

# Poéticas de lo fantástico

## La obra narrativa de Hanns Heinz Ewers, Leo Perutz y Alexander Lernet-Holenia Vol. 1

Autor:

Ferrari, Mariela

Tutor:

Vedda,  
Miguel

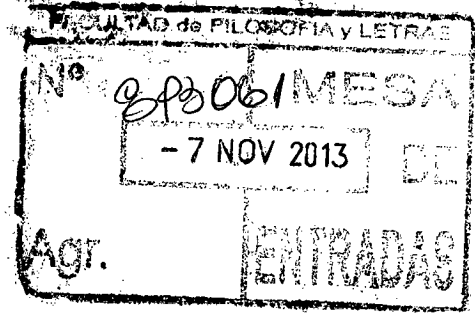
2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título

Posgrado

tesis  
19.3.18.1

Tesis 19.3.18  
V.1



**TESIS DE DOCTORADO:**

**“POETICAS DE LO FANTÁSTICO: LA OBRA NARRATIVA DE HANNS  
HEINZ EWERS, LEO PERUTZ Y ALEXANDER LERNET-  
HOLENIA”**

**DOCTORANDA: MARIELA FERRARI**

**DIRECTOR: DR. MIGUEL VEDDA**

**TOMO I**

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

## Consideraciones preliminares y planteo del problema

El presente trabajo se centra en la investigación sobre el resurgimiento de lo fantástico en la literatura austríaco- alemana, bajo nuevas formas estéticas, en la primera mitad del siglo XX. Tiene como objetivos fundamentales, por un lado, reflexionar sobre la categoría de *lo fantástico*, analizando sus particularidades y diferenciaciones teóricas, a partir de los años '70, en respuesta a la propuesta de Tzvetan Todorov, e indagando su vinculación con otras categorías estéticas afines - sobre todo, *lo maravilloso* (*das Märchenhafte*), lo siniestro (*das Unheimliche*), lo extraño (*das Sonderbare*) o lo sublime (*das Erhabene*) y otros géneros emparentados (como el policial, la ficción científica o el *Fantasy*). Por otro lado, la tesis pone a prueba las citadas reflexiones poetológicas en el análisis de un *corpus* de obras narrativas correspondientes a tres exponentes representativos de la literatura fantástica del período: Hanns Heinz Ewers (1871-1943), Leo Perutz (1882-1957) y Alexander Lernet Holenia (1897-1976), a fin de revisar las razones de esta "resurrección" de lo fantástico en el ámbito específico de la literatura en lengua alemana y en el contexto histórico y sociocultural de esta época; y establecer continuidades, rupturas y desviaciones con respecto a otras etapas y formas de aparición de lo fantástico en la historia de dicha literatura.

Según se infiere de lo anterior, la tesis se propone cumplir con algunas tareas de las que la crítica precedente no se ha ocupado en forma satisfactoria: por un lado, revisar las definiciones históricas de lo fantástico y su delimitación a partir de la publicación del estudio de Todorov, sobre todo, en el contexto alemán (cf. capítulo 1 del presente trabajo). En segundo lugar, exponer algunos de los aspectos del contexto intelectual y artístico (cf. capítulo 2 del presente trabajo), a fin de examinar las correlaciones entre dicho contexto histórico y social, intelectual y artístico, y el renacimiento de la literatura fantástica. Finalmente, a fin de investigar dicha correlación en sus aspectos más concretos, en tercer lugar, el análisis se centra específicamente en un estudio exhaustivo de algunos textos narrativos fundamentales y representativos de dicho resurgimiento: *Alraune* [1911]<sup>1</sup>, de Ewers; *Die dritte Kugel* [1915] y *Der Marques de Bolibar* [1920], de Perutz, y, finalmente, *Der Baron Bagge* [1936] y *Der Graf Luna* [1955], de Lernet Holenia (cf. capítulos 3, 4 y 5 del presente trabajo, respectivamente).

Teniendo en cuenta las limitaciones generalizadas en el estudio de la categoría, la tesis toma como punto de partida el hecho de que gran parte de las direcciones de la crítica, a partir de la determinación de Todorov (cf. "Consideraciones preliminares" y capítulo 1 de la tesis), denotan un espacio vacío con respecto a la transformación y renacimiento de lo fantástico, en lengua alemana, a finales del siglo XIX y en la primera mitad del XX. Esta localización histórica presupone una

<sup>1</sup> En lo que sigue, se utilizarán los corchetes para establecer el año de la publicación original de los textos y los paréntesis para el año de la edición empleada.

recontextualización y redefinición de lo fantástico que, como sostenemos, exige un enfoque histórico y un estudio abarcativo de las teorías alemanas acerca de la literatura fantástica, con particular atención hacia aquellos autores y obras que, por diversas razones, han sido relegados hasta el presente. Esta redefinición abarcativa busca colocar el corpus en una correlación puntual con el contexto social, político, intelectual y artístico, no externo a los textos, ni determinación unilateral de éstos, sino en términos de la presencia de tal contexto en los códigos socioculturales que los conforman y atraviesan como “artefactos culturales” (Jameson, 1989: 12). Aunque desde el paradigma estructuralista, la perspectiva temprana de Ana María Barrenechea (1972/1978 y 1985), esbozada en su crítica a Todorov, reformulada posteriormente, perfila una de las consideraciones implícitas que subyacen en el enfoque teórico y analítico del trabajo, con respecto a la forma en que “los datos procedentes de códigos socioculturales (extratextuales) son elaborados por el texto” (Barrenechea, 1985: 46).

Desde este punto de vista, en su localización interdisciplinaria, la identidad se establece como el punto de confluencia entre el pensamiento de la época y lo fantástico. Se trata de un concepto que, a su vez, se manifiesta como la forma más adecuada para reunir esas perspectivas provenientes de diversos espacios históricos ámbitos de la *intelligentsia* de la época. Tales perspectivas expresan una inquietud histórica y cultural generalizada, en el ámbito alemán y austrohúngaro, representada en lo que consideramos el cuestionamiento de dicho concepto de identidad individual, sexual, colectiva, social, nacional o ‘supranacional’, junto con la identidad en términos de la identificación “objetiva” de lo real, su constitución y delimitación, su percepción y expresión, más allá de un sujeto, amenazado en su propia existencia en tanto individuo indiviso. Por lo tanto, teniendo en cuenta estos lineamientos fundamentales y ese vacío en la investigación, la tesis se ocupa fundamentalmente de definir, caracterizar y situar estos dos aspectos menos explorados por la crítica, con respecto a lo fantástico: el clima intelectual y artístico de la época que nos ocupa y la noción de identidad (cf. capítulo 2). En lo que sigue, apuntamos preliminarmente algunas de las direcciones que han orientado los enfoques sobre el tema, a fin de delimitar preliminarmente los interrogantes que han dirigido su estudio.

Un primer acercamiento a lo fantástico como categoría de análisis textual coloca al crítico en un terreno incierto y profuso. A pesar de los estudios tempranos dedicados al tema, y el creciente e ininterrumpido interés en la categoría a comienzos de los años setenta, a partir de la publicación del clásico texto de Tzvetan Todorov, iniciador en el análisis estructural y formal de la misma, su determinación y delimitación se muestran problemáticas en diversos aspectos. Más que una definición expresa y consuetudinaria o convencional, se registra un campo de controversias,



un corpus de problemas o una lista de interrogantes abiertos sobre el tema, que no agotan, sin embargo, su problemática. Así, sostendrá Ulrike Schnaas:

Innerhalb der Literaturwissenschaft bleibt der Begriff "Phantastik" umstritten und nicht eindeutig definiert. Für denjenigen, der sich mit der Analyse phantastischer Texte beschäftigt, beinhaltet das Problem der Abgrenzung nicht zuletzt das Risiko, an Definitionsfragen zu scheitern (Schnaas, 2004: 16).

En general, el criterio de definición de "lo fantástico", así como su denominación misma, se han adecuado al corpus de obras y autores que el crítico escoge para su delimitación, y tal corpus se inserta en una tradición y contexto específicos, para los que el concepto, a su vez, fue acuñado, creado o adaptado. Así, en la tradición inglesa y norteamericana, y también en la alemana, antes de Todorov, nociones como el *Fantasy*, el *Gothic*, las *Horror* o *Ghost Tales*, u otras similares agrupan una serie más amplia de categorías literarias, que no se articulan de la misma manera en la tradición alemana post-Todorov, bajo denominaciones como *das Phantastische* o *die Phantastik*, o *le phantastique*, en la francesa<sup>2</sup>. Por otro lado, las categorías *Schauer-* o *Gespensstergeschichte*, así como su correspondiente par francés, la *histoire de fantômes*, fueron paralelamente utilizadas como categorías genéricas con respecto a lo fantástico, especialmente antes del texto de Todorov. En este sentido, las tradiciones críticas alemana y francesa están más ligadas conceptualmente, a partir de la repercusión de Todorov en el contexto de los años setenta<sup>3</sup>.

Lo fantástico en sí, como categoría teórica, no sólo literaria, sino como categoría estética general, ha planteado y aún plantea un problema significativo para los críticos. Esta 'elusividad' o 'indecibilidad' fundamentales se presenta en niveles muy diversos y desde perspectivas claramente contradictorias. Así, en el plano textual, su carácter elusivo se manifiesta en el estatuto ambiguo de su significación, por un lado, así como en su deixis referencial vacía, en su "imposibilidad" existencial; o, a la inversa, en su significación ambivalente o polivalente. Esta cualidad multifacética

---

<sup>2</sup> Para un análisis diacrónico de la acuñación del término y una historia de su origen y su problemática "traslación" a diversas lenguas, pueden consultarse los análisis de Marianne Wunsch (1991) y Uwe Durst (2007). En el presente trabajo, se mantiene la denominación "lo fantástico", traducción literal de *das Phantastische*. Sin embargo, con respecto a esta última, resulta especialmente compleja la delimitación en relación con términos como *die Phantastik* (en sus diversas grafías). Reimer Jehmlich retoma esta problemática al plantear que la mayoría de los diccionarios, enciclopedias y lexicones alemanes, ingleses y norteamericanos especializados "schweigen nämlich fast ausnahmslos zur literaturwissenschaftlichen Verwendungsweise der Termini 'Phantastik'/'phantastisch' bzw. 'fantasy'/'fantastic', und zwar bis in die jüngste Gegenwart" (Jehmlich, 1980: 11-33). El par de duplas mencionadas tampoco son aclaradas por el mismo autor. La etimología del concepto, cuyas raíces se encuentran en los términos *phantasticus* latino y el griego *φανταστικός*, cuyo significado literal es "auf Vorstellung beruhend" ("phantastisch", en *Duden*: 2007, CD rom) tampoco resultan demasiado clarificadoras. En el siglo XVI, lo fantástico significa "schwärmerisch, unwirklich, verstiegen, überspannt" (*Duden* 7: 2006, 526), mientras que en el siglo XIX, según el *Meyers Konversations-Lexikon*, en relación con el artículo *Phantast*, el adjetivo mantiene un sentido "marcadamente peyorativo" (Durst: 2007, 28). En las definiciones más actuales, se diferencia entre una definición categorial académica (*bildungssprachlich*) y un uso prosaico (*umgangssprachlich*) del término "fantástico": "1. (bildungsspr.) von Illusionen, unerfüllbaren Wunschildern, unwirklichen, oft unklaren Vorstellungen od. Gedanken beherrscht und außerhalb der Wirklichkeit oder im Widerspruch zu ihr stehend [...]; 2. (ugs.) a) großartig und begeisternd [...]; b) unglaublich, ungeheuerlich [...]" (*Duden* 2: 1994, p. 2541, citado por Durst, 2007: 28).

