segundo lugar, su aburrimiento debido a la falta de desafíos y, por último, su tendencia pedófila. Características que dan lugar a lo que Winfried Freund considera programático de la obra, que brinda "Einsichten in die dunklen, anarchischen Tribesphären, in die von der Moral und der Gesellschaft niedergehaltenen primären Regungen des Es, die jederzeit in die wohlgeordnete bürgerliche Welt einbrechen können" (Freund, 1999: 83).

Ninguno de los dos personajes puede considerarse, entonces, simpático pero, a pesar de esto, ambos tienen características que aportan a su fiabilidad en los ámbitos donde esta es requerida: Frank Braun es un soñador carismático y el consejero secreto ten Brinken es un renombrado

científico. Estas características forman la base sobre la cual Ewers desarrolla su estrategia, que insinuará poderes sobrenaturales en Alraune.

Durante la fiesta, mientras el consejero secreto detalla a la condesa Wolonski de manera ambigua el procedimiento de la fertilización artificial, el Alraun cae de la pared y lastima a una de las sirvientas. El suceso da lugar a la introducción de la saga de la mandrágora.

Con la provisoriedad característica del ambiente de una fiesta cuyos invitados ligeramente borrachos buscan entretenerse a través de naderías, el deseo por saber más acerca de esta raíz es expresado. Finalmente el abogado Manasse, que ya había sido introducido como un personaje sincero e inteligente, se presta a satisfacer este pedido. Su exposición tiene un tono científico: "Er sprach trocken, sachlich, als ob er irgendein Stück vorlese aus einem Buche" (Ewers, 1928: 50).

Primero, el abogado informa acerca de las características biológicas de la planta de la mandrágora y sobre su uso en la medicina alternativa, relacionando esta información con instituciones y personajes históricos como la "berühmte Ärzthochschule zu Salerno" o Pitágoras. Después menciona su uso relacionado con la magia para introducir la saga que, según informa, surgió en la Edad Media. Manasse no deja pasar la oportunidad para destacar detalles que vinculan la saga al mundo real. Comenta, por ejemplo, que el pasaje de la saga respecto del horroroso grito que lanza la raíz al desprenderse de la tierra ya ha sido retomado por Shakespeare y que la raíz, a pesar de su efecto secundario fatal, ha sido un talismán muy solicitado también entre personajes históricos como Wallenstein y Enrique VIII de Inglaterra (ibíd.: 50s.).

La manera de introducir y reproducir la saga trata de brindar la mayor cantidad de datos que puedan añadirle, por un lado, importancia a la raíz y, por el otro, autenticidad a la saga. El hecho de que los invitados minimicen como nadería este fenómeno cuya importancia quedó evidenciada a través de esta exposición, puede considerarse parte de la estrategia para fijar la

saga en la conciencia del lector y muestra una vez más que el sincero abogado Manasse no tiene suficiente poder persuasivo.

Solamente el soñador Frank Braun presta atención al asunto, porque le surge una de sus ideas pasajeras: la idea Alraune.

En relación con la conversación entre la condesa y el consejero secreto sobre la fertilización artificial, a Frank se le ocurre convencer a su tío de crear una mandrágora humana a través de este método. Una vez en casa del tío, Frank expone su idea de manera insistente. La estrategia retórica que aplica Frank Braun se basa, sobre todo, en halagos que apelan a la vanidad de su tío, desafiándolo justamente lo necesario para que se despierte en él el orgullo para comprobar su honor: "Schaff ein Alraunwesen: eines das lebt, eines das Fleisch hat und Blut! Du kannst es Onkel, du allein und sonst kein Mensch" (ibíd.:52).

Frank toma la raíz que el abogado Gontram le regaló a ten Brinken y repite la saga que Manasse había contado, pero de manera menos científica, como corresponde a un soñador, de modo que ten Brinken comenta: "Du hast eine hübsche Art, das alles zu sehen, mein Junge. –Du bist ein Phantast" (ibíd.: 59). Frank, alabando a ten Brinken, resalta que éste también es un soñador, porque como científico su tío ha desafiado las leyes del mundo, lo cual solamente puede lograrse a través de visiones que, en su esencia, son sólo sueños.

Entonces, Frank le explica a su tío cómo debe éste proceder para salir de su aburrimiento, para desafiarse a sí mismo desafiando a Dios: "Dann mag sich zeigen, ob es etwas gibt, irgendein Geheimnisvolles, das stärker ist als alle Gesetze, die wir kennen" (ibíd.: 63).

El proyecto de Frank Braun consiste en poner a prueba la superstición para ver si hay alguna verdad inherente a esta. Frank está convencido de su proyecto y lo expone enfáticamente, mientras que su tío no lo toma en serio.

Sin embargo, Frank se olvida enseguida de su idea. Dos años después, mientras cumple una pena por haber transgredido las leyes del Estado, le llega una carta de su tío, que "nach reiflicher Überlegung" ha decidido realizar la idea Alraune (ibíd.: 77).

El hecho de que el renombrado científico ten Brinken haya pensado durante dos años en esta idea le adhiere cierta importancia al asunto. A su vez se empieza a notar que a través de estos personajes antagónicos se desarrolla una estructura de narrar que involucra y, además, aprovecha la duda: cuando Frank está convencido, ten Brinken no lo está, y viceversa. El hecho de que ninguno de los dos considere imprudente la posibilidad de crear una mandrágora humana y sin embargo siempre vuelva a dudar les adhiere más credibilidad a ambos. De este modo, los personajes siempre están debatiendo, repartiendo entre ellos la estructura del *diálogo monológico* anteriormente detallada.

Debido a sus deudas, Frank Braun se ve obligado a asistir a su tío en el experimento. El procedimiento es registrado en un libro del cual el narrador registra toda información. Al principio este libro es llevado por el asistente de ten Brinken, el Dr. Petersen. Después del procedimiento sádico de fertilización, Alma Raune muere en el parto. El experimento es bastante simple y no sirve para confundir al lector y provocar en sí una atmósfera siniestra. Debido a la crueldad y la tortura, la realización del experimento provoca, más bien, horror. Sin embargo, en su carácter de experimento científico, está vinculado tanto a la exactitud y la razón como a la imprevisibilidad y por lo tanto sirve para adherir autenticidad a todos los acontecimientos improbables que le siguen (Brandenburg, 2003: 218).

Con toda la exactitud científica debida, el Dr. Petersen realza el hecho de que, desde el punto de vista médico, las condiciones físicas de la madre hubiesen sido óptimas para un parto sin complicaciones, pero la posición del feto había sido tan extraña que la vida de la madre no pudo salvarse. El médico también hace hincapié en el grito horroroso que lanzó la criatura en su nacimiento (ibíd.: 157s.). Alraune nace con una *atresia vaginalis*, que Dr Petersen opera. A partir de entonces, el libro es llevado por ten Brinken, dado que su asistente contrae una intoxicación de la sangre de la que muere, a pesar de las precauciones minuciosas que había tenido.

Después de haber señalado que el experimento consistía en crear una mandrágora humana, es lógico que se vincule la vida de Alraune con la

saga. Así sucede, por ejemplo, con el grito en el parto; también la *atresia vaginalis* remite a un pasaje previamente mencionado, cuando Frank Braun examina la raíz: “Die Ärmchen sind etwas verkümmert und die Beinchen zusammengewachsen bis zum Knie hinab” (ibíd.:57).

De este modo, los sucesos remiten a la información que anteriormente ha sido expuesta en relación con la saga y por más que siempre se dé una explicación racional (cuya rareza es realizada), la relación con ella está insinuada a través de la mención previa y el manifiesto propósito de recrear la saga. En este sentido, Thomas Wörtche, quien analiza *Alraune* con respecto a su pertenencia al género fantástico opina:

Sieht man von dem kleinen Wunder der künstlichen Befruchtung ab, sind keine Merkmale dafür zu finden, daß es sich um einen phantastischen Text handelt. [...] Die einzige Unschlüssigkeit, die sich für den Text konstatieren ließe, wäre eine Unschlüssigkeit der Kausalzuweisung (Wörtche, 1987: 87).

Esta irresolución acerca de la conexión entre *Alraune* y la saga genera lo siniestro. El narrador solamente insinúa pero nunca aclara que la conexión efectivamente existe y de este modo deja decidir al lector si éste, sobre la base de los indicios, quiere creer en una verdad inherente a la saga o si considera que las semejanzas entre los sucesos y la saga previamente recitada son mera casualidad.

Para prevenir la interpretación según este último sentido, Frank Braun aclara que no hay que creer en las casualidades: „Ein Zufall? –Gut –meinetwegen ein Zufall. –Alles was merkwürdig ist und geheimnisvoll –ist ja ein Zufall für euch!“ (ibíd.: 120).