<sup>3</sup> Véanse, entre otros, Brittnacher, 1994: 12; Ruthner, 2006: 7-14, Lachmann, 2006: 87-98 y Durst, 2007: 20.

se reproduce especularmente en la polivalencia de sus definiciones, otra forma de su 'indecidibilidad'. Aunque, en algunos casos, dentro de la crítica, tal carácter elusivo ha llevado a cierta imprecisión y vaguedad en la utilización del concepto, será sin embargo esta misma 'elusividad' textual, que se dispersa en sus plurales definiciones y perspectivas teóricas, lo que constituye uno de los rasgos fundamentales de su lábil pervivencia, y posibilita, a su vez, una redefinición de la categoría también polivalente, pero especialmente fértil en su aplicación a la obra de elegidos para el presente trabajo.

Algunas de las cuestiones centrales alrededor de las cuales se han movido las definiciones tradicionales pueden resumirse en los siguientes interrogantes: ¿qué estatuto posee como categoría de análisis artístico? ¿es una categoría estética general, que trasciende las fronteras entre diversas artes o puede y debe delimitarse literariamente? ¿Es un género literario, una estructura textual, un tipo de texto, un discurso, una fórmula o una modalidad? En tanto categoría literaria, ¿se trata de un problema en el plano de la narración, en el nivel de los acontecimientos narrados o en el plano de la recepción? (o entre estos niveles) ¿Se trata de un "efecto" sobre el lector (real o implícito)? ¿De qué tipo? (vacilación, sorpresa, horror, etc.). ¿Qué tipo de acontecimientos o entidades se definen como fantásticos? ¿Qué tipo de relación existe entre la construcción textual de lo real y lo fantástico en el texto? ¿Es posible articular los procedimientos formales, estructurales o discursivos que configuran esta relación? (y que permiten definir un texto, una estructura textual, un tipo de discurso, etc., como fantástico) ¿Puede definirse lo fantástico como un conflicto, una confrontación entre el orden de "lo real" frente a: lo irreal, lo imposible, lo irracional, lo anormal, etc.? ¿Con qué idea de "lo real" funciona este tipo de definición, es decir, esta "realidad" se define dentro de los límites textuales o se alude a una "realidad" mimético-referencial? ¿Qué papel juegan la ambivalencia, la ambigüedad, el oxímoron, la transgresión o la ruptura de un orden determinado (de lo real, lo racional, lo normal) en su definición? ¿Existe un inventario de temáticas? ¿Cuál es la ubicación de lo fantástico dentro del sistema literario y cómo se delimita con respecto a otras categorías afines (la ciencia ficción, el policial, lo grotesco, etc.)? ¿Cuál es la historia de la categoría? (origen, apogeo, muerte) ¿Está sujeta a una variable geográfica? En cuanto a su función o finalidad, ¿es reaccionario, conservador o subversivo?

Esta serie ampliable de preguntas acerca de la naturaleza de lo fantástico y su delimitación, que surge de las diferentes definiciones teóricas y críticas, no agota su problematicidad, pero deslindar estos interrogantes nos permite ver desde qué perspectivas se ha abordado tal problemática y ubicar las definiciones generales de diversas tradiciones.

El primer interrogante que planteamos es el problema de si se trata de una categoría literaria o si debe definirse en términos 'transdisciplinarios', en dos sentidos: ¿atraviesa diversas

formas artísticas? ¿Y debe precisarse de acuerdo con criterios extraliterarios? Al respecto, Louis Vax (1965) se refiere expresamente al arte fantástico, e incluye ejemplos de pintura, escultura y música. De la misma manera, Holländer (1980), Schmitz-Emans (2003), Zymner (2003) y Assmann (2006), *et. al.* definen lo fantástico como categoría aplicable a diversas formas artísticas y cuyo radio de influencia atraviesa también diferentes épocas y géneros. En cambio, Wörtche (1987), Wunsch (1991) y Durst (2007) critican esta utilización amplia del concepto en términos estéticos y sostienen que lo fantástico se vincula específicamente con lo narrativo. En esta dirección, Winfried Freund remarca las conexiones de lo fantástico con los géneros épicos, bajo las formas de la balada y la *Novelle*, durante el Romanticismo alemán; y, posteriormente, en la novela, hacia comienzos del siglo XX (Freund, 1999: 9s.).

Por otro lado, en cuanto a su caracterización interdisciplinaria, la definición estaría supeditada a un abordaje en conexión con otras disciplinas científicas (el psicoanálisis, la antropología y la filosofía). Así, el concepto de *das Unheimliche*, de acuerdo con Sigmund Freud [1919], o la perspectiva acerca del *Doppelgänger*, según Otto Rank [1925] también han sido propuestas de abordaje retomadas por la crítica literaria, incluso por el mismo Todorov y su postulación sobre el previsto “final” de la literatura fantástica en el siglo XX, a partir de Kafka, en conexión con el desarrollo de la psicología. Desde este punto de vista, es significativo para el abordaje del presente trabajo el hecho de que surgimiento de la concepción acerca del yo escindido en el planteo freudiano de la división de la consciencia, uno de los aspectos de la denominada “crisis de la consciencia y el lenguaje”, se produzca en el contexto vienés, a comienzos de siglo XX; ámbito donde resurge lo fantástico de manera más fecunda.

Lo fantástico también puede ser analizado en términos filosófico-literarios, en relación con los conceptos de “realidad”, “ser” y la categorización de las entidades que plantea, así como la subversión o el cuestionamiento de dicha realidad. La literatura fantástica conlleva una serie de interrogantes acerca de la naturaleza de la “realidad”, su estatuto existencial y sus límites, las posibilidades de acceder a ella, de conocerla, a través de la percepción, y los límites de su representación e interpretación. Por otra parte, en términos antropológicos, se ha intentado delimitar lo fantástico a partir de la alteridad de las entidades representadas<sup>4</sup>.

Desde el punto de vista de su especificidad y definición como categoría de análisis literario, mientras que, para Todorov (1970) y Claire Whitehead (2006), lo fantástico se manifiesta como género abstracto (y, subsumido a éste, como género histórico); para Marianne Wunsch (1991) y Monika Schmitz-Emans (1995) será una estructura textual que puede aparecer en diversos tipos de textos, pero no necesariamente los define como tales en su totalidad. Para Wunsch, tal como para

---

<sup>4</sup> Véase Bastián (2005), Lachmann (2002), Crescenzi (1996) y Brittnacher (1994) (cf. punto 1.a.3. del presente trabajo).

Stephan Schröder (1994), ciertos textos pueden designarse como “fantásticos”, sólo cuando lo fantástico es dominante en ellos, en términos estructurales. Por su parte, Uwe Durst, diferencia *die Phantastik* o la *phantastischer Literatur* y *das Phantastischen*: “Die phantastische Literatur ist das Genre, in welchem die (noch zu bestimmende) Struktur des Phantastischen dominant ist” (Durst: 2007, 26). En cambio, según Andrej Zgolzelski (1975, y 1987), la “ficción fantástica” es un sistema semiótico o genotexto, perteneciente al grupo secundario de los géneros. Finalmente, es un tipo de discurso, según Antón Risco (1998) y Michel Lord (1995); una modalidad textual, de acuerdo con Brian Attebery (2004); o un modo de escritura, según Lachmann (2002 y 2006).

Así, Jürgen Lehmann cuestiona al comienzo de su artículo:

Phantastik – ein Phänomen? Eine Gattung?. Eine Stillkategorie? Eine Schreibweise? Kultur-, Kunst- und Literaturwissenschaft haben sich schwer getan und tun sich weiterhin schwer, hier eine genaue Bestimmung vorzunehmen, ja vielleicht liegt es in der Natur dieses Gegenstandes, daß er sich einer präzisen Definition grundsätzlich entzieht (Lehmann, 2003: 25).

La definición de la categoría resulta problemática, porque, a lo largo de su historia, lo fantástico parece no poder circunscribirse únicamente a un género literario. Si, en sus comienzos y su primer apogeo, durante los Romanticismos europeos, lo fantástico se asocia a la *Novelle*, especialmente en Alemania, Francia y Rusia<sup>5</sup>; a comienzos del siglo XX, lo fantástico amplía sus límites hacia otras formas literarias (la novela) y artísticas (el cine), en conexión con las nuevas formas de producción, recepción y difusión del mercado cultural.

Por otro lado, si lo definimos como un género literario, ¿cómo puede delimitárselo? ¿Se trata, como postula Todorov (1970) frente a Northrop Frye (2006), de un género teórico complejo o de un género histórico? Y desde el punto de vista de su análisis en términos genológicos, ¿cuál sería su relación y su delimitación con respecto a los géneros o modalidades afines, emparentados, o incluidos en él, como es el caso de lo maravilloso y lo extraño, la ficción científica, la utopía, el policial, etc.?

En relación con la clasificación de la categoría como género literario, es necesario diferenciar entre *Gattung* y *Genre*, tal como sostiene Rank:

Es empfiehlt sich, ‘Phantastik’ nicht als ‘Gattung’ zu bezeichnen, weil das mit der herkömmlichen Verwendungsweise der ‘Gattung’ als Bezeichnung für ‘Epik’, ‘Lyrik’ und

---

<sup>5</sup> Y en esto parece separarse expresamente del desarrollo literario en lengua inglesa. La novela gótica se identifica con (un tipo de) novela de terror, ejemplificada por las obras de Horace Walpole (*The Castle of Otranto*, 1765), William Beckford (*Vathek*, 1786), Ann Radcliffe (*The Mysteries of Udolfo*, 1794) y Matthew Lewis (*The Monk*, 1796). En tal sentido, puede percibirse como un género literario histórico con características propias, y que preceden y se solapan al desarrollo de la *Novelle* fantástica en Alemania, Francia o Rusia. Por otro lado, en la tradición en lengua inglesa, Peter Penzoldt aborda tempranamente el desarrollo del cuento fantástico, en *The English Short Story of the Supernatural* (1952). Por su parte, Punter (1996) y Mulvey-Roberts (1998) analizan diferentes aspectos del gótico, en conjunción con su adscripción a las formas de la literatura trivial o de entretenimiento. En cuanto a la literatura francesa y la rusa, Claire Whitehead (2006) se dedica al desarrollo de lo fantástico, específicamente durante el siglo XIX, a partir de la caracterización todoroviana.

'Dramatik' kollidiert. Der Begriff 'Genre' zielt auf verallgemeinerbare gemeinsame Textmerkmale und liegt in der Reichweite zwischen den traditionellen 'Gattungen' und spezielleren 'Sub-genres' oder 'Textgruppen' wie *Fantasy*, *Horror*, *Schauer Geschichte*, *Gespensergeschichte*, usw. (Rank, 2002: 104).

La diferenciación entre los denominados géneros mayores (o tradicionales) y los subgéneros específicos no clarifica, sin embargo, si se trata de géneros históricos o teóricos en el aspecto pautado por Todorov. Por otro lado, desde una perspectiva semiótica, Zgorzelski también utilizará la idea de grupos genéricos, aunque sin diferenciar las dos denominaciones. Para él, la ficción fantástica se sitúa en un grupo secundario o de segundo nivel, que incluye a la novela utópica, la novela de aparecidos gótica, y la novela de aventuras romántica. En cambio, la *Okkulter Roman (sekundäre Gruppe)* es heredera del *Zaubermärchen*, y pertenece a la ficción antimimética (Zgorzelski, 1987: 21ss.); postulación que contradice las tesis que colocan la novela fantástica de temática ocultista en el centro de lo fantástico<sup>6</sup>.

Si se trata de un género, además, ¿posee un estilo propio? ¿posee recursos formales o estructurales propios? ¿existe un inventario de motivos limitado, asociado al mismo y de qué manera se clasifican dichos motivos? Para diversos autores anteriores a Todorov, como Marcel Brion ([1961] 1989), Pierre Castex (1951), Louis Vax (1965), Roger Caillois (1966), Peter Penzoldt (1952), es posible realizar una delimitación de lo fantástico a partir del inventario de motivos o temáticas; delimitación que tiene como resultado un inventario incierto, que cambia de acuerdo con el corpus que se quiera incluir en la categoría. Otros autores, entre ellos, Todorov, Bessière (1974) y Durst (2007), agregan a su definición una enumeración de estos tópicos e intentan una clasificación temático-semántica. Pero, como cuestiona Wunsch (1991), la serie temático-semántica no está cerrada, ni agota la variedad de entidades o acontecimientos "fantásticos" (configurados como tales), en diversas épocas.

Su localización a nivel textual en los planos de la narración, representación y recepción también es compleja. Si se define lo fantástico como un problema de representación, la pregunta es si se encuentra en el nivel de la narración (el narrador), en el nivel de lo narrado (acontecimiento o entidad), o en la interacción entre ambos (vacilación), y si puede limitarse su ubicación. Este es el caso de las definiciones que sostienen que lo fantástico se trata de una confrontación de dos órdenes en el texto.

La confrontación de dos explicaciones del acontecimiento excluyentes entre sí, una de orden racional y otra sobrenatural, que produce la tan discutida hesitación o vacilación, en la definición de Todorov, será retomada por otros autores, que plantearán dicha confrontación a nivel estructural o discursivo, a nivel explicativo, o en los planos o niveles de realidad textual,

---

<sup>6</sup> Véase Karbach (1980), Wunsch (1991), y la compilación de Müller-Funk y Tuczay (2008).

dentro del texto fantástico. Por ejemplo, Christine Brooke-Rose (1981: 63) redefine dicha confrontación de dos órdenes explicativos en términos de ambigüedad. Lo sobrenatural pasa así a segundo lugar frente al efecto central de la vacilación, producto de la misma. Por su parte, Irene Bessière (1974: 12) reconoce el efecto de la ambigüedad, pero, a su criterio, ésta se basa en la contradicción entre diferentes órdenes de lo verosímil. Tal como Bessière, Stephan Schröder (1994: 47ss.) sostiene que lo fantástico no está determinado por la incertidumbre, sino por la antinomia, encarnada en el oxímoron. Dieter Penning (1980: 34ss.), a su vez, asevera que el rasgo característico de lo fantástico es una confrontación entre un orden racional y un orden espiritual, aunque sin especificar qué tipo de confrontación se expresa entre estos órdenes. También Durst (2007) retoma la definición básica de Todorov, pero la resitúa en un sistema diferenciado, que revisaremos en el capítulo 1.

En la misma línea, para otros autores, en lo fantástico se presenta un orden o realidad determinados, en términos “realistas”, en el que se introduce una transgresión que afecta las leyes ordinarias de la realidad textual. Roger Caillois (1965), Rein Zondergeld (1974) y Marianne Wunsch (1991) sostienen que lo fantástico implica alguna forma de transgresión, desviación o ruptura en la lógica “racional” de los acontecimientos y en las leyes de causa-efecto, en el plano de lo real-textual. Así, lo fantástico es un acontecimiento o una entidad que transgrede las reglas o normas del concepto de realidad establecido como dominante. En estos enfoques, el concepto de realidad textual (supeditado a una realidad extratextual o no) está basado en una forma de representación realista, que es descripta de acuerdo con determinados procedimientos de representación mimética, generalmente no explícitos. Por ejemplo, Claire Whitehead sostiene que lo fantástico plantea:

a subversion of conventional notions of storytelling. By contravening the laws which govern the world we recognize, the fantastic makes us more aware of their existence and of the belief-systems we construct around them. By appropriating and the undermining familiar models of storytelling, the fantastic makes us more sensitive to the ways in which we read and process narratives” (Whitehead, 2006: 2).

Las nociones narrativas convencionales a las que Whitehead se refiere son de índole realista: producen un mundo que el lector reconoce como “real”, con leyes que distingue de forma convencional, en tanto corresponden a su representación de “lo real”, “lo racional”, “lo natural” y “lo normal”. Al contravenir estos presupuestos, lo fantástico enfatiza su naturaleza ficcional y vuelve consciente al lector acerca de su papel en el proceso de textual.

La confrontación enfrenta dos explicaciones (una natural o racional y otra sobrenatural) de igual peso en el texto, cuyo equilibrio tiene como fin mantener la vacilación o ambigüedad del lector implícito frente al acontecimiento. En cambio, la transgresión se origina en el mismo nivel de realidad textual realista, en el que un elemento viola las reglas de funcionamiento del mundo

representado, y, por ello, también las confronta en algún aspecto determinado, aunque no necesariamente plantea un antagonismo excluyente o el cuestionamiento del sistema de realidad representado en su totalidad. Lo convergente en estas posturas es el hecho de que, en la literatura fantástica, y sin importar qué estatuto se asigne a la categoría misma (género, estructura, discurso) se manifiesta una dualidad o divergencia ontológica, de acuerdo con la cual se representa un orden de base (calificado alternativamente como realista, racional, natural, normal) frente al que se coloca un elemento, acontecimiento o entidad que transgrede las leyes mismas de funcionamiento de ese orden. La confrontación también puede ser vista como un extremo de la transgresión, cuando esta se generaliza hasta llegar a representar un orden alternativo, enfrentado a “lo real”; un orden que lo cuestiona en tanto tal.

Los problemas derivados de este tipo de definiciones son, por un lado, la cuestión acerca de qué noción de “realidad” sostienen en el plano de lo representado y con respecto a la figura del lector (igualmente problemática) y, en segundo lugar, con qué criterio se definen los órdenes explicativos en el texto. En cuanto a la primera pauta, existen dos tipos diferenciados de definiciones. En autores como Caillois (1965), Todorov (1970) y Durst (2007), lo fantástico se delimita con respecto a un criterio de “realidad” netamente textual, que se caracteriza como realista o mimética, en la que se introduce el acontecimiento o la entidad fantásticos. Para Andrej Zgorelsky (1987), esta “realidad” está pautada de manera diferencial por las convenciones de los géneros que actúan en el texto; para Uwe Durst (2007), el no-sistema de lo fantástico (*Nichtsystem*) se encuentra entre el sistema de realidad regular o realista (*Regulärensistem*) y el sistema de realidad de lo maravilloso (*Wunderbarensistem*). En cambio, para Barrenechea y Speratti-Piñero (1957) y Suárez Coalla (1994), como ya mencionamos, la categoría debe ser reinterpretada teniendo en cuenta los códigos socioculturales extratextuales, es decir, la realidad histórica y sociocultural. Como observa Niels Werber, en el contexto de esta discusión, el problema subyacente en relación con la definición de “realidad” textual y su caracterización en términos realistas es qué se entiende por “realista”, es decir, cuáles son las convenciones adoptadas para definir un texto como “realista”, y de qué manera se relaciona esta configuración de la realidad, que constituye el texto, con la realidad extratextual: “Was aber bedeutet *relation to the real* und was hat das Reale mit literarischem Realismus zu tun. Nicht viel. Auch der literarische Realismus bezieht sich auf Realitätskonstruktionen, nicht auf die Realität selbst” (Werber, 2006: 54). Al acentuar la noción de construcciones de la realidad, subyacente a toda forma de representación (artística o no), Werber, como Plumpe (1995) cuestionan la identificación de lo “real” con el realismo literario; identificación basada no sólo en un consenso difuso acerca de cómo se define un texto “realista”, en tanto representación mimética más “cercana” a la realidad, sino también en el presupuesto de

una convención tácita acerca de aquello que se entiende por realidad. Así, Werber remarca que la relación de mimesis es problemática, porque las relaciones entre la literatura y la “realidad” y el concepto de realidad en sí mismo lo es. Cualquier teoría del reflejo en términos de determinación simplifica unilateralmente las relaciones de representación y elide la noción misma de “realidad”, en tanto construcción (y diversidad), un punto fundamental en diversas teorías filosóficas y científicas durante el siglo XX. Como han analizado Phillippe Hamon (1977), Georg Lukács (1982), Gerhart Plumpe (1995), Román Jacobson (2002) y Roland Barthes (2002), es necesario tener en cuenta que los textos trabajan sobre convenciones y construcciones, con referencias descontextualizadas y recontextualizadas, en un entramado diverso, porque el lenguaje y la literatura no son equiparables ni equivalentes al “orden” de lo real. El planteo de los órdenes explicativos en pugna, en la definición de Todorov y en las que le siguen, también presupone un consenso abstracto y atemporal acerca de qué es lo natural, lo racional o lo real, frente a lo sobrenatural, y cuáles son los límites entre ambos, elidiendo el problema de que estas fronteras también se definen cultural y contextualmente.

Si se deja de lado la relación entre el texto (como signo) y la referencia, ¿cómo se articula la conexión entre lo fantástico (acontecimiento o entidad, específicamente, o la totalidad textual como “representante”), lo real y el interpretante? En la definición de Todorov, lo fantástico se plantea como un problema del plano de la recepción. Una de las objeciones recurrentes a esta delimitación, especialmente dentro de la crítica alemana, ha sido el problema de la discriminación del tipo de lector, implícito o real (Lem, 1974). Por otro lado, tal como Roland Barthes se refiere a un “efecto de lo real” (en el detalle realista), ¿existe, por su parte, un “efecto de lo fantástico”, que pueda ser delimitado textualmente?

La dimensión geohistórica del concepto y su desarrollo plantea los interrogantes acerca de cómo se introduce la variable histórica en su definición, si es afectado por una variable geográfica, y de qué manera. Resulta problemática la delimitación de rasgos que permitan definir lo fantástico de manera diferencial en el siglo XIX o en el siglo XX (o en una época particular), en Europa o en Latinoamérica; o en Alemania, frente a lo fantástico en Francia, Inglaterra o Rusia Latinoamérica; pero, en el caso de determinar que dicha variable existe y tiene incidencia sobre la definición, entonces, debe determinarse conjuntamente si esta influye sobre: a) el “efecto de lo fantástico”; b) en la relación entre el acontecimiento o entidad representados y el concepto de realidad (extratextual); o c) en el sistema de convenciones literarias que definen la “realidad” textual; o sobre cuáles otras cuestiones que afectan su definición.