La idea de que *Alraune* no es una niña común surge con el propósito del experimento y parece comprobarse con la muerte de su madre y del Dr. Petersen; y también con el hecho de que *Alraune*, ya a los pocos años, desarrolla un carácter raro que intimida a sus compañeras y profesores. A pesar de las preocupaciones por parte de los profesores de *Alraune*, ten Brinken está muy contento con su desarrollo. Según las entradas en su libro, desde el nacimiento de *Alraune*, económicamente le va excepcionalmente bien:

Der Professor lachte: sie bringt Gold ins Haus. Er wußte gut, daß es zunging auf die natürlichste Weise der Welt, daß nur seine intensive Beschäftigung mit all diesen Dingen der Grund war, aber er brachte es mit Absicht doch in Verbindung mit dem kleinen Wesen (ibid.: 172).

El científico ten Brinken, que al principio se reía de la idea Alraune, se vuelve cada vez más supersticioso: "Dann kam der Tag, wo ihm dieser Gedanke mehr wurde als nur ein Witz"(ibid.:174). El propósito de establecer una conexión entre Alraune y la saga no podría hacerse más evidente que a través de las referencias a las finanzas de ten Brinken. Sin embargo, Lothar Müller opina:

Daß der Roman auch Belege bringt für die geldanlockende Kraft Alraunes, ist eher ein Tribut an den traditionellen Motivbestand der Volkssage als Handlungselement in der Ökonomie des Romans. Ihm geht es um die möglichst konsequente Ausarbeitung des phantastischen Volksaberglaubens in Richtung auf das Thema der gefährlichen, der dämonischen Frau (Müller, 1986: 95).

Es verdad que el rol de Alraune como *femme fatale* es de importancia en la novela. El libro que lleva ten Brinken sobre su formación contiene las historias de las muertes de cinco hombres que murieron por Alraune, el quinto de los cuales será el mismo ten Brinken. Sin embargo, por más que el carácter erótico de Alraune es incuestionable y que la *femme fatale* haya sido una temática muy popular en la época de Hanns Heinz Ewers, ello no significa que esto no sea, a su vez, otro tributo más a la saga de la mandrágora, dado que el abogado Manasse había mencionado su uso como afrodisíaco y también que el talismán traía, al fin y al cabo, pena, sufrimiento y muerte.

Después de la muerte de ten Brinken recae en Frank Braun la tutela de Alraune. Esta es la última campaña de venganza de su tío, que ya no duda de las fuerzas sobrenaturales de Alraune y quiere destruir a su sobrino, que le impuso esta idea.

Alraune ya es una joven cuando Frank y ella se conocen. Hasta entonces, Frank ha viajado y aparentemente no se preocupó por obtener información respecto del desarrollo de ella, lo cual muestra la poca importancia que da a esta idea suya. Frank no duda de que ella haya salido

de su imaginación, pero ha llegado a considerarlo un simple experimento biológico y no cree en la posibilidad de que la saga se haya hecho realidad.

Frank lee el libro que había llevado ten Brinken y al principio considera tonterías las ideas de su tío. Pero el tiempo pasa y Frank comienza a preguntarse por qué se sigue quedando en la casa de Alraune cuando ya se podría haber ido mucho tiempo antes. Admite ante sí mismo que siente que ella ejerce algún tipo de poder sobre él y se pregunta si no habría algo de verdad en las palabras de su tío. Después de todo lo que se sabe sobre Alraune, la vehemencia con la que Frank rechaza la posibilidad de que ella podría significar algún peligro para él sólo alimenta la idea de que verdaderamente sea así. Frank piensa que, en realidad, él la creó a Alraune, no su tío. Él la había inventado y su tío solamente concretó esta idea y entonces Frank finalmente se tranquiliza pensando que él debe de tener más poder que su tío fallecido (Ewers, 1928: 359).

Alraune también lee el libro sobre su creación y desmiente a Frank, aclarándole que la idea le fue sugerida a través de la mandrágora y que en realidad fue la raíz misma que creó la idea Alraune. En el pasaje en el cual el Alraun salta de la pared, la selección de los verbos asigna una iniciativa propia a la raíz: „Ganz oben aber hatte das Ding gehangen, das nun heruntergesprungen war; man sah gut den breiten Riß in der Tapete, wo es den Nagel weggezerrt hatte aus dem zermürbten Mörtel” (ibíd.: 48).

Alraune le aconseja a Frank que se huya porque, si hay algo verdadero en las palabras de ten Brinken, él tendría que terminar igual que los demás. El hecho de que ella quiera que se vaya para protegerlo y de que él se quiera quedar marca el inicio del romance entre ellos. A su vez es expresión de que cada uno de los dos todavía está más convencido de su propio poder que del poder del otro y que no están convencidos de acuerdo con la interpretación de ten Brinken.

Ulrike Brandenburg sostiene que Alraune es el alter ego de Frank Braun (Brandenburg, 2003: 176). No sólo los dos personajes tienen los mismos ojos (Ewers, 1928: 210) sino que su distanciamiento de las normas de la sociedad les adhiere el mismo grado de independencia e

invulnerabilidad. Pero, a medida que se desarrolla su relación y cada uno empieza a depender emocionalmente del otro, la idea de que ella es la encarnación de la saga se les impone a los dos y ambos comienzan a debilitarse. Podría decirse que la dependencia que se genera entre ellos es nada más que enamoramiento. Pero, dado que conocen las circunstancias de su creación y la historia de su desarrollo desde la perspectiva supersticiosa de ten Brinken, Frank también comienza a interpretar el poder que ella ejerce sobre él de forma supersticiosa, poniendo todas las supuestas casualidades en relación con la saga.

Tanto ten Brinken como Frank Braun y Alraune caen en la superstición y ésta se hace tanto más creíble debido a la racionalidad que cada uno de los personajes muestra al principio.

Michael Sennewald resalta la importancia de la omnipotencia de los pensamientos, la forma más primitiva de la superstición, en la obra de Ewers (Sennewald, 1973: 107-125). En este sentido, cuando Alraune finalmente muere, Frank, aunque no haya hecho nada, cree que es responsable de su muerte porque él lo había deseado: "Mein Wunsch war es" (Ewers, 1928: 436).

La idea de la omnipresencia de los pensamientos en *Alraune* es sostenida a través de la lógica aplicada en una lectura que presupone una conexión entre causa y efecto y, por lo tanto, entre la saga y los acontecimientos que remiten a ella. Dado que el narrador nunca impone esta conexión e involucra la duda mediante el escepticismo de ten Brinken y, sobre todo, de Frank Braun, en última instancia es el lector quien se hace responsable de establecer esta conexión insinuada. Si el lector está predispuesto a entrar en el juego y empieza a creer que lo imposible parece más convincente que la casualidad, se cumplen los requisitos básicos para que se genere lo siniestro. Debido a esto, el comentario de Jean Ray sobre el horror y el miedo que genera la obra de Ewers es muy acertado en el caso de *Alraune*: "es ist aber nichts da, nichts, nichts. Das heißt: für unsere menschlichen Sinne ist nichts da. Aber ein latenter sechster Sinn, ein

verstümmelter, formloser Sinn, dem kein Organ zur Verfügung steht, spürt in uns dieses Etwas“ (Ray, 1974: 169).

4.6. La saga del gólem en *Der Golem* (1913/14), de Gustav Meyrink

En el *Golem*, la saga misma no constituye el argumento principal de la narración. El *Golem* trata, más bien, de la búsqueda de identidad del narrador, en la cual la saga marca la primera etapa. En este contexto, también la novela de Meyrink trata la cuestión acerca de la verdad inherente de la saga, pero en este caso no es la saga en su versión tradicional.

Thomas Wörtche, en su análisis de lo fantástico en esta novela, opina que el *Golem* crea un estado de irresolución en todos sus niveles: “es gibt keine Bereiche, die davon ausgenommen wären” (Wörtche, 1987: 185). Esta opinión ya puede afirmarse con respecto al narrador: éste es homodiegético y narra en primera persona; sin embargo, no puede decirse con seguridad quién es.