El siguiente interrogante se refiere a la historia de la categoría, a fin de determinar el o los orígenes, las etapas y desarrollos de lo fantástico. La determinación de este “origen” se conecta



con el problema de la denominación y la evolución del concepto, mencionado anteriormente. Por otro lado, para varios autores, pueden deslindarse, dos o tres etapas en el desarrollo de la categoría<sup>7</sup>. Según Winfried Freund, la configuración de lo fantástico en Alemania pasaría “de la agresión al miedo”, a partir de la Restauración. Según Clemens Ruthner, lo fantástico presenta tres momentos de apogeo en el ámbito alemán: a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, entre 1900 y 1933, y desde la década del '80 (Ruthner, 2006: 7s.). Jaques Finné (1980) y Dieter Penning (1980), *et. al.* se refieren a la “nueva” cualidad de lo fantástico. Así, Finné (1980) y, posteriormente, A. Faivré (1990) postulan la subdivisión del género en tres categorías: a) lo fantástico canónico o clásico; b) lo neofantástico y sus diversas suborientaciones y c) lo fantástico exótico o legendario. Según Finné, lo neofantástico es el relato que se aleja de la gratuidad lúdica de lo fantástico, y para el que lo sobrenatural no constituye un objetivo en sí, sino un trampolín destinado a la difusión de ciertas ideas a señalar, por ejemplo, un relativismo psicológico o filosófico (Finné, 1980: 15). Sin embargo, tal como observa Todorov con respecto a las categorías de Frye, la clasificación de Finné es arbitraria, en la medida en que pretende basarse en la “intención comunicativa del autor” (Herrero Cecilia, 2000: 69), de por sí, problemática en su delimitación. En términos del debate sobre la *intencional falacy*, tal criterio de clasificación genérica resulta discutible. La clasificación alude a aspectos inconsistentes e injustificados en términos estructurales o históricos. La diferenciación entre lo fantástico clásico y lo fantástico exótico resulta tan aleatoria como la diferenciación entre lo neofantástico numinoso y lo neofantástico racionalizado al servicio del ocultismo o del esoterismo (cf. Finné, 1980).

A su vez, Jaime Alazraki, en su análisis de la narrativa de Julio Cortázar, redefinirá la diferenciación entre lo fantástico y lo neofantástico, en términos históricos; una redefinición que será continuada por Matías Martínez (1996), María Cecilia Barbeta (2002 y 2006), Alfonso de Toro (2002) y Eckart Höfner (2002), y se aplicará específicamente a la narrativa latinoamericana. En cuanto al concepto de “lo neofantástico”, en contradicción con lo postulado por Finné y Faivré, para los que lo fantástico clásico expresa un potencial lúdico y autorreferencial, según Alazraki y Barbeta, mientras que lo fantástico clásico decimonónico sería básicamente mimético, lo neofantástico sería no mimético y netamente autorreferencial. Lo neofantástico representa el desarrollo del género durante el siglo XX (Martínez, 1996: 199). Sin embargo, la diferenciación entre lo fantástico y lo neofantástico es cuestionable en sí misma. ¿Cuál es la especificidad del concepto de lo neofantástico y la validez de su aplicación a autores como, por ejemplo, Bioy Casares? Como dijimos, Alazraki lo utiliza para el análisis de la narrativa de Julio Cortázar, pero no

---

<sup>7</sup> Cf. Castex (1951); Magill (1983), Zondergeld (1983), Körber (1984), Punter (1996) y Mulvey-Roberts (1998) (estos dos últimos, con respecto a la tradición del gótico inglés).

termina de especificar su validez y generalidad. La caracterización del crítico es en sí misma discutible:

Si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a *lo otro*, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico [...] No sólo lo fantástico nuevo, sino toda la literatura contemporánea opera a partir de una perspectiva más abierta, desde la cual el escritor abarca un campo más amplio y más complejo, en el cual las categorías de causa y efecto y las leyes de identidad comienzan a desdibujarse, y con ellas la límpida imagen de la realidad (Alazraki, 1983: 28ss.).

En principio, no todo lo fantástico clásico puede delimitarse a partir de los efectos del horror y el miedo, que, para Todorov (y el mismo Alazraki, algunas páginas antes), no manifiestan su estructura central en Hoffmann (ni en los autores delimitados para el corpus de este trabajo). En segundo lugar, el cuestionamiento de las categorías de causa y efecto y de las leyes de identidad también se encuentra en la literatura fantástica, desde sus orígenes. A la inversa, sí, según Alazraki, toda literatura contemporánea opera de esa forma, no hay razones para redefinir la categoría de manera independiente, porque lo que debería resituarse es el eje de análisis de toda la literatura contemporánea. En tercer lugar, ya en Hoffmann (*Serapions Brüder*) se encuentran las formas de autorreferencialidad, de intertextualidad e interdiscursividad adjudicadas a lo neofantástico en Borges y Bioy Casares, según Alfonso de Toro (2002). Contra esta postulación, Uwe Durst sostiene que los escritores considerados “neofantásticos” pueden adscribirse a lo fantástico en general, en tanto no hay rasgos de lo fantástico que no hayan aparecido con anterioridad en los autores considerados clásicos (Durst, 2007: 129-132). En cualquier caso, las variaciones en el desarrollo de lo fantástico en estos autores son explicables de manera más adecuada a partir del análisis de sus respectivas poéticas, como es el objetivo del presente trabajo. Por lo tanto, la interpretación “posmoderna” de lo fantástico no sustenta la interpretación de lo neofantástico como innovación del género.

En relación con esta problemática histórica y sus etapas, como ya hemos mencionado, Todorov determina la muerte de lo fantástico a partir de Kafka y el reemplazo de su función por parte del psicoanálisis. En la misma línea luctuosa, Thomas Broß (1996) se refiere a la muerte de lo fantástico a partir del posmodernismo y Thomas Wörtche alega que:

Nicht die Psychoanalyse hat der Phantastik den Todesstoß versetzt, wie Todorov vermutete, sondern das Reflexionsniveau der literarischen Praxis. Nach der Moderne noch von Phantastik zu reden, um eine bestimmte, nämlich die irritative Qualität der vormodernen Phantastik herüberzuretten, ist überflüssig (Wörtche, 1987: 243).

Por el contrario, entre otros defensores de su pervivencia, como Clemens Ruthner (2006: 8), Ulrike Schnäas sostiene que “Phantastik entgegen der Rede von ihrem Tod auch in

zeitgenössischer Prosa fortlebt und eine produktive Erzählstrategie darstellt” (Schnaas, 2004: 16). Asimismo, contra la interpretación de Todorov, Stanislav Lem (1974), Uwe Durst (2007) y el editor de la serie de almanaques literarios *Phaïcon*, Rein Zondergeld también adhieren a la tesis de la actualidad de lo fantástico. Durst objeta como el mayor problema de la teoría todoroviana su delimitación histórica; mientras que Zondergeld presenta diversos ejemplos de esta pervivencia, como Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, ambos incluidos en la serie *Phaïcon* (1974 y 1975) y en el *Lexikon der phantastischen Literatur* (1983).

En cuanto a las funciones de lo fantástico, Dieter Penning (1980) establece dos “funciones” primordiales: la función psicológica y la función sociológica. La primera se relaciona con su efecto catártico, con respecto al miedo, el horror o el asombro que produce en el lector, tratado por Todorov (1970), Peter Penzoldt (1952), Martin Roda Becher (1983) y Hans Brittnacher (1994); mientras que la segunda se relaciona con su caracterización como conservador o reaccionario, o, por el contrario, su potencial utópico o idealista o su carácter subversivo o transgresor.

Lars Gustaffson (1970), Jens Malte Fischer (1978) y Peter Cersowski (1987) apoyan la postulación sobre su potencial conservador o reaccionario. Éste último desarrolla específicamente la diferenciación entre lo conservador y lo reaccionario. En lo fantástico, no se trata de una postura reaccionaria, sino conservadora, en la medida en que no adopta una posición política clara, sino que los autores tratados muestran cierta ironía con respecto a dicha identificación (Cersowsky, 1987: 51), como demuestra en su artículo, “Ja, mein lieber, wir sind konservativ” (ibíd.; 33ss.). La postura contraria es sostenida por Edward Verhofstadt (1975), Martin Roda Becher (1972, 1983) y Rein Zondergeld (1974, 1975). Para el último, lo fantástico permite profundizar aspectos de la realidad “ocultos” en lo cotidiano, tal como sostienen Jorge Luis Borges (1990) y Roger Caillois (1965 y 1966). Por su parte, Dieter Penning (1980), así como Rosemary Jackson (1986) caracterizan lo fantástico como transgresión, donde se plantea una ruptura con lo real, del “orden del mundo, en términos racionales”, hacia lo posible.

En conclusión, la polivalente determinación de lo fantástico y la proliferación de sus posibilidades de abordaje parecen reafirmar su opacidad, pero, simultáneamente, son indicios de su versatilidad y de la mirada crítica constante y renovada sobre el tema, desde el diálogo de diversas tradiciones. Esta introducción, como “matriz de lectura de definiciones y enfoques”, no agota su problematicidad, pero permite, por un lado, especificar el recorte del objeto de estudio, y, por otro, contribuye a localizar los interrogantes y perspectivas que han ocupado a la crítica alemana, a partir de la publicación del texto de Todorov.

En lo que sigue, nos ocuparemos de rastrear específicamente el polémico desarrollo histórico del concepto en Alemania en las polémicas suscitadas por la *Introduction à la littérature fantastique*, de Todorov, a partir de la serie *Phaïcon*, hasta el presente, mostrando algunos “hitos” fundamentales en este desarrollo, y las posiciones que se establecieron como alternativas.

### 1.a.1. Lo fantástico y sus definiciones. La primera recepción de Todorov y su contribución.

Durante la década del '60 y a comienzos de los años '70, se registra un movimiento de propagación del estudio de lo fantástico, un *boom* en la investigación (*Forschungsboom*) (Durst, 2007: 22), cuyo análisis había sido enfocado, de manera aislada y asistemática, con respecto a sus subgéneros. Más allá de las introducciones a antologías de escritores como Charles Nodier o Guy de Maupassant, o las definiciones tentativas del género que aparecen en las discusiones de *Serapions Brüder*, y en las críticas de otros escritores, como Walter Scott, Theophile Gautier y el mismo Guy de Maupassant (Jacquelin, 2006: 67ss.), entre los precursores más conocidos de Todorov en el estudio crítico y específico del tema cabe nombrar a Pierre-Georges Castex (1951), Marcel Schneider (1964), Louis Vax (1963) y Roger Caillois (1966). Marianne Wunsch menciona a Joseph Retinger (1908), como el autor en donde se localiza por primera vez la denominación “conte fantastique” (Wunsch, 1991: 7).

En el artículo “Jenseits und zurück. Wege des Phantastischen zwischen deutschem und französischem Kulturraum- Eine Skizze” (2002: 67-86), Evelyne Jacquelin despliega una perspectiva comparativa de las tendencias críticas en diálogo, en las tradiciones francesa y austriaco- alemana. Antes de la publicación del texto de Todorov, la crítica francesa y la inglesa (aunque utilizando categorías divergentes) se aproximaron a la especificidad de lo fantástico de forma mucho más global que la crítica alemana, donde son contados los abordajes críticos de dicha especificidad. La mayoría de los estudios se dedican a temáticas emparentadas, como el de Kayser [1957] sobre lo grotesco; a sus motivos (el doble, los autómatas o el vampiro); a las épocas de su desarrollo (como el *schwarze Romantik*) y a sus autores canónicos (sobre todo, E.T.A. Hoffmann). Como observa Durst (2007: 20), no hay una visión totalizadora de lo fantástico como categoría literaria, o éste es percibido como una forma de literatura menor, excluida del campo de estudio literario en tanto categoría trivial o “no estética” (Brittnacher, 1994: 19).

Como mencionamos, la publicación de la *Introduction à la littérature fantastique* [1970], de Tzvetan Todorov, traducida al alemán en 1972 es el primer intento estructuralista de definición de lo fantástico como categoría literaria. Hito en esta discusión, por sus repercusiones, de ahí en adelante, y hasta hoy, lo fantástico es considerado por la crítica de forma sistemática, desde un punto de vista que trasciende tanto su ubicación precedente dentro de la literatura trivial; como la crítica focalizada en la historia del género, las biografías de sus autores y la catalogación de sus temas (Whitehead, 2006: 2).