La novela comienza con una especie de duermevela del narrador que se encuentra perturbado por un sueño del que quiere liberarse pero que se repite una y otra vez y que se entremezcla con la realidad ficticia. Entre sueño y vigilia se pregunta por su identidad y en este mismo estado obtiene una respuesta: una mujer atemorizada entra a su dormitorio para esconderse y lo llama “Meister Pernath”. Sin prestarle más atención a la mujer, el narrador recuerda que mucho tiempo atrás había confundido su sombrero con el de un extraño que tenía la misma forma de cabeza que él. En este sombrero estaba escrito este mismo nombre: Athanasius Pernath (Meyrink, 1994: 19). A pesar de que su reflexión respecto del sombrero insinúa que Pernath es otro, todos siguen refiriéndose a él con este nombre. Sin embargo, en el último capítulo el narrador se despierta en un hotel y se dice a sí mismo que él no es Pernath, pero que lo experimentado tampoco fue un sueño (ibíd.: 301). Entonces decide devolverle el sombrero a su dueño y, a pesar de que ya pasaron treinta y tres años desde que tuvieron lugar los acontecimientos presenciados por el narrador, efectivamente

encuentra a este hombre, que desde entonces no ha envejecido y que es igual a él. Quién ha sido realmente el narrador, quién fue Athanasius Pernath y en qué estado (sueño, hipnosis o vigilia) ha narrado el *Golem*, queda irresoluto.

El mundo ficticio en el que vive y suele moverse Pernath es el gueto judío de Praga. El gueto es introducido durante este estado de duermevela en el cual los sentidos de Pernath parecen separarse de su cuerpo y salen a pasear por el barrio, deteniéndose en los detalles cotidianos, introduciendo así el *milieu* en el cual se va a desarrollar el argumento. En cuanto a la descripción del gueto, Peter Cersowsky resalta acertadamente: "Vorgestellt wird ein Stück natürlicher Realität, ein Mileuausschnitt, dessen vorwaltende Charakteristika Düsternis, Enge, Schmutz und beträchtliches Alter sind. Unretuschiert und mit beträchtlicher Detailschärfe werden diese Momente betont" (Cersowsky , 1983: 34). A través de la intensidad con la que los sentidos de Pernath perciben su alrededor se crea una imagen precisa de la cotidianidad del mundo ficticio, una ilusión del mundo real vivenciado de aquella época. El extraño estado de duermevela del narrador, desde el cual percibe este mundo y el hecho de que él no entienda por qué se siente tan familiarizado con él, crea irresolución acerca de la fiabilidad del narrador, pero no acerca de la autenticidad del mundo en el que se mueve.

Dicha irresolución persiste en el tercer capítulo, "I", en el cual un desconocido le deja el libro *Ibbur* para su reparación. Pernath comienza a hojear este libro y rápidamente queda absorbido por él. Cuando termina de leerlo, el hombre no está más y Pernath no puede acordarse de él. De manera intuitiva lo imita para acordarse de la situación y de este modo parece meterse en el cuerpo de quien le dejó el libro: no lo puede ver, pero puede sentir la forma de su cara, su modo de andar y la forma de sus ojos, desde los cuales percibe su alrededor (Meyrink, 1994: 17).

Si bien la capacidad de meterse en el cuerpo de otro ubicaría la acción en un mundo ficticio en el cual no rigen las mismas leyes que en el empírico, en este capítulo todavía resuena el sueño del narrador y no hay certidumbre

absoluta acerca del estado en el que se encuentra y, por lo tanto, tampoco acerca de las leyes que rigen en el mundo ficticio.

A partir del próximo capítulo, "Prag", no hay más nada que deje sospechar que el narrador esté soñando y su personalidad parece coincidir con la de Pernath. Éste se junta con el pobre y enfermo estudiante Charousek, que le comenta de las conspiraciones criminales que tienen lugar en el gueto. La información acerca del escándalo del oculista Dr. Wassory, que se enriqueció operando a gente sana, haciéndole creer que tenía glaucoma, es un escándalo tan secular que definitivamente nos ubica en el mundo real. En este contexto, Pernath se da cuenta de que la conspiración está relacionada con la aparición de la mujer en su dormitorio, un hecho que entonces se había entremezclado con su sueño.

Queda evidenciado que Pernath no distingue claramente sueño y vigilia y en el próximo capítulo, "Punsch" (en el cual festeja su cumpleaños con sus amigos) nuevamente cae en duermevela. Todos piensan que está durmiendo, pero sus sentidos siguen percibiendo lo que sucede a su alrededor. De esta manera puede escuchar la conversación de sus amigos, que empiezan a hablar de él. Zwakh comenta que muchos años atrás, Pernath había llegado al gueto desde un manicomio donde se había curado de su locura a través de la hipnosis, borrando todos los recuerdos de su vida anterior: "Es ist ein Glück für ihn, daß er alles, was mit seinem Wahnsinn zusammenhängt, vergessen zu haben scheint" (ibíd.: 61).

Locura, hipnosis, pérdida de memoria, duermevela: el terreno está preparado para que el narrador pueda perderse de manera justificada en su imaginación, llevando consigo al lector que nunca puede estar seguro si lo que detalla el narrador es verdad o no. Si el lector se deja llevar por el narrador y está dispuesto a seguirlo a pesar de que éste objetivamente no sea confiable, esto se ve favorecido por la neutralidad de la acción, que permite la identificación con él: por más que en el *Golem* también se entremezcle una crítica a la sociedad y a la burocracia de su época, ésta es muy sutil. La novela se desarrolla en un espacio ideológicamente neutro y el argumento se concentra en el proceso personal y espiritual que recorre

Pernath. A esto se suma que Pernath, antes de caer nuevamente en duermevela, demuestra su carácter decente, honesto, solícito y pacífico a través de la posición que asume frente al escándalo del Dr. Wassoy y el odio expresado por Charousek:

Ich sah Charousek voll Entsetzen an. War er wahnsinnig? Es mußten Fieberphantasien sein, was er da über den Augenarzt Grauenhaftes erzählt hat [...]. Und ich wollte ihn mit ein paar scherzenden Worten beruhigen, seine Gedanken in eine freundliche Richtung lenken (ibid.: 42).

Según Winfried Freund, el *Golem* es una "Identitätssuche als heilsgeschichtlicher Erlösungsprozeß inszeniert: Zweifellos ein triviales Erzählschema, das Meyrink rāpresentativ für das frühe 20. Jahrhundert ausformt " (Freund, 1999: 207s.). La búsqueda de identidad tiene lugar en esferas espirituales, pero también está vinculada con el ambiente secular del gueto judío de Praga hacia fines del siglo XIX. El hecho de que Pernath se mueva en este mundo ficticio, esta copia del mundo real, es imprescindible para que se pueda generar una atmósfera siniestra.

Dicha atmósfera no está vinculada solamente a la saga: se extiende por toda la novela y se genera, sobre todo, a través de la impenetrabilidad del desarrollo de la acción. Eduard Frank señala que el motivo predominante en las novelas de Meyrink es la problemática de encontrarse encerrado en un mundo tridimensional y que sus protagonistas tratan de salir de este sistema y buscan acceder a un mundo superior (Frank, 1994: 317).

Con el fin de dar forma a esta idea de un mundo superior, Meyrink combina conceptos religiosos y espirituales como la magia, la mística, la gnosis, la cábala, el yoga, la alquimia, el taoísmo y la teosofía (ibid.: 318). De este modo crea una especie de mitología privada y ecléctica que da la impresión de ser congruente en sí y que parece conectar y explicar los sucesos en el texto, pero que, al basarse en una lógica inventada, también es causa de la confusión a partir de la cual se crea la atmósfera siniestramente secreta de la obra: "man glaubt einen Schlüssel in den Händen zu halten, von dem man nicht so genau sagen kann, was er eigentlich aufschließen könne" (Wörtche, 1987: 212s.).

Este concepto de narración se ve reflejado en lo que el mismo narrador observa entre dos personajes de la novela, Rosina y el sordomudo Jaromir que está perdidamente enamorado y quiere comunicarse con ella:

Mit ihrer ewig lächelnden Miene teilt sie dem Krüppel hastig Dinge mit, die ihn in eine fast irrsinnige Erregung versetzen, und sie hat sich dazu eine geheimnisvoll scheinende, nur halb verständliche Zeichensprache ersonnen, die den Taubstummen rettungslos in ein unentwirrbares Netz von Ungewißheit und verzerrten Hoffnungen verstricken muß (Meyrink, 1994: 17).

Meyrink decía que lo que él escribía era magia y sugestión "und nicht an die Regeln und Rezepte von ‚Kunstaufbau‘ oder dergleichen gebunden" (Schödel, 1968: 216). A la autoevaluación de su obra como magia se oponen, según lo previamente expuesto, críticos que la clasifican como trivial debido a su orientación hacia el efecto: decir mucho sin decir nada, como Schödel trata de ejemplificar a través del lenguaje aplicado que, según él, genera imágenes muy impactantes que, a su vez, remiten a la nada misma (ibíd.: 222). En este sentido, la trivialidad de la obra y la orientación hacia el efecto de lo siniestramente secreto han sido puestos en relación con el ocultismo: "Die Übernatürliche Sphäre im „Golem“ ist zugleich eine Sphäre der Rätselhaftigkeit. Schon der Begriff „Okkultismus“ beinhaltet ja das Moment des Verborenen, allererst zu erschließenden" (Cersowsky, 1983:56).

Pero el ocultismo de Meyrink no se deja descifrar de manera unívoca, sobre todo debido a la irresolución acerca de la figura del narrador y del estado en el que éste narra. Por lo tanto, parece acertado el comentario de Eduard Frank acerca de la filosofía de Meyrink, "die seinen Lesern von Anbeginn mindesten solche Kopfschmerzen verursachte wie der geheimnisvolle Hut Athanasius Pernaths" (Frank, 1994: 314).

La impenetrabilidad del argumento también incluye la figura del gólem y su rol en la novela: „Es gibt nur Möglichkeiten eines adäquaten Verständnisses der Golem-Gestalt, aber keine einzige belegbare Möglichkeit" (Wörtche, 1987: 210).

La saga del gólem es mencionada por primera vez cuando Pernath mira el gueto y se acuerda de ella:

Dann wacht in mir heimlich die Sage von dem gespenstischen Golem, jenem künstlichen Menschen, wieder auf, den einst hier im Ghetto ein

kabbalakundiger Rabbiner aus dem Elemente formte und ihn zu einem gedankenlosen automatischen Dasein berief, indem er ihm ein magisches Zahlenwort hinter die Zähne schob (Meyrink, 1994: 31).

La figura del gólem está vinculada tanto al mundo místico y ocultista como a la cotidianidad del gueto judío de Praga, donde se sigue recitando la saga sobre él. Pero la saga que se cuenta en la Praga ficticia de Meyrink ha evolucionado mucho desde el surgimiento de su versión original.

Cuando Pernath comenta a sus amigos acerca del hombre que le había dejado el libro, Zwakh se acuerda del gólem. Según la saga ficticia, el gólem es un hombre con exactamente las mismas características percibidas por Pernath en el hombre que le dejó este libro. Periódicamente, cada treinta y tres años, este hombre aparece en el gueto, donde de pronto se disuelve en la nada. Su aparición siempre viene acompañada por algún acontecimiento inexplicable y con pánico en el pueblo.

Zwakh debe de ser un hombre de unos setenta años porque se acuerda de dos ocasiones que el gólem reapareció en el gueto: sesenta y seis años atrás, cuando todavía era un niño, y treinta y tres años atrás, cuando él mismo lo vió.

El hecho de que Zwakh haya sido testigo presencial del gólem y sepa de tantos rumores sobre esta figura podría convertirlo en una persona supersticiosa o bien atribuir a la autenticidad a la saga. Esto depende de la fiabilidad del personaje que debe analizarse brevemente a través de cómo introduce la saga:

Zwakh cuenta la saga no por iniciativa propia, sino porque su público se lo pide. A la pregunta por el gólem contesta de forma aparentemente indiferente preguntando si es posible *saber* algo del gólem, aclarando así que todo lo que va a decir a continuación no puede considerarse fiable. Esta atenuación aumenta la credibilidad de él como narrador, dado que esta fidelidad lo hace parecer más crítico y honesto. Entonces introduce la saga original, descargando la responsabilidad de lo contado en la tradición popular, sin involucrarse a sí mismo. Uno de sus amigos interfiere y agrega otra saga sobre el rabí Löw, pero Zwakh aclara que esta saga le parece

poco creíble. Esto muestra que el personaje no cree todo lo que se dice, sino que tiene criterios, aparentemente racionales, según los cuales evalúa la credibilidad de lo que se cuenta. Zwakh pretende cerrar el asunto agregando que no sabe de dónde surgió la saga ficticia del gólem, pero que él, quien tiene tantos recuerdos de su aparición periódica, está convencido de que hay algo en el gueto judío relacionado con esta figura que no puede morir.

Se genera una pausa en la que todos parecen seguir sus pensamientos y Zwakh da por cerrado el tema, pero en Prokop se despierta el interés en la saga y le pide más información. Zwakh no sabe por dónde empezar: "die Geschichte mit dem Golem lässt sich schwer fassen" (ibíd.: 52). Y como es tan difícil decir algo general y abarcador, tiene que recurrir a los detalles: primero recita los diferentes rumores que cuenta la gente y luego agrega las circunstancias de su propio encuentro con el gólem. Introducida de esta manera, la historia de este encuentro se basa tanto en la saga tradicional como en los rumores que se escuchan en la calle. A través de su posicionamiento crítico frente a ambos, Zwakh puede demostrar su fiabilidad antes de involucrarse a sí mismo.

Aclara que no había esperado jamás encontrarse con el gólem: "Man trägt doch um Gottes willen nicht immerwährend, tagaus, tagein die Erwartung mit sich herum, man werde dem Golem begeben!" (ibíd.: 53). Según su descripción, después de encontrarse con este ser, la gente acudió en pánico preguntándole si lo había visto y en este momento Zwakh tuvo los mismos síntomas que Pernath va a sufrir poco después: rigidez tetánica y la lengua encalambrada (ibíd.: 54).

Una vez introducida esta versión de la saga, Zwakh dice que ha reflexionado mucho sobre este tema y entonces expone su idea de que el gólem es una especie de fantasma, un ser "das vielleicht vor Jahrhunderten hier gelebt hat und nach Form und Gestaltung dürestet" (id.). A través de las preguntas que se hizo a sí mismo desde su encuentro con el gólem, introduce una serie de posibilidades acerca de la naturaleza de este fantasma. Las formula a través de preguntas; no impone estas ideas, sino que ancla su posibilidad en la consciencia del lector y la fundamenta a través

de las conclusiones a las que le llevaron sus reflexiones. Estas preguntas, en el fondo, no tienen respuesta racional y por lo tanto tampoco se puede responder con la negativa. Son las lagunas del saber en el sistema explicativo racional de las cuales puede aprovecharse la literatura siniestra: "Vielleicht ist es nur so etwas wie ein seelisches Kunstwerk, ohne innewohnendes Bewußtsein –ein Kunstwerk, das entsteht, wie ein Kristall nach stets sich gleich bleibendem Gesetz aus dem Gestaltlosen herauswächst. Wer weiß das?" (id.). El hecho de no poder negar estas contemplaciones contribuye a su fuerza persuasiva. Además, Zwakh se refiere al archivero Schemajah Hillel, quien conoce la cábala y cuya superioridad intelectual quedará evidenciada poco después. Según Hillel habría una explicación cabalística para la aparición periódica del gólem que fundamente la idea previamente expuesta por Zwakh, dado que en su esencia dice lo mismo:

Der Unbekannte, der da umgehe, müsse das Phantasie- oder Gedankenbild sein, das jener mittelalterliche Rabbiner zuerst lebendig gedacht habe, ehe er es mit Materie bekleiden konnte, und das nun in regelmäßigen Zeitabsschnitten –bei den gleichen astrologischen Sternstellungen, unter denen es erschaffen worden – wiederkehre, vom Triebe nach stofflichem Leben gequält (ibíd.: 57).

Gracias a esta contribución pseudocientífica, la idea de Zwakh de que el gólem es un fantasma que aparece cada treinta y tres años parece, entonces, justificada. Zwakh cierra su monólogo refiriéndose a la difunta esposa de Hillel, que también lo había visto al gólem y que estaba convencida de que en realidad se había encontrado con su propio alma.

Zwakhs Position bleibt im Roman unwidersprochen. In der Tat dient sein Bericht keineswegs dazu, lediglich die Wirkmächtigkeit der mythischen Golem-Figur in der Vergangenheit zu referieren und dieser einer naturalistisch-rational erfaßbaren Gegenwart gegenüberzustellen. Vielmehr wird die ungebrochene Relevanz der Sage in der Gegenwart des Romans behauptet (Cersowsky, 1983: 39).

De esta manera, Zwakh introduce la saga ficticia del gólem de la manera más convincente posible: mostrándose fiable a sí mismo y refiriéndose a la opinión de la masa y de personas destacadas cuya credibilidad se basa en su relación pseudocientífica con la materia. Una vez

introducida, poco a poco se va a cumplir esta saga en el desarrollo de la historia, de modo que lo siniestro en *Der Golem* también es insinuado a través de la lógica presupuesta por el lector moderno.