Ejemplos de esta repercusión en Alemania son la labor Franz Rottensteiner, editor de la *Quarber Merkur* y de la compilación teórica *Die dunkle Seite der Wirklichkeit* (1987) y Rein

Zondergeld, editor de la serie de anuarios literarios *Phaïcon* (publicados entre 1974 y 1982), y del *Lexikon der phantastischen Literatur* (1983). Ambos críticos son reconocidos como los encargados de difundir la lectura e interpretación de textos fantásticos en Alemania, a partir de la década de 1960. Por otro lado, la colección de textos fantásticos publicados por Insel-Suhrkamp, la compilación de Thomsen y Fischer, *Phantastik in Literatur und Kunst* (1980) y la *phantastische Bibliothek*, de Wetzlar y Peter Lang, así como la serie de monografías y tesis dedicadas al tema muestran su ininterrumpida actualidad.

El enfoque más generalizado de la crítica anterior a Todorov en Alemania parte de la diferenciación dicotómica del campo literario, en relación con la literatura “alta” frente a la literatura trivial, en la que se incluye a la literatura fantástica (cf. Bürger, 1982). En este sentido, la revista de divulgación *Quarber Merkur*, a partir de su primer número, en 1963, asumió esta interpretación crítica “trivial”, en un intento de extender el espectro de dominio de lo fantástico, tanto en términos de su objeto, como en cuanto a su recepción:

Der *Quarber Merkur* ist die einzige Zeitschrift im deutschen Sprachraum, die sich kritisch mit allen Erscheinungsformen des Phantastischen, von der unheimlichen Erzählung bis zur Science Fiction, beschäftigt und selbst in amerikanischen Nachschlagewerken berücksichtigt wird (Rottensteiner, 2005, edición electrónica).

Bajo el lema "Kampf der verderblichen Schundliteratur", y desde una perspectiva amplia e inclusiva acerca de lo fantástico (que incorpora el *Fantasy*, la ficción científica y lo siniestro), Rottensteiner no sólo asumía la caracterización diferencial entre literatura alta y literatura trivial, sino que la retomaba combativamente en términos irónicos, como uno de los rasgos positivos de lo fantástico.

Jacquelin (2006) observa que la perspectiva crítica temprana de la literatura francesa, sobre lo fantástico, a diferencia de la inglesa y la alemana, desde comienzos del siglo XIX, mantuvo un juicio positivo con respecto a lo fantástico alemán, a partir de la recepción de los textos de Hoffmann, y bajo el influjo del paradigma romántico establecido por Víctor Hugo y su despedida de una estética clásica marcada por el buen gusto y regida por normas prohibitivas con respecto al “exceso” y lo grotesco, asociados a lo fantástico (Jacquelin: 2006, 76). En la misma dirección, Brittnacher (1994) toma esta ubicación de lo fantástico dentro de los (desde desatendidos hasta menospreciados) géneros triviales como punto de partida para su tesis sobre la “antiestética” fantástica, en oposición a la estética clásica.

Las polémicas repercusiones de la publicación de Todorov se manifiestan en varios niveles. En principio, en relación con la historia del concepto y la terminología utilizada hasta el momento, Todorov contribuye a la especificación del mismo, al recorte de un objeto de investigación a partir

de una metodología de análisis explícita y, sobre todo, a la mencionada propagación académica de su estudio, en Alemania. Así, Durst sostiene:

Die terminologische Verwirrung hat forschungsgeschichtliche Ursachen. Bis in die siebziger Jahre (bis zur Rezeption Todorovs) ist die phantastische Literatur außerhalb Frankreichs von Seiten der Wissenschaft kaum beachtet worden. [...] Die im Englischen und Deutschen lange Zeit gebräuchlichen Genrebezeichnungen (wie *Schauerroman*, *Gespensergeschichte*, *gothic novel*, *ghost story* und *romance*) haben die phantastische Literatur "entweder gar nicht oder nur ausschnittsweise erfaßt" (Durst, 2007: 18s.).

Este aparente predominio de la tradición francesa en el estudio de lo fantástico, resulta, sin embargo, cuestionable también, en la medida en que: "Die französischen Definitionen des 19. Jahrhunderts sind nebulös" (ibíd.: 19). Como demuestra la ejemplificación de Durst, la mayor parte de estas definiciones se habían centrado en lo fantástico como una denominación grupal de textos literarios, donde la verdad se mezcla con la ficción, el detalle de la vida ordinaria con la imaginación sobrenatural. Así, este cumpliría el papel de lo maravilloso, modernizado o fundamentado psicológicamente.

Con respecto a la historia y especificación del concepto, Jehmlich (1980), Wunsch (1991) y Durst (2007) rastrear la aplicación del mismo en términos diacrónicos. Tanto Jehmlich como Wunsch sostienen que: "der Begriff habe sich erst nach 1945 eingebürgert" (Wunsch, 1991: 7). Las primeras utilizaciones del término se localizan en dos ámbitos diferenciados, aunque ambas refieren a la obra de Hoffmann. Por un lado, en 1827, Walter Scott habla de "the fantastic", refiriéndose a Hoffmann y al *Peter Schlemihl* de Chamisso [1814] (Durst, 2007: 19 y Jacquelin, 2006: 73ss.). Por otro, el término aparece en un artículo de Jean-Jaques Ampère, en el periódico *Le Globe*, del 2 de agosto de 1828. Pero la expresión refiere a un malentendido del autor, que, en relación con las *Fantasiestücke in Callots Manier* [1814], equipara el concepto *Phantasie* con el término peyorativo *phantastischen*.

Aunque la etimología del concepto y su significación no son viables para su especificación literaria y su aplicación al análisis, marcan las posturas predominantes en la recepción e interpretación críticas en el ámbito alemán, con respecto a la valoración de lo fantástico, en el sentido antes planteado por Hans Brittnacher. Para el crítico, la desvalorización, desatención y exclusión del canon, de la literatura fantástica, desde sus inicios, se debe a su "schokierende Abweichung der Vernünftigen" (Brittnacher, 1994: 7).

Por otra parte, resulta necesario diferenciar entre definiciones minimalistas (específicamente literarias) y maximalistas (que se aplican de manera general a todas las artes), en los términos de Durst (Durst, 2007: 29ss.). Ejemplos de estas últimas son las perspectivas de Holländer (1980), Assmann (2006) y Freund (1999), con respecto a las artes representativas, y, en relación con la música, según Brandstetter (1980). No obstante, siguiendo la propuesta de

Todorov, tanto Wünsch (1991), Schröder (1994) como Durst (2007) explicitan la necesidad de “eine klare Trennlinie zwischen dem Phantastischen in anderen Künsten und dem Phantastischen in der epischen Literatur zu ziehen” (Schroeder, 1994: 105), en la medida en que: “Bei Übertragungen auf Kunstformen außerhalb des Bereichs epischer und dramatischer Literatur der Phantastikbegriff rein metaphorische Verwendung findet und hierdurch seine Bedeutung für eine wissenschaftliche Terminologie verliert“ (Durst, 2007: 24s.). Como mencionamos en las consideraciones preliminares, las objeciones a la aplicación artística general de la categoría se basan en la problematicidad de la comparación entre sistemas de signos de naturaleza diversa, y sus posibilidades de transposición, ‘traducibilidad’ o ‘transferibilidad’ (*Übertragbarkeit*). Wünsch y Durst sostienen la correlación ineludible entre lo fantástico y lo narrativo: “Wenn [...] in jedem Falle die Manifestation eines ‘Außer’/‘Übernatürlichen’ ein Ereignis darstellt, dann konstituiert das Fantastische immer eine narrative Struktur und kann außerhalb einer solchen nicht existieren [...] Das Fantastische ist somit immer ein Phänomen auf Ebene der ‘histoire’” (Wünsch, 1991: 16).

Finalmente, comenta Durst sobre el papel de Todorov en la expansión del estudio de la categoría en Alemania en los orígenes de esta discusión:

Seit Todorovs strukturalischer Untersuchung hat sich die Situation immerhin so weit verändert, daß auch außerhalb Frankreichs eine Fülle wissenschaftlicher Arbeiten entstehen, ja [...] die deutsche Literaturwissenschaft (scheint) der lange Zeit dominanten französischen Forschung mittlerweile der Rang abzulaufen. Dennoch läßt sich nur sehr bedingt von einer ‘Hochkonjunktur’ der Phantastikforschung sprechen. Schröder weist zwar auf internationale Kongresse, umfangreiche Bibliographien, wissenschaftliche Reihen und Spezialbibliotheken hin, doch auch er muß zugeben, daß es einen Konsens darüber, wie das Phantastische zu definieren sei, nicht gibt (Durst, 2007: 21s.).

Como hemos mencionado, el texto de Todorov fue blanco de muy diversas críticas por parte de las publicaciones especializadas en alemán, a partir de 1970, y hasta la actualidad. La serie de anuarios literarios *Phaïcon* fue uno de los ámbitos más importantes desde los que se discutió contra la postura todoroviana, en primer lugar, en el artículo del autor de ficción científica Stanislav Lem, titulado “Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen”, publicado primero en *Quarber Merkur*, y posteriormente, en el primer número de *Phaïcon* (1971). En lo que sigue, presentamos un resumen de la postulación de Todorov y las principales objeciones a la misma marcadas por Lem en su artículo; objeciones discutibles en sí mismas, pero que mostraron la necesidad de un análisis específico en el estudio de lo fantástico, bajo la forma de abordajes más amplios e incluyentes.

### **1.a.2 La definición de Todorov y su crítica: Stanislav Lem et. al.**

La clásica y recurrentemente citada definición de Tzvetan Todorov establece los rasgos generales de la categoría, de la siguiente forma:



En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos [...] Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural (Todorov, 2003: 24).

En la cita, Todorov menciona las variables que caracterizan centralmente lo fantástico desde su perspectiva: la representación de una realidad “conocida” y el evento sobrenatural, las dos interpretaciones posibles (natural y sobrenatural), la consecuente vacilación por parte de aquél que percibe el evento, lo fantástico como género y su diferenciación de los géneros emparentados (lo maravilloso y lo extraño), y, finalmente, los temas de la literatura fantástica (en la alusión a diablos y sílfides). Posteriormente se agregan otras cuestiones significativas en la determinación de lo fantástico, como son las tres condiciones de posibilidad, su exclusión de una interpretación alegórica o poética, y sus funciones.

En cuanto a la definición<sup>8</sup>, Lem observa en primer término que la doble contraposición que define a lo fantástico dentro del sistema de géneros abstractos en la propuesta todoroviana trae aparejada una definición negativa, reconocida como diferencial por Todorov, que lo coloca en un peligroso y efímero equilibrio, como “género evanescente”. Si la categoría se define como el tiempo que dura dicha incertidumbre o vacilación, por defecto, o bien lo fantástico se trata de una instancia pasajera dentro del relato, que expira al resolverse la ambivalencia de sentido existente en el mismo, o bien se limita a pocos textos que pueden sostener esta ambivalencia hasta el final (Lem, 1974: 100).