Después de haber visto en la talla de Zwakh la cabeza del gólem, Pernath tiene los mismos síntomas que Zwakh describió acerca de su encuentro con esta figura. Para ayudarlo en este estado, sus amigos lo llevan a la casa de Hillel, quien lo inicia en la lógica aparentemente cabalística a la que el desarrollo de la búsqueda de identidad de Pernath va a estar sujeto. A solas Hillel le explica que el estado al que se está acercando Pernath es el único de vigilia real y advierte que una persona normal no va a entender esta lógica: "Sprich den Menschen davon und sie werden sagen, du seist krank, denn sie können dich nicht verstehen. Darum ist es zwecklos und grausam ihnen davon zu reden" (Meyrink, 1994: 84s.). De esta manera, Hillel corrobora que se genera la imagen de que Pernath no está loco sino que, al contrario, está por acercarse a una verdad más profunda que las verdades a las que accedemos en la cotidianidad y que, por lo tanto, no podemos entender. Pernath emprende este viaje hacia este estado verdadero de vigilia y la primera etapa del viaje remite a la saga previamente contada por Zwakh:

Athanasius Pernath: Sein Name ist Programm. Das Durchschreiten und Durchdringen seiner Lebenskrise, die Rückgewinnung seiner lebensgeschichtlichen Einheit führt zu seiner Wiedergeburt und in die Athanasie, in die Unsterblichkeit. Steht am Anfang seines Wegs der Golem als unvollendete Hohlform, so am Ende der gekrönte Hermaphrodit als Erlösungsfigur, in der sich Weibliches und Männliches harmonisch vollenden (Freund, 1999: 207).

La saga se cumple desde dos perspectivas diferentes: primero desde la perspectiva de Pernath, que se encuentra consigo y con su pasado en forma del *Fou* en la habitación sin entrada en la que, según la saga, suele desaparecer el gólem. Y, en segundo lugar, desde la perspectiva del pueblo: dado que Pernath no sabe cómo salir de la habitación, mira por la ventana y la gente que lo ve desde la calle, en la ventana a la que remite la saga, lo confunde con el gólem. Pernath siente frío y se pone un traje "von uraltmodischem, seltsamen Schnitt" (Meyrink, 1994: 117) que encuentra en

la habitación. Debido a este traje medieval, al salir a la calle las personas, llenas de prejuicios por los acontecimientos que ocurrieron previamente, ven en él el gólem. Lo persiguen y entonces Pernath se esconde en un rincón para sacarse el traje. De este modo, desde la perspectiva de la gente que lo sigue y para la cual el hombre del traje desaparece en la nada, una vez más se cumple la saga.

Más allá de la comicidad que se crea a través de la discordancia entre lo que realmente le pasa a Pernath y el punto de vista del pueblo, que empieza a relacionar todo lo que sucede con la saga, lo que es expresado es que hay alguna verdad inherente a la saga que es inaccesible para la mayoría de la gente, que solamente percibe la apariencia superficial de algo que no es lo que aparenta ser. Esto no cambia cuando Zwakh luego le comenta a Pernath que el gólem había sido un mendigo que había encontrado el traje en una esquina, dado que también ahí el pueblo desconoce la verdad (ibíd.: 211). Hillel y Pernath, acorde con lo anteriormente señalado, son de los pocos elegidos que tienen acceso a esta verdad y Hillel lo ayuda a Pernath a entenderla.

Pero su explicación acerca del significado del *Fou*, por fundamentada que parezca según la lógica ocultista, genera más preguntas de las que realmente responde, de modo que el mismo Pernath sólo puede sentir y sospechar que todo lo que le dice tiene algún significado más profundo: "ich ahnte, wie sich unter seinen Worten ein Abgrund immer neuer Bedeutung auftat" (ibíd.: 130). Según Hillel, el gólem es una especie de doble: "Wer i n zu bannen und zu - - verfeinern versteht, der wird gut Freund mit sich selbst" (ibíd.: 131). Es verdad que Pernath, después de la noche en la que es confundido con el gólem, parece haberse encontrado a sí mismo y a partir de entonces la saga deja de ser constitutiva para el desarrollo de la acción.

Para Pernath, sin embargo, otra saga de Praga se convierte en realidad y se encuentra con una casa que nunca había visto en la *Alchimistengasse*. Nuevamente es Zwakh quien conoce la saga de esta casa que sólo es perceptible en la niebla y sólo para algunos pocos elegidos (ibíd.: 211). Zwakh comenta:

Jedenfalls ist es höchst merkwürdig, fast unheimlich, daß Pernath gerade eine Vision an jener Stelle hatte, die mit einer uralten Sage so eng verknüpft ist. – Da sind Zusammenhänge, aus deren Umklammerung sich ein Mensch anscheinend nicht befreien kann, wenn seine Seele die Fähigkeit hat, Formen zu sehen, die dem Tastsinn vorenthalten sind. –Ich kann mir nicht helfen: das Übersinnliche ist doch das Reizvollste! –Was meint ihr? (ibid: 213).

Tal como Zwakh dice, el hecho de que se cumplen las sagas en el *Golem* se percibe de forma siniestra, dado que esto se encuentra plasmado de una manera tal que insinúa que lo sobrenatural, la verdad inherente a la saga, es lo verdaderamente real, pero la mayoría de la gente no es capaz de percibirlo. Aquellos personajes que son susceptibles para esta verdad, esta lógica ocultista en el *Golem*, se encuentran excluidos de la sociedad, porque se los considera locos o diferentes (Pernath, Mirjam, Charousek, Laponder, Hillel). Pero dado que todos estos personajes son plasmados de una manera más sensible e inteligente que la masa, es tentador concederles la razón a ellos y no a la ignorancia de los demás. De este modo se genera la atmósfera siniestra general en la obra, que mantiene el lector en un estado de irresolución acerca de las leyes que realmente rigen en este mundo ficticio:

zentrales Thema sind die immer wieder überraschenden, mitunter schockierenden Übergänge von der Normalität des Alltags zum Ungewöhnlichen, zu dem, was hinter der Oberfläche der Dinge und Ereignisse sichtbar wird, wobei offenbleibt, ob das Normale das eigentlich Ungewöhnliche oder das Ungewöhnliche das eigentlich Normale ist (Freund, 1999: 91).

5. Conclusión

A través del recorrido por los sucesos históricos que provocaron el cambio de percepción de las creencias populares, he expuesto el proceso que dio lugar a que la fuerza de atracción del género de la saga y de sus motivos tradicionales pudiera ser aprovechada por la literatura para generar una amplia gama de efectos; entre ellos, el de lo siniestro.

Achim von Arnim cuenta entre los primeros autores que hicieron uso de este nuevo recurso literario. Con respecto al modo de recuperación de las sagas, él sostenía que este género debía seguir desarrollándose de la misma manera en que lo venía haciendo hacía siglos: usando las imágenes estereotipadas para representar lo que en su respectivo contexto era considerado de importancia o inexplicable.

Lo sobrenatural en *Isabella* aparece en un mundo ficticio que procura asemejarse al mundo empírico. Sin embargo, en esta recuperación y ampliación artística de las sagas, la entrada en escena de las figuras sobrenaturales no significa una ruptura con la lógica que rige en la obra, dado que pronto queda evidenciado que el mundo ficticio permite la coexistencia de lo real con lo sobrenatural, de modo que es imposible que las figuras desarrollen su potencial siniestro. Integrándolas al contexto de su época, el poeta vincula las imágenes tradicionales con las problemáticas contemporáneas, añadiéndoles un nuevo valor declarativo alegórico.

Los modos y los propósitos de recuperar estas mismas sagas por Hanns Heinz Ewers en *Alraune* y Gustav Meyrink en *Der Golem* se diferencian considerablemente de los de Arnim en *Isabella*; y, sin embargo, Arnim es uno de aquellos autores que abrieron el paso al éxito de estas novelas en la modernidad, integrando la saga a la literatura, arraigándola en la conciencia del público lector: el alto grado de familiaridad con la mandrágora y del gólem a principios del siglo XX, acompañado por la falta de creencia en los motivos tradicionales de las sagas, brindaba las condiciones ideales para que la insinuación de una verdad inherente a este material popular pudiera generar un efecto sensacionalmente siniestro.

Para generar dicho efecto, Ewers y Meyrink retoman las sagas como historias en sí concluidas, que pertenecen a un pasado lejano y superado; cuentos de nodrizas (*Ammenmärchen*) en los cuales ya no se cree ni en el mundo ficticio de la obra, ni en el mundo real contemporáneo. De este modo, las condiciones están dadas para que la insinuación de una verdad inherente a la saga signifique una ruptura con la lógica de la obra y para que esto pueda generar una creencia a medias siniestra.

A pesar de los diferentes enfoques desde los cuales las sagas son tratadas en las dos obras, las estrategias para insinuar dicha verdad inherente son muy parecidas. Una vez introducidas las sagas, los sucesos remiten directamente a los detalles mencionados en relación con ellas. Es el nexo causal, la lógica que sigue el lector al presuponer que el texto es coherente, que sugiere que estas coincidencias no pueden ser casualidad y que la respectiva saga se está cumpliendo.

La estrategia de insinuar la existencia de fuerzas sobrenaturales, a pesar del cambio de mentalidad que provocó el surgimiento de la ficción siniestra, no ha cambiado considerablemente con respecto a la saga tradicional: tanto Ewers como Meyrink crean, en primer lugar, personajes fiables (el sincero e inteligente Manasse y el anciano testigo Zwakh) que introducirán las sagas en un registro serio, relacionándola con gran cantidad de detalles que le confieren importancia y verosimilitud dentro de la obra.

A esta seriedad y las presuntas pruebas, Ewers y Meyrink añaden sobre todo dos cosas para reforzar la verosimilitud de la saga en el curso de la lectura: la resistencia a la superstición y la pseudociencia.

A partir de la cosmovisión racional de los protagonistas al inicio de las novelas, se desarrollan los *diálogos monológicos* que aprovechan la resistencia a la superstición para insertar información que vincula los sucesos con las sagas: Frank Braun al principio no cree realmente en su idea, pero a consecuencia de la acumulación de tantas coincidencias, por momentos deja de negar la relación directa con su experimento. Pernath, por otro lado, es introducido a un mundo superior cuya lógica lo confunde y lo atemoriza, y que sólo logra entender con la ayuda de Hillel.

El experimento pseudocientífico y la ciencia ocultista parecen suficientemente fundados por la lógica ficticia para justificar que los sucesos no se interpreten como casualidades e insinúan, a su vez, que los sucesos que remiten a las sagas tengan un significado más profundo, impenetrable e incalculable. Las características del género de la saga –acerca del cual nadie puede saber con exactitud en qué medida se basa en hechos reales y cómo éstos fueron variando a lo largo de su transmisión– contribuye a justificar esta interpretación.

Sobre la base de las presuntas explicaciones científicas, la resistencia ante lo sobrenatural en los protagonistas se quiebra; pero ambos autores dejan lugar a la posibilidad de que estos personajes no estén en plena posesión de sus facultades mentales: Frank, por un lado, es un declarado soñador con una fantasía desbordada que, al igual que los demás hombres en la obra, está apasionado por la *femme fatale*; Pernath, por el otro lado, padeció la demencia y podría haber vuelto a padecerla.

De este modo, ambos autores dan lugar a la posibilidad de que todo sea coincidencia y que la interpretación de la realidad por parte de los protagonistas no sea fiable. Sin embargo, dado que Frank Braun y Pernath cargan con la simpatía de los lectores, es de suponer que la predisposición en el lector a identificarse con ellos y a seguir la interpretación que ellos proporcionan de la realidad está garantizada.

En este sentido, en ninguna de las novelas analizadas en esta tesis pueden encontrarse indicios de una ruptura real que invada la cotidianidad de los dos mundos ficticios presentados, sino que es el lector quien debe hacerse responsable de establecer las relaciones decisivas y simpatizar con personajes que probablemente no sean fiables. De este modo se puede generar la idea siniestra de que hay una verdad inherente a la saga que está más allá de nuestra capacidad de percepción de la realidad.

Apéndice

DER ALRAUN.

Simplicissimi Galgen-Männlein. Im dritten Teil.

Israel Fronschildt vom Galgen-Männlein.

Rollenhagen's Indian. Reisen. Magdeb. 1605. S. 271. 272.

Bräuner's Curiosit. S. 226-235.

Prätorius Weltbeschr. II. 215. 216. Weihnachtsfr. 155. 156.

Harsdörfer's Mordgeschichten Nr. 45. S. 151.

Chr. Gotfr. Roth diss. de imagunculis Germanor. magicis, quas Alraunas vocant. Helmst. 1737. 8.

Es ist Sage, daß, wenn ein Erb-Dieb, dem das Stehlen durch Herkunft aus einem Diebs-Geschlecht angeboren ist, oder dessen Mutter, als sie mit ihm schwanger ging, gestohlen, wenigstens groß Gelüsten dazu gehabt, (nach andern, wenn er zwar ein unschuldiger Mensch, in der Tortur aber sich für einen Dieb bekennet) und der ein reiner Jüngling ist, gehenkt wird und das Wasser läßt (aut sperma in terram effundit), so wächst an dem Ort der *Alraun* oder das *Galgen-Männlein*. Oben hat er breite Blätter und gelbe Blumen. Bei der Ausgrabung desselben ist große Gefahr, denn wenn er herausgerissen wird, ächzt, heult und schreit er so entsetzlich, daß der, welcher ihn ausgräbt, alsbald sterben muß. Um ihn daher zu erlangen, muß man am Freitag vor Sonnen-Aufgang, nachdem man die Ohren mit Baumwolle, Wachs oder Pech wohl verstopft, mit einem ganz schwarzen Hund, der keinen andern Flecken am Leib haben darf, hinausgehen, drei Kreuze über den Alraun machen und die Erde rings herum abgraben, so daß die Wurzel nur noch mit kleinen Fasern in der Erde stecken bleibt. Darnach muß man sie mit einer Schnur dem Hund an den Schwanz binden, ihm ein Stück Brot zeigen und eilig davon laufen. Der Hund, nach dem Brot gierig, folgt und zieht die Wurzel heraus, fällt aber, von ihrem ächzenden Geschrei getroffen, alsbald tot hin. Hierauf nimmt man sie auf, wäscht sie mit rotem Wein sauber ab, wickelt sie in weiß und rotes Seidenzeug, legt sie in ein Kästlein, badet sie alle Freitag und gibt ihr alle Neumond ein neues weißes Hemdlein. Fragt man nun den Alraun, so antwortet er und offenbart zukünftige und heimliche Dinge zu Wohlfahrt und Gedeihen. Der Besitzer hat von nun an keine Feinde, kann nicht arm werden und hat er keine Kinder, so kommt Ehesegen. Ein Stück Geld, das man ihm Nachts zulegt, findet man am Morgen doppelt; will man lang seines Dienstes genießen und sicher gehen, damit er nicht abstehe oder sterbe, so überlade man ihn nicht, ein halben Taler mag man kühnlich alle Nacht ihm zulegen, das höchste ist ein Dukaten, doch nicht immer, sondern nur selten.

Wenn der Besitzer des Galgen-Männleins stirbt, so erbt es der jüngste Sohn, muß aber dem Vater ein Stück Brot und ein Stück Geld in den Sarg legen und mit begraben lassen. Stirbt der Erbe vor dem Vater, so fällt es dem ältesten Sohn anheim, aber der jüngste muß eben so schon mit Brot und Geld begraben "

BÖHMEN

86c.

DIE SCHAFFUNG DES GOLEM

Es lebte zu Worms ein Mann von rechtem Wesen mit Namen Bezelel. Diesem wurde in der Passahnacht ein Sohn geboren. Es war das Jahr fünftausendzweihundertdreiundsiebzig nach der Wertschöpfung, und die Juden litten unter schweren Verfolgungen. Die Völker, in deren Mitte sie lebten, beschuldigten sie, daß sie bei der Herstellung des Passahbrottes Blut verwendeten. Als der Sohn R. Bezelels zur Welt kam, brachte seine Geburt schon Gutes. Wie nämlich das Weib von Geburtswehen erfaßt wurde, liefen die Hausgenossen auf die Straße, um die Wehmutter zu holen, und verteilten dadurch das Vorhaben einiger Bösewichte, die ein totes Kind im Sacke trugen und es mit der Absicht, die Juden des Mordes zu beschuldigen, in die Judengasse werfen wollten. Da weissagte R. Bezelel über seinen Sohn und sprach: »Dieser wird uns trösten und uns von der Plage befreien. Sein Name in Israel sei Juda Arje, gemäß dem Vers im Segen Jakobs: »Juda ist ein junger Löwe; als meine Kinder zerrissen wurden, stieg er hoch.« Und der Knabe wuchs heran und ward ein Schriftgelehrter und Weiser, dem alle Wissenszweige vertraut waren und der alle Sprachen beherrschte. Er wurde Rabbiner der Stadt Posen, bald darauf aber berief man ihn nach Prag, woselbst er oberster Richter der Gemeinde ward.