El rasgo central de la definición todoroviana es el concepto de vacilación (*Unschlüssigkeit*). Tal como admite Todorov (ídem.), Renate Lachmann observa que el concepto proviene de Soloviov (a través de Tomashevski), quien relaciona la categoría de lo fantástico con lo trascendente. Soloviov define lo fantástico como “eine Art Stellvertretung für das Jenseitige, [die ihre] Berechtigung in der Literatur [findet]” (Soloviov citado por Lachmann, 2006: 91). Para el formalista, la ambivalencia del misterio puede resolverse mediante una explicación “natural” o como el obrar de fuerzas del más allá, es decir, mediante una interpretación sobrenatural. En la

---

<sup>8</sup> La postulación de Louis Vax juega un papel preponderante en la definición diferencial del crítico búlgaro. Tal como Todorov, Vax se abstiene de brindar una definición “sustancial” de lo fantástico y propone delimitar su territorio con respecto a sus dominios vecinos. Asimismo sostiene que “la narración fantástica se deleita en presentarnos a hombres como nosotros situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real” (Vax, 1965: 6). Todorov refina esta definición, estableciendo como elemento central la vacilación que produce el doble contraste entre la realidad conocida y el acontecimiento fantástico, y entre las dos explicaciones.

medida en que estas explicaciones remiten a la doble legibilidad del texto, la delimitación se acerca a una estética de la recepción. Por otra parte, transformando la perspectiva de Soloviev, en la segunda parte de su exposición, Todorov emplaza lo inconsciente (*das Unbewusste*) en el lugar de lo sobrenatural (*das Übernatürliche*) trascendente o religioso, de acuerdo con su interpretación “psicológica” de lo fantástico.

La lectura literal del acontecimiento fantástico, interpretado intratextualmente de manera ambigua como natural o sobrenatural, y que debe ser leído excluyendo las interpretaciones poéticas y alegóricas, refiere al segundo problema de la definición todoroviana: los modos de lectura posibles (Lem, 1974: 101). Lem identifica la diferencia entre lo natural y lo sobrenatural en la teoría de Todorov con una forma de: “‘naiven Realismus’ des lesers voraus: er muß das Werk so lesen, als ob es von realen, gewöhnlichen Vorfällen Bericht erstatte” (Lem, 1974: 100). Así, observa que no resulta claro dónde se localiza esta interpretación de lo natural y lo sobrenatural:

Die Todorovsche “Unschlüssigkeit” beim Bestimmen des Wesens der vorgestellten Ereignisse ist ein begriffliches Gemisch, da er nicht klarlegt, ob “das Natürliche” und “das Übernatürliche” als literarische Konventionen oder als ontologische Kategorien gedeutet werden sollen. (Lem, 1974: 122)

Para Lem, esta problemática se basa en una mezcla conceptual entre órdenes diferenciados, que poseen diverso valor lógico, en la medida en que Todorov no explicita si lo natural y lo sobrenatural deben definirse como convenciones literarias (y de ser así, en qué sentido), o como categorías ontológicas que trascienden los textos. Si se acepta que la ambivalencia básica en la definición de Todorov se limita a lo textual, como consecuencia de la opción excluyente entre las dos explicaciones, y de las antinomias asociadas a ella (conocido-desconocido; natural-sobrenatural; posible-imposible –de explicar-; racional-irracional; real-irreal) se coloca al perceptor-intérprete (lector o personaje-lector) en una encrucijada estructural de índole gnoseológico-ontológica, igualmente irresoluble. Si se trata de una ilusión de los sentidos o de un producto de su imaginación, lo que se cuestiona aquí es la percepción sensorial misma como medio de conocimiento y sus facultades cognitivas, es decir, las condiciones de posibilidad del conocimiento. Por otro lado, la opción sobrenatural problematiza las bases mismas de lo real textual, al atentar contra sus fronteras y fundamentos, sus leyes, demoliendo la lógica y el sentido considerados válidos para el mundo “(re)conocido” (por el personaje y, sobre todo, por el lector), como “nuestro” o familiar.

Para Todorov, como género abstracto, lo fantástico cuestiona los fundamentos de lo real-conocido (sus leyes y límites), visto como “natural” y “racional”. Pero el último capítulo de la *Introduction* presenta un cambio de perspectiva al referirse a las funciones (social y literaria) de la literatura fantástica. El crítico concluye allí que lo fantástico consiste en la transgresión de una ley

(dentro de la vida social o en el relato), por parte del elemento sobrenatural como ruptura del sistema de reglas preestablecidas, textual o socialmente. Sin embargo, como fuera apuntado en las “Consideraciones preliminares”, ya en la idea de “un mundo como el nuestro” se asume un consenso implícito acerca de la idea de lo conocido, lo familiar y lo natural; consenso que es expresamente histórico, contextual y coyuntural. Tal como observa Dieter Penning con respecto al miedo como categoría histórica, los límites entre lo natural y lo sobrenatural se establecen en contextos históricos y sociales determinados. Se da por sentado así el presupuesto tácito acerca de estas convenciones, que comparten el personaje, el lector y el crítico.

El cuestionamiento de Lem pone el énfasis en dos problemas centrales de lo fantástico: en primera instancia, el hecho de que la categoría se sitúa ubicuamente entre lo textual y lo extratextual, en la bisagra entre ambos ámbitos, y, en segundo lugar, la idea de que la encrucijada interpretativa, que se plantea desde lo textual, pero lo desborda, se conecta con un cuestionamiento de la idea de “identidad” como identificación subjetiva (el ser fantástico y el “perceptor” e intérprete) y objetiva (el evento fantástico, la realidad). La encrucijada interpretativa despierta inquietud y solicita implícitamente esa identificación y aclaración. A diferencia del discurso realista, según Hamon (1977), que busca la legibilidad, la transparencia, la monosemia y la coherencia narrativa, y que representa un mundo cognoscible, evitando las formas de ambigüedad y polisemia, lo fantástico cuestiona la categoría de identidad en tanto identificación unívoca e inmediatamente inteligible de los objetos, sujetos y eventos, en su determinación referencial “natural” o convencional o en su explicación “lógica” y unívoca.

El ataque fundamental de Lem a Todorov se refiere a su mezcla conceptual, pero se hace extensivo a los fundamentos, el método y la adecuación del estructuralismo al análisis genológico de lo fantástico, y como teoría lingüística y literaria “modélica” general. Esta mezcla conceptual se remite a todo el aparato teórico del estructuralismo: “[Strukturalisten] sind unfähig, Konflikte kategoriellen Typs zu bemerken, auch wenn diese das Wesen gewisser literarischer Gattungen ausmachen” (Lem, 1974: 96). Según Lem, el problema básico del análisis de Todorov es de carácter gnoseológico o epistemológico, ya que un estructuralismo humanista manifiesta una inadecuación fundamental en su aplicación a la crítica literaria, debido a sus “Fehlen von logischer Entscheidbarkeit und experimenteller Beweisbarkeit” (Lem, 1974: 93). Las inconsistencias del intento estructuralista surgen de su “inmadurez” teórica. No obstante, como critican Wunsch, Schröder y Durst<sup>9</sup>, Lem mide desacertadamente el nivel de “cientificidad” de la teoría de Todorov, desde un parámetro de “ciencia” establecido por las ciencias duras, aun reconociendo que las ciencias humanísticas poseen otra especificidad.

---

<sup>9</sup> Cf. Wunsch, 1991: 10; Schröder, 1994: 79, nota 116; y Durst, 2007: 48ss.

En cuanto a su metodología “científica”, Lem cuestiona, por un lado, la representatividad de la elección de obras, pero, principalmente, la dificultad del estructuralismo de dar cuenta de dicha representatividad, debido a la imposibilidad de su método de ofrecer una valoración diferenciada de las obras (ibíd.: 121). La consecuencia directa es que, circularmente el corpus “representativo” de Todorov se circunscribe a las pocas obras que, histórica y literariamente, ya constituyen el canon, y debe dejar afuera una serie de obras que no sólo deberían incluirse en dicho canon, sino que lo constituyen centralmente en el siglo XX. La delimitación todoroviana se remite a un corpus de obras localizadas en un período acotado al siglo XIX, focalizado en Francia, con exponentes contados de otras tradiciones literarias y se adecúa a un cierto desarrollo histórico de lo fantástico pertinente para la teorización. Pero, al pretender abarcar un siglo de historia literaria se dejan de lado rasgos estructurales y diferencias específicas del desarrollo puntual (histórico) de lo fantástico, omitiendo, por ejemplo, la mayoría de las obras en lengua alemana, capitales en la evolución del género y la modalidad, y pasando por alto las contemporáneas al período especificado para el presente trabajo. Aunque se mencionen las teorías de Freud y Rank, en relación con su importancia en la evolución (y “muerte”) del género, los únicos dos ejemplos de literatura en lengua alemana son Hoffmann y Kafka.

El estructuralismo todoroviano plantea otro aspecto fundamentalmente problemático, en conexión con la diferencia entre los géneros teóricos y los históricos. Todorov excluye del análisis el parámetro histórico, a fin de abocarse al análisis sincrónico de una estructura determinada (lo fantástico en el sistema de géneros y el sistema textual), en un momento determinado. La distinción parte de la contraposición saussureana entre el eje sincrónico y el eje diacrónico de análisis lingüístico. La diferenciación entre géneros históricos y géneros teóricos, en su discusión con Northrop Frye, fundamenta su elección analítica en la idea de que los géneros teóricos complejos abarcan los géneros históricos, que serían su realización concreta: “Los géneros que deducimos a partir de la teoría deben ser verificados sobre los textos: si nuestras deducciones no corresponden a ninguna obra, seguimos una pista falsa” (Todorov, 2003: 20). Para Todorov, el análisis sincrónico del sistema también permitiría abarcar la totalidad de las formas existentes (tal como para el criticado Frye), o la teoría debería corregirse. Esta posición es idealista, en un doble sentido. Primero, porque abarcar todas las formas genéricas teóricas es irrealizable. En segundo lugar, porque supone que, a través de la abstracción y el razonamiento teórico y deductivo, es posible comprender y describir las realizaciones históricas, pero sólo como mera confirmación de la teoría.

A pesar de esta estricta determinación abstracta, a continuación, el crítico búlgaro prevé el incumplimiento de la exigencia práctica de su propia teoría de la literatura, es decir, la conformidad

última de la teoría con los hechos, y, aunque no pueda probar el fracaso descriptivo de cualquier teoría de los géneros, reconoce que “las obras no deben coincidir con las categorías que no tienen más que una existencia construida”(id.). En consecuencia, para resguardar los resultados del análisis (la teorización misma), realiza un movimiento estratégico, diciendo que “no hay ninguna necesidad de que una obra encarne fielmente un género [...], las obras no deben coincidir con las categorías que no tienen más que una existencia construida” (Todorov, 2003: 21). Así, cuestiona el alcance de su propio análisis, desde su postulado teórico de base, que parte de la delimitación abstracta de lo fantástico como género literario teórico, apartado e independiente de los factores históricos. El recorte teórico restringe aquí un fenómeno único (teórico y simultáneamente histórico), en tanto la delimitación misma de las categorías como construcción está atravesada por ambas variables.

Esta postura teórica estructuralista, que se basa en la especificidad y autonomía del sistema literario, es contradictoria asimismo en relación con la clasificación temática que aplica Todorov (también objetable en su arbitrariedad), en la medida en que la diferenciación entre los “temas del yo” y los “temas del tú” está supeditada a un abordaje psicoanalítico, tal como las funciones de lo fantástico (su función social en tanto transgresión de tabúes) y la conclusión sobre la muerte del género, tal como sostiene Hans Brittnacher (1994: 15ss.). Brittnacher critica la problemática reducción de motivos en Todorov con la igualmente cuestionable identificación de la literatura como medio de conocimiento preconceptual o medio de expresión de exigencias (impulsos) sexuales transgresores, ocultos detrás de la “totalidad” de los motivos fantásticos y que, según Todorov, son “develados” por la psicología como ciencia, convertida en un “interpretante” universal (Brittnacher, 1994: 15s.), una usurpación (científico-metodológica) que desemboca en dogmatismo (Lem, 1974: 120).