Sein Sinnen und Trachten war darauf gerichtet, seinem bedrängten Volke zu helfen und es von der Verleumdung des Blutgebrauches zu befreien. Er bat den Himmel, ihm im Traume zu sagen, wie er den Priestern, die die falschen Anklagen verbreiteten, beikommen könnte. Da ward ihm in nächtlichem Gesicht der Bescheid: »Mache ein Menschenbild aus Ton, und du wirst der Böswilligen Absicht zerstören.« Nun rief der Meister seinen Eidam wie seinen ältesten Schüler zu sich und vertraute ihnen die himmlische Antwort an. Auch erbat er ihre Hilfe zu dem Werk. Die vier Elemente waren zur Erschaffung des Golems notwendig: Erde, Wasser, Feuer

744

und Luft. Von sich selbst sprach der Rabbi, ihm wohne die Kraft des Windes inne; der Eidam sei einer, der das Feuer verkörpere; den Schüler nehme er als Sinnbild des Wassers; und so hoffe er, daß ihnen dreien das Werk gelingen werde. Er legte ihnen ans Herz, von dem Vorhaben nichts zu verraten und sich sieben Tage lang für die Aufgabe vorzubereiten.

Als die Frist um war, es war der zwanzigste Tag des Monats Adar im Jahre fünftausenddreihundertundvierzig und die vierte Stunde nach Mitternacht, begaben sich die drei Männer nach dem außerhalb der Stadt gelegenen Strome, an dessen Ufer eine Lehmgrube war. Hier kneteten sie aus dem weichen Ton eine menschliche Figur. Sie machten sie drei Ellen hoch, formten die einzelnen Gesichtszüge, danach die Hände und die Füße und legten sie mit dem Rücken auf die Erde. Hierauf stellten sie sich alle drei vor die Füße des Tonbildes, und der Rabbi befahl seinem Eidam, siebenmal im Kreise darum zu schreiten und dabei eine von ihm zusammengesetzte Formel herzusagen. Als dies vollbracht war, wurde die Tonfigur gleich einer glühenden Kohle rot. Danach befahl der Rabbi seinem Schüler, gleichfalls siebenmal das Bild zu umkreisen und eine andre Formel zu sagen. Da kühlte sich die Glut ab, der Körper wurde feucht und strömte Dämpfe aus, und siehe da, den Spitzen der Finger entsprossen Nägel, Haare bedeckten den Kopf, und der Körper der Figur und das Gesicht erschienen als die eines dreißigjährigen Mannes. Hierauf machte der Rabbi selbst sieben Rundgänge um das Gebilde, und die drei Männer sprachen zusammen den Satz aus der Schöpfungsgeschichte: »Und Gott blies ihm den lebendigen Odem in die Nase, und der Mensch ward zur lebendigen Seele.«

Wie sie den Vers zu Ende gesprochen hatten, öffneten sich die Augen des Golems, und er sah den Rabbi und seine Jünger mit einem Blick an, der Staunen ausdrückte. R. Löw sprach laut zu dem Bildnis: »Richte dich auf!« Und der Golem erhob sich und stand da auf seinen Füßen. Danach zogen ihm die Männer Kleider und Schuhe an, die sie mitgebracht hatten – es waren Kleidungsstücke, wie sie Synagogendiener tragen –, und der Rabbi sprach zu dem Menschen aus Ton: »Wisse, daß wir dich aus dem Staub der Erde geschaffen haben, damit du das Volk vor dem Bösen behütetest, das es von seinen Feinden zu leiden hat. Ich heiße deinen Namen Joseph; du wirst in meiner Gerichtsstube wohnen und die Arbeit eines Dieners verrichten. Du hast auf meine Befehle zu hören und alles zu tun, was ich von dir fordere, und hiesse ich dich durchs Feuer gehen, ins Wasser springen oder dich von einem hohen Turm herunterwerfen.« Der Golem nickte mit dem Kopfe zu den Worten des Rabbi, als wollte er seine Zustimmung ausdrücken. Er hatte auch sonst in allem ein menschliches Gebaren; er hörte und verstand, was man zu ihm sprach, nur die Kraft der Rede blieb ihm versagt.

So waren in jener denkwürdigen Nacht drei Menschen aus dem Hause des Rabbi gegangen; als sie aber um die sechste Morgenstunde heimkehrten, waren ihrer vier.

Seinen Hausgenossen sagte der Rabbi, daß er, als er des Morgens nach dem Tauchbad gegangen sei, einem Bettler begegnet wäre und ihn, da er redlich und unschuldig zu sein schiene, mitgenommen habe. Er wolle ihn in seiner Lehrstube als Bedienten gebrauchen, verbiete es ihnen aber, den Knecht für häusliche Arbeiten zu verwenden.

Und der Golem saß beständig in einer Ecke der Stube, den Kopf auf beide Hände gestützt, und verhielt sich reglos wie ein Geschöpf, dem Geist und Verstand abgehen und das sich um nichts bekümmert, was in der Welt vorgeht. Der Rabbi sprach von ihm, daß ihm weder Feuer noch Wasser etwas anhaben würden, und daß ihn kein Schwert verwunden könne. Den Namen Joseph hatte er ihm zur Erinnerung an den im Talmud erwähnten Joseph Sceda gegeben, welcher halb Mensch und halb Geist gewesen war, die Schriftgelehrten bedient und sie vielmal aus schwerer Bedrängnis gerettet hatte.

Der Hohe R. Löw bediente sich des Golems nur, wo es galt, die Blutbeschuldigung zu bekämpfen, unter welcher die Juden Prags besonders zu leiden hatten. Schickte R. Löw den Golem irgendwohin, wo dieser nicht gesehen sein sollte, so legte er ihm ein Amulett um, das auf Hirschhaut geschrieben war. Das machte ihn unsichtbar, er selbst aber konnte alles sehen. In der Zeit vor dem Passahfest mußte der Golem allnächtlich durch die Stadt streifen und jeden aufhalten, der eine Last auf dem Rücken trug. War es ein totes Kind, das in die Judengasse geworfen werden sollte, so band er den Mann und die Leiche mit einem Strick, den er immer bei sich trug, und führte ihn nach dem Stadthaus, wo er ihn der Obrigkeit übergab. Die Kraft des Golems war übernatürlich, und er vollbrachte viele Taten.

861.

DER TOD DES GOLEM

Nachdem ein Erlaß herausgekommen war, der die Blutbeschuldigungen als grundlos bezeichnete und jede Anklage dieser Art unter sagte, beruhigten sich die Gemüter und R. Löw beschloß, dem Golem seinen Odem wieder zu nehmen. Er ließ ihn auf ein Bett legen, befahl seinen Schülern, ihn abermals siebenmal zu umkreisen, wobei sie die Worte

herzusagen hatten, die seinerzeit bei der Erschaffung des Golems gesprochen worden waren, nur in umgekehrter Ordnung. Als die siebente Umkreisung zu Ende war, ward der Golem wieder zum Klumpen. Man zog ihm die Kleider aus, wickelte ihn in zwei alte Gebetmäntel und verwahrte das tönernerne Bild unter einem Haufen alter, schadhafter Bücher in der Dachstube des Rabbi.

R. Löw erzählte, daß, als er darangegangen sei, dem Golem den Odem einzublasen, zwei Geister zu ihm gekommen wären, der des Joseph Scheda und der des Jonathan Scheda. Er wählte den Geist Josephs, weil dieser sich schon bei den Schriftgelehrten des Talmuds als Retter bewährt hatte. Die Kraft der Rede konnte er dem Golem nicht eingeben, denn was diesem innewohnte, war eine Art Lebenstrieb, aber keine Seele. Er war wohl mit einem gewissen Unterscheidungsvermögen ausgestattet, aber Dinge der Weisheit und höhere Einsicht blieben ihm versagt.

Wiewohl nun der Golem keine Seele hatte, merkte man ihm am Sabbat etwas Besondres an, und sein Gesicht erschien freundlicher als an Wochentagen. Andre wiederum sagen, daß R. Löw an jedem Rüsttage zum Sabbat das Schildchen mit dem heiligen Gottesnamen, das unter der Zunge des Tongebildes steckte, zu entfernen pflegte, weil er befürchtete, daß der Sabbat ihn unsterblich machen könnte und die Menschen ihn als Götzen anbeten würden.

Der Golem barg in seinem Innern keinerlei Neigungen, weder gute noch sündhafte. Was er tat, geschah nur unter Zwang und aus Furcht, zurück ins Nichts versenkt zu werden. Alles, was zehn Ellen über und zehn Ellen unter der Erde lag, war für ihn mit Leichtigkeit zu erreichen, und nichts konnte ihn an der Ausführung des einmal Unternommenen hindern.