En el último capítulo de su análisis, el crítico búlgaro mezcla las variables histórica y teórica, separadas en las páginas anteriores, al dictaminar la muerte del género a partir de la obra de Kafka y el desarrollo del psicoanálisis. Para Todorov, en Kafka, lo fantástico se transforma en regla, por lo que su obra subvierte las condiciones de posibilidad del género (Todorov: 2004, 136), mientras que el psicoanálisis viene a reemplazar lo fantástico en su función social. Por esto, su existencia (histórica y social) se tornaría “obsoleta”. En primer término, la determinación de la muerte del género marca una “evolución” histórica no explícita, que diluye las fronteras entre el análisis sincrónico del sistema genológico abstracto propuesto y el eje diacrónico. En segundo lugar, el dictamen sobre tal muerte a partir del psicoanálisis cuestiona la autonomía de la literatura en la base de su propia propuesta estructuralista, ya que entrelaza factores extraliterarios (léase históricos o sociales, en relación con su función) en el estudio crítico de la literatura. Finalmente,

en esta sección, Todorov construye una aporía que, lejos de probar el deceso del género, sólo aleja a Kafka de su propia postulación, o lo sitúa fuera del canon de lo fantástico<sup>10</sup>; mientras que sostener la muerte del género a partir de algunas obras de un único exponente resta validez a la sistematización abstracta.

En relación con el problema de los géneros, la definición de Todorov apunta también a los géneros emparentados en el sistema: lo extraño y lo maravilloso, de los que se diferencia en relación con la opción de sentido que asuma el lector. En este sentido, Lem critica otros dos problemas de la clasificación, uno de los cuales lo toca de cerca: el lugar de la ficción científica en el sistema genológico de Todorov, por un lado, y, por otro, el de las obras (y grupos de obras o tipologías *ad hoc*, en su artículo) que quedan “huérfanas” en este sistema, y que también deberían incluirse, según Lem, en la sistematización de las tendencias actuales en la literatura fantástica. Sobre la primera cuestión, Lem problematiza la ubicación de la *Sci-Fi* dentro del género de lo sobrenatural, bajo la denominación de lo maravilloso científico (*le merveilleux scientifique*). Según Todorov, lo sobrenatural se explica allí de manera racional, pero depende de leyes que no reconocen las ciencias naturales actuales. Se trata de relatos en los que los hechos se desarrollan de manera lógica, sobre la base de premisas irracionales. Tanto Lem (1974) como Durst (2007) sostienen que la clasificación de la *Sci-Fi* dentro de los subgéneros en el polo de lo irracional resulta poco fundamentada e inexacta, en la medida en que esta teorización sólo se aplica a una parte no representativa del género y deja de lado la mayor parte de sus textos más significativos. Además de observar el hecho de que sólo toma un ejemplo al respecto, para Lem, Todorov estaría hablando de cuestiones que desconoce.

En segundo lugar, Lem sostiene que un gran número de obras, por ejemplo, la ficción política (*politic fiction*), la *kitsch Sci-Fi* y la obra de Borges, que el escritor ve como un desarrollo secular de lo fantástico, y define como “filosofía, ciencia y teología fantásticas”, no tienen espacio dentro del esquema de Todorov. Para Lem, este argumento culmina en otra de las “deficiencias” de la teoría todoroviana: en tanto el estructuralismo literario pretende, según el escritor, una modelización abstracta del sistema literario, produce únicamente una generalización excesiva, que no logra incluir, de manera válida, obras y géneros representativos, y que manifiesta, en último caso, la perspectiva parcial de un crítico particular (Lem, 1974: 119); parcialidad que tiene como resultado la equiparación estructural de obras de diverso valor (ibíd.: 120).

El último cuestionamiento de Lem refiere a la delimitación de la figura del lector o el personaje con el que aquél se identificará, como “intérpretes” del acontecimiento, es decir, la figura del lector implícito (exista una figura textual que lo represente o no) y los rasgos textuales que

---

<sup>10</sup> Sobre la inclusión de Kafka en el canon de la literatura fantástica, véanse Renner (1978: 144-162), Cersowsky (1983), Ruthner/ Reber y May (2002: 7-14) y Durst, (2007).

permiten interpretar consensualmente su postura. En este sentido, la objeción de Lem refleja a su vez el cuestionamiento de Todorov a la teorización de Caillois, con respecto al efecto de lo fantástico:

Laut Todorov setzt jeder Text einen 'impliziten' Leser voraus. Dieser Leser muß der ihm vom Text gestellten Aufgabe gewachsen sein. Doch erhebt sich die Frage, was eigentlich geschieht, wenn diese Aufgabe dem Leser ungenügend erscheint, d.h. wenn der Leser über diese Aufgabe hinausgewachsen ist? Todorov hätte die zitierte Bemerkung von R. Caillois nicht verspotten sollen, denn er war es, der dabei stolperte, obwohl er glaubte, das Stolpern seinem Kollegen vorzuhalten. Warum eigentlich ist die Nervenstärke eines Lesers (ob eines impliziten oder expliziten lassen wir beiseite) kategoriell etwas anderes als die Unschlüssigkeit eines Lesers, die Todorov zum Prüfstein seiner Theorie des fantastischen macht? (Lem, 1974: 114).

En este caso, el argumento de Lem cuestiona la postulación misma acerca de un lector implícito (cuya "reacción" debería estar denotada por rasgos textuales explícitos) frente al real, pero también se dirige al problema apuntado más arriba, la diferenciación entre lo natural y lo sobrenatural, y el consenso implícito en la interpretación y las fronteras entre ambos, consenso localizado en la construcción de este lector. La acusación de Todorov a Caillois (y a Penzoldt y Lovecraft), sobre su definición sustancial de lo fantástico (en oposición a la definición diferencial del teórico estructuralista), basada en el miedo como categoría invariante, también se aplica a la idea de vacilación todoroviana, que, tampoco debería definirse de manera sustancial. La definición diferencial del género está fundamentada en una variable histórica que lo afecta. En la idea de lector implícito, la postulación elide el problema de que, en la teoría de la recepción, la lectura y la interpretación se producen dentro de un horizonte de expectativas que pautan y condicionan dicha interpretación y sus efectos.

En resumen, según Rein Zondergeld, las objeciones centrales a la postulación de Todorov son planteadas por tempranamente por Lem: en primer lugar, el hecho de que el crítico se basa en una perspectiva personal, netamente subjetiva acerca de lo fantástico; en segundo lugar, las excesivas restricciones de su categorización, basada en unos pocos ejemplos (Zondergeld, 1974: 9). Posteriormente, Clemens Ruthner resume lo que desde su perspectiva serán los tres problemas fundamentales objetados a Todorov: la noción de "lector implícito", la tesis sobre la extinción del género fantástico después de Freud y Kafka; y finalmente, la exclusión de las interpretaciones poético-alegóricas (Ruthner, 2006: 136).

Más allá de las variaciones de la polémica expuesta, la elección de un sistema de géneros teóricos se basa en una escisión fundamental que prioriza el sistema ideal o modélico abstracto frente a los textos evaluados como simples exponentes o como formas de realización histórica que deben "encajar" en aquél. En esta perspectiva, la variable histórica y los textos se dejan de lado como contingentes y circunstanciales, en tanto realización del modelo abstracto. A nuestro criterio,

una definición de lo fantástico debe partir de la interpretación de los textos y la percepción de su construcción e interpenetración literaria, histórica, antropológica y social allí presente, antes que de la elucidación teórica de un sistema literario abstracto.

Esta objeción fundamental a la teoría todoroviana manifiesta el posicionamiento de parte de la crítica alemana frente a la francesa, como expresa Evelyne Jacquelin:

Abgesehen von aller Polemik über die wissenschaftliche Relevanz der vom Strukturalismus auf dem Gebiet der Textanalyse unternommenen Verallgemeinerungen, bleibt Todorovs Untersuchung für die Germanistik unter anderem insofern problematisch, als der Theoretiker stets diachronisch verfährt und die kulturelle und historische Einbettung der Phantastik nicht so sehr in Betracht zieht. Im Gegensatz zu den französischen Forschern, die in der Regel zunächst nach allgemeinen, zeitlich gleich bleibenden Gattungsmerkmalen suche und erst in einem zweiten Schritt das Epochenspezifische gelten lassen, werden im deutschsprachigen Raum meist Text und Kontext in einem breiteren kulturhistorischen Rahmen zugleich erfasst (Jacquelin, 2002: 72).

Frente a la tendencia a una interpretación centrada en las características inmanentes e históricamente permanentes del género fantástico, la crítica alemana muestra una tendencia de análisis conjunto de texto y contexto, desde una perspectiva expresamente histórica. Así, como veremos, parte de la crítica alemana ha operado desde una posición inclusiva de los aspectos históricos, estético-formales, antropológicos, epistemológicos e ideológicos<sup>11</sup>, frente a las posiciones sobre lo fantástico “inmanente”, con algunas excepciones, como la perspectiva de Uwe Durst (2007), que revisaremos luego.

### 1.a.3. *Phaïcon* entre los años '70 y '80. Hans Brittnacher y su abordaje semántico-antropológico en los '90.

Publicado por Suhrkamp, desde 1974, el anuario literario *Phaïcon* constituyó, como dijimos, el ámbito de divulgación de los principales teóricos dedicados al tema, desde la primera recepción de Todorov. En *Phaïcon*, se reunieron entrevistas, traducciones de textos críticos y literarios, análisis teóricos generales y específicos dedicados a diversas obras de la literatura fantástica, canónicas o marginales, que daban cuenta de la relevante y polémica recepción de Todorov en Alemania, pero, sobre todo, de la necesidad de una postulación alternativa más inclusiva que la perspectiva del crítico búlgaro; alternativa representada, a los ojos de la crítica alemana, por Roger Caillois.

---

<sup>11</sup> Ejemplos de este posicionamiento son los textos de Lachmann (2002) y Ruthner (2004), cuyos precursores fueron Cersowsky (1983) y Wunsch (1991), que se dedican a la literatura fantástica del siglo XX. Una explicación tentativa sobre la elección de una perspectiva histórica frente a una postura inmanentemente literaria, se relaciona con el desarrollo de la producción de literatura fantástica en lengua alemana, cuyo segundo apogeo se produce, como mencionamos, la primera mitad del siglo XX (véase Ruthner, 2002: 7s.).



El primer número del anuario editado por Zondergeld muestra la oposición fundamental a la teoría todoroviana, tanto en la elección del *corpus* incluido, como en la postulación explícita del prefacio del editor:

Es scheint eher ein glücklicher Zufall gewesen zu sein, daß ein so wichtiger Text wie Gustaffsons Essay über die phantastische Literatur [...] seit einigen Jahren greifbar ist, und man muß sich fragen, ob die höchst privaten Anschauungen Todorovs zu diesem Thema die geeignete Einführung in das Genre bilden, auch wenn der Titel es zu versprechen scheint [...] Da sowohl er wie Gustaffson oder Wieland Schmied in seinem gerade erschienenen Buch über phantastische Malerei auf den französischen Theoretiker Caillois zurückgreifen, dessen Aufsatz *L'image fantastique* für die Forschung eine grundlegende Bedeutung gewonnen hat, ist es um so erstaunlicher, daß gerade dieser Aufsatz bisher in deutscher Übersetzung nicht vorlag (Zondergeld, 1974: 9s.).

El prefacio de Zondergeld no oculta su antagonismo con respecto a las opiniones "altamente personales de Todorov", poniendo en duda la adecuación de las mismas como introducción al género; mientras contrapone a éstas la postulación de la otra figura, Roger Caillois, que constituirá, como dijimos, una de las alternativas preferidas por los críticos de Todorov y que marca una tendencia en el ámbito alemán, frente a las limitaciones cuestionadas en la sistematización del crítico búlgaro.