Er mußte ohne Zeugungstrieb erschaffen werden, sonst hätte sich kein Weib vor ihm retten können und es wäre wieder das eingetreten, was sich in der Urzeit begeben hatte, als die Engel an den Menschentöchtern Gefallen fanden. Weil er aber keinen Trieb kannte, so haftete ihm auch keine Krankheit an. Auch besaß er die Eigenschaft, daß er den Wechsel der Stunden zur Tages- und Nachtzeit genau empfand. Es weht nämlich zu jeder Stunde vom Garten Eden ein Wind auf die Erde, der die Luft reinigt, und diesen Lufthauch spürte der Golem dank seinem feinen Geruchsinn.

R. Löw behauptete, daß der Golem auch Anteil am ewigen Leben haben werde, da er sovielmals Israel vor schwerer Not bewahrt hatte. Auch sagte er, daß er dereinst zusammen mit den Toten erwachen werde; er werde aber dann nicht mehr die Gestalt Joseph Schedas noch die, die er jetzt hatte, tragen, sondern in einer ganz neuen Gestalt erscheinen.

Bibliografía

Fuentes:

Arnim, Achim von: *Isabella von Ägypten. Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe*, en: Arnim, Achim von: *Sämtliche Romane und Erzählungen*, 3 vols. München: Carl Hanser, 1963, vol.2, pp. 452-557.

Ewers, Hanns Heinz: *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens*. Berlin: Sieben Stäbe, 1928.

Meyrink, Gustav: *Der Golem*. München, Berlin: Herbig, 1994.

Bibliografía secundaria:

Alewyn, Richard: *Die literarische Angst*, en: Ditfurth, Hoimar (ed.): *Aspekte der Angst*, 2ª ed. München: Kindler, 1977, pp.38-60.

Alewyn, Richard: *Die Lust an der Angst*, en: Alewyn, Richard: *Probleme und Gestalten. Essays*, Frankfurt/Main, 1974, pp. 307-330.

Bausinger, Hermann: *Aufklärung und Aberglaube*, en: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, N° 37 (1963), pp. 345-362.

Bausinger, Hermann: *Wege zur Erforschung der trivialen Literatur*, en: Burger, Heinz Otto (ed.): *Studien zur Trivialliteratur*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1968, pp.1-33.

Bittnacher, Hans Richard: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

Bloch, Ernst: *Technik und Geistererscheinungen*, en: Bloch, Ernst: *Literarische Aufsätze*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1965, pp. 358-365.

Booth, Wayne C.: *The rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

Caillois, Roger: *Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction*, en: *Phaicon* 1, 1974, pp. 44-83.

Cersowsky, Peter: *Ja, mein Lieber, wir sind konservativ. Politische Aspekte bei deutschsprachigen Phantastik-Autoren des 20. Jahrhunderts bis zum Nationalsozialismus*, en Rottensteiner, Franz (ed.): *Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1987, pp. 33-59.

Cersowsky, Peter: *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „schwarzen Romantik“ insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Frankz Kafka*. München: Wilhelm Fink, 1983.

Damenau, Burghard: *Wahrheit / Wahrscheinlichkeit*, en: Karlheinz Barck (ed.): *Ästhetische Grundbegriffe*. 6 vols. Stuttgart: J. B. Metzler, 2005, vol. 6, pp. 398-436.

Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*, en: Freud, Sigmund: *Psychologische Schriften. Studienausgabe*, 10 vols. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1970, vol. IV, pp. 241-274.

Freud, Sigmund: *Animismus, Magie und Allmacht der Gedanken*, en: Freud, Sigmund: *Psychologische Schriften. Studienausgabe*, 10 vols. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1974, vol. IX, pp. 364-386.

Freund, Winfried: *Von der Agression zur Angst. Zur Entwicklung der phantastischen Novellistik in Deutschland*, en: *Phaicon* 3, 1978, pp.9-31.

Freund, Winfried: *Deutsche Phantastik*. München: Wilhelm Fink, 1999.

Freund, Winfried: *Literarische Phantastik: Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm*. Stuttgart: Kohlhammer, 1990.

Hoffmeister, Gerhard: *Deutsche und europäische Romantik*. Stuttgart: Metzler, 1990.

Jentsch, Ernst: *Zur Psychologie des Unheimlichen*, en: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, N° 22 (1906a), pp.195-198 y N° 23 (1906b), pp. 203-205

Jacquemin, Georges: *Über das Phantastische in der Literatur*, en: *Phaicon* 2, 1975, pp.33-53.

Kant, Immanuel: *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik*, en: Weischdel, Wilhelm (ed.): *Kant, Werke in zwölf Bänden*, 12 vols. Wiesbaden: Insel, 1960, vol 2, pp. 919-989.

Killy, Walter: *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Bertelsmann Lexikon Verlag, CD-Rom: Digitale Bibliothek. Berlin: Directmedia Publishing, 2005.

Lachmann, Renate: *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Lüthi, Max: *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht., 1962.

Lem, Stanislaw: *Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen*, en: *Phaicon* 1, 1974, pp. 92-122.

- Masschelein, Anneleen: *Unheimlich/Das Unheimliche*, en: Karlheinz Barck (ed.): *Ästhetische Grundbegriffe*. 6 vols. Stuttgart: J.B. Metzler, 2005, vol. 6, pp. 241-260.
- Moser, Hugo: *Sage und Märchen in der deutschen Romantik*, en Steffen, Hans: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989, pp.153-276
- Müller, Lothar: *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens von Hanns Heinz Ewers*, en: Marianne Weil (ed.): *Wehrwolf und Biene Maja. Der deutsche Bücherschrank zwischen den Kriegen*. Berlin: Ästhetik und Kommunikation, 1986, pp.91-105.
- Nusser, Peter: *Trivalliteratur*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1991.
- Penning, Dieter: *El orden del desorden. Un balance de la teoría de lo fantástico*, en: Vedda, Burello (eds.) *Teoría y Crítica de la Literatura Fantástica*, Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, 2005, pp. 25-43.
- Petzoldt, Leander: *Einführung in die Sagenforschung*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002.
- Ray, Jean: *Hans Heinz Ewers*, en: *Phaicon* 1, 1974, pp.167-170.
- Ribbat, Ernst: *Die Romantik: Wirkungen der Revolution und neue Formen literarischer Autonomie*, en: Žmegač, Victor (ed.): *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, 2 vols. Königstein/Ts: Athenäum, 1979, vol. 1, pp. 92-141.
- Rölleke, Heinz (ed.): *Deutsche Sagen herausgegeben von den Brüdern Grimm*. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994.
- Rölleke, Heinz (ed.): *Das große deutsche Sagenbuch*. Düsseldorf / Zürich: Artemis & Winkler, 1996.
- Schenda, Rudolf: *Die Bibliothèque Bleue im 19. Jahrhundert*, en Burger, Heinz Otto (ed.): *Studien zur Trivalliteratur*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1968, pp 137-152.
- Schlaffer, Heinz: *Roman und Märchen. Ein formtheoretischer Versuch über Tiecks >Blonden Eckbert<*, en: Wulf Segebrecht (ed.): *Ludwig Tieck*. Darmstadt: WS, 1976. pp.444-465.
- Schödel, Siegfried: *Über Gustav Meyrink und die phantastische Literatur*, en Burger, Heinz Otto (ed.): *Studien zur Trivalliteratur*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1968, pp 209-224.

Schulz, Walter: *Das Problem der Angst in der neueren Philosophie*, en Ditfurth, Hoimar von (ed.): *Aspekte der Angst*, 2ª ed. München: Kindler, 1977, pp.13-27.

Schürer, Ernst: *Quellen und Fluss der Geschichte, zur Interpretation von Arnims Isabella von Ägypten*, en: Jeffrey C. Sammons/ Ernst Schürer (ed.): *Lebendige Form, Festschrift für E.K. Henkel*, München, 1970. pp. 189-210.

Sprengel, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München: C.H. Beck, 2004.

Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

Vax, Louis: *Arte y Literatura Fantástica*. Buenos Aires: EDUEBA, 1965

Völker, Ludwig: *Naturpoesie, Phantasie, Phantastik. Über Achim von Arnims Erzählung Isabella von Ägypten*, en: Ernst Ribbat (ed.): *Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*, Königstein/Ts., 1979, pp. 114-137.

Weber, Max: *Wissenschaft als Beruf*, en: Weber, Max: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1951, pp. 566-597.

Wieland, Christoph Martín: *Über den Hang der Menschen, an Magie und Geistererscheinungen zu glauben*, en: Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur (ed.): *C.M.W. Sämtliche Werke*, vol. 24, Hamburg 1984, pp. 69-92.

Wilpert, Gero von: *Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv, Form, Entwicklung*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1994.

Wörtche, Thomas: *Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Problem eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink*. Meitingen: Corian, 1987.

Zgorzelski, Andrzej: *Zum Verständnis phantastischer Literatur*, en: *Phaicon* 2, 1975, pp. 54-63.