En la elección de la postura de Caillois por parte del editor, junto con la selección de traducciones de extractos de las obras dedicadas al tema de Louis Vax, Stanislav Lem y Edmund Wilson (*Phaïcon* 1), Peter Penzoldt, Georges Jaquemin (*Phaïcon* 2), Winfried Freund, *et. al.* (en los números restantes), se percibe la necesidad de un enfoque más amplio de la categoría postulada por Todorov en tres sentidos diversos. En primera instancia, a pesar de centrarse en lo literario, la perspectiva sobre lo fantástico presentada en *Phaïcon* incluye estudios sobre la categoría artística, tal como lo ejemplifican Vax y el mismo Caillois, postura que se percibe asimismo en la mención del libro de Wieland Schmied, sobre arte fantástico. En segundo lugar, el anuario literario da lugar a una diversidad de abordajes de la tradición francesa, desechados por Todorov, y muy especialmente, de otras tradiciones crítico-literarias como la inglesa y la norteamericana, también dejadas de lado por la clasificación genérica de Todorov y su ejemplificación parcial, y que tienen por objeto textos considerados marginales frente a los canónicos Hoffmann y Poe. Además, *Phaïcon* presenta una selección de textos que incluye, ya desde su primer número, a autores casi desconocidos en lengua alemana, como Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. En tercer lugar, y en un movimiento correlativo al anteriormente especificado, además de una tarea de divulgación de textos, autores y perspectivas, si no inaccesibles hasta ese momento, por lo menos, casi desconocidos en el ámbito alemán, el editor polemiza contra el dictamen de Todorov sobre la muerte de lo fantástico, presentando en su mayor parte estudios específicos dedicados a autores contemporáneos internacionales, desde el polémico Kafka, como autor fantástico, hasta Jörg

Krichbaum, pasando por Julien Green, Manfred Wirth, Boris Vian, Tania Blixen, que representaban las tendencias más actuales de lo fantástico en el siglo XX.

Este otro resurgimiento polémico de lo fantástico en Alemania, no literario, sino contribuyó asimismo a la relectura de textos olvidados y a la reinterpretación de autores dejados de lado hasta el momento, como los autores del *corpus* elegido para el presente trabajo, los cuales habían sido soslayados por diversas razones, la menor de las cuales parece apuntar a una forma de “mala conciencia”, que se percibe hasta hoy en día, en dos sentidos diferenciados. En principio, las convulsiones históricas de la primera mitad de siglo XX habían devastado a Alemania y al Imperio Austrohúngaro y sepultado a varias generaciones de hombres, junto con su singular producción cultural, cuya obra se percibió como parte del proceso que contribuyó al desencadenamiento de dicha devastación, y quedó enterrada bajo sus escombros. Una interpretación política de lo fantástico que relea la obra de Gustav Meyrink, Hanns Heinz Ewers, Karl Strobl y Alfred Kubin, superponiendo sus biografías políticas a su producción literaria, en términos de conservadurismo, conduce a esta perspectiva<sup>12</sup>. Así, sus textos fueron sólo esporádicamente reeditados y traducidos (a excepción de Meyrink), debido a su asociación, más o menos directa, al nazismo, asociación expresamente contradictoria, por ejemplo, en el caso de Ewers, como veremos posteriormente (cf. capítulo 3). En el caso de Perutz, apenas posterior a la generación citada, esta interpretación no resulta admisible. Su condición de judío y su exilio obligado, así como su obra, no admiten esta perspectiva. La recepción contemporánea culta y simultáneamente popular de su narrativa en el período de entreguerras contrasta con su recepción de postguerra, que lo mantuvo en el olvido hasta las últimas décadas del siglo XX, hasta la publicación del artículo de Dietrich Neuhaus en *Phaïcon* 5 (1982, 41-69) y su tesis doctoral (1984). Este otro olvido histórico también parece referir a esa “mala conciencia”, aunque por las razones contrarias que en el caso anterior. La voluntad de recuperación y relectura de estos textos también incrementó la necesidad de abordajes teóricos generales y particulares que tuvieran en cuenta parámetros históricos y contextuales, y enfatizaran aquello que Todorov denominó las “funciones de lo fantástico”, como veremos en lo que sigue.

Como hemos mencionado, la contrapostura adoptada por una parte de la crítica alemana opuso a la definición de Todorov la consideración de Roger Caillois con respecto a lo fantástico. En *Images, Images*, Caillois define al género en los siguientes términos:

Au contraire, dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. Il est l'impossible, survenant à l'impreviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition [...] Il ne saurait surgir qu'après le triomphe de la conception scientifique d'ordre rationnel et nécessaire des phénomènes, après la reconnaissance d'un déterminisme strict

<sup>12</sup> Véase Fischer, 1978: 93ss. y Cersowski, 1983 y 1987.

dans l'enchaînement des causes et effets. En un mot, il naît au moment où chacun est plus ou moins persuadé de l'impossibilité des miracles. Si désormais le prodige fait peur, c'est que la science le bannit et qu'on le sait inadmissible, effroyable. Et mystérieux: on n'a pas assez remarqué que la féerie, parce que féerie, excluait le mystère (Caillois, 1966: 15ss.).

La definición se refiere al acontecimiento fantástico, reconocible en su adjetivación, y en el contraste implícito: sobrenatural, imposible, prodigioso, milagroso, inadmisibile, espantoso, y, sobre todo, frente a lo feérico, se trata de lo misterioso, o, en los términos de Frenchowski, las formas del *Mysterium tremendum* en oposición al *Mysterium fascinans*: una ruptura o quiebre de la coherencia universal, cuyo efecto se traduce en una agresión o amenaza en un mundo cuya estabilidad se basa en leyes tenidas por rigurosas e inmutables, definidas a partir del vínculo lógico-racional entre causa-efecto (Frenchowski, 2006: 38s.).

Desde este punto de vista, el crítico francés observa dos cuestiones fundamentales para el resto de las definiciones: por un lado, la correlación entre la aparición de lo fantástico en el plano de la realidad textual y la mencionada transgresión o ruptura del orden; por otro, la demarcación de una "historia" del género, en conexión con los géneros emparentados y, sobre todo, a partir de la demarcación temporal que impuso el triunfo de una concepción racionalista-cientificista de la realidad.

En primer término, la terminología de Caillois en la definición es confusa, en su alusión a una concepción científica de orden racional y necesario. No resulta claro si el autor señala la Ilustración (coordenadas históricas más cercanas al primer florecimiento de lo fantástico, tanto en Alemania como en Francia), o si se trata de una época posterior (cuando surge el positivismo y en la que se desarrolla el mencionado cientificismo). En su interpretación sobre el papel de lo religioso-numinoso en la configuración de la literatura fantástica, Marco Frenchowski, analiza el proceso de racionalización creciente a partir del Iluminismo, la secularización y destitución del orden religioso-trascendente como "interpretante universal" (Frenchowski, 1999 y 2006). Sin abundar en las consideraciones que hacen a una historia general de las ideas, en relación con el nacimiento de lo fantástico, antes que una concepción expresamente "cientificista", a partir del racionalismo ilustrado, se percibe un proceso de creciente secularización y racionalización, cuyos orígenes se encuentran ya en la Reforma, tal como sostiene Max Weber (1986). La solidez del "fundamento" institucional religioso- espiritual se repliega y lo real se encuentra regido por la idea de una causalidad contingente, que expulsa y reprime el sentido y el contenido espiritual (la causalidad trascendente) de aquéllo (la muerte, el más allá) que anteriormente era considerado una unidad y una continuidad con respecto al más acá, cuando vida y muerte constituían una totalidad dotada de sentido, en la fe. El *Jenseits* sin una teleología, sin un sentido último, sin divinidad (y sin

una “referencia” real válida) se autonomiza y convierte en un mero objeto de la imaginación, separado drásticamente de una realidad prosaica, racionalizada.

Otros problemas asociados a la delimitación de Caillois son el hecho de que su definición se presenta como “sustancial”, tal como observa Todorov, y ahistórica, tal como la categoría del miedo, que, para el crítico francés, constituye el efecto central de lo fantástico. En tercer lugar, no hay una delimitación clara de las características formales asociadas al género fantástico, ni de sus procedimientos o rasgos principales. Finalmente, en la postura de Caillois, el género fantástico es un sucedáneo de lo maravilloso, que, a su vez, será reemplazado por la ficción científica; un sucesivo reemplazo que no se comprueba en la realidad, en la medida en que, por lo menos en el siglo XX, podemos encontrar ejemplos contemporáneos de los tres tipos. Con respecto a la continuidad entre los tres géneros, Hans Brittnacher observa en su crítica sobre el texto de Caillois que:

Anders als im Märchen mit seinem konstitutivem *Happy-End* herrscht in der Phantastik ein Klima der Verunsicherung und Angst, weil die moderne aufgeklärte Welt das Wunderbare verbannt hat und auf seine Parusie nur mit Angst reagieren kann. [...] Auch in form analytischer Hinsicht sowie im Hinblick auf Erzählebene, Wahrheitsanspruch, Handlungsverlauf, im Ausgang des Geschehens, in der Zeichnung des Protagonisten und der Atmosphäre ist die phantastische Literatur eher der Sage als dem Märchen verwandt (Brittnacher, 1994:13s.).

Para Brittnacher, mientras que lo maravilloso encuentra su continuidad en forma igualmente tranquilizadora de la utopía científica; en lo fantástico reaparece la saga, tanto a nivel formal como en relación con sus contenidos y efectos. La “episódica Form” de la saga (Lüthi, 1970) corresponde al “Einzel-Sonder und Ausnahmefall” de la *Novelle* fantástica, así como su imagen de un mundo sombrío y su irreconciliable fatalismo.

Para Rein Zondergeld, lo fantástico también se asocia centralmente a la transgresión de la racionalidad ilustrada, en los siguientes aspectos:

Die phantastische Literatur trägt in ihrer ersten Phase also nicht nur den subversiven Charakter einer Gegenströmung zur Aufklärung, indem sie die Macht der Ratio anzweifelt und zerstört, sondern verstärkt ihn noch durch ihre Anleihen bei den in unserer Gesellschaft grundsätzlich unterdrückten, weil die Herrschaftsstrukturen gefährdenden Genre der erotischen Literatur (Zondergeld, 1975: 64).

Frente a las posturas de Lars Gustaffson (1970) y Peter Cersowsky (1983), para Zondergeld, la literatura fantástica y la literatura erótica no sólo comparten el carácter subversivo de liberación<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> En la misma dirección, Rosemary Jackson describe lo fantástico como transgresión o subversión “absolutas”, no sólo con respecto a las formas de la sexualidad, sino incluso en el campo político (Jackson, 1986: 179ss.). Jackson también enfatiza la centralidad de las formas de la visión y la percepción (ibíd.: 17ss.), en un sentido complementario a la visión profundizadora de la realidad, según Zondergeld. Resulta cuestionable en esta perspectiva la noción de que, más allá de su realización histórica, lo fantástico cumple siempre una función subversiva, como cuestionamiento fundamental del orden social. La autora transforma una interpretación válida para determinados textos (o conjuntos de textos), en ciertas épocas, en un principio estructural suprahistórico inherente a lo fantástico. Por otro lado, la

frente al poder de la *Ratio* iluminista, sino que van más allá, ya que plantean formas de percepción de una realidad más profunda que aquella que esta racionalidad permite percibir, pensar y nombrar. Lo fantástico se asocia así a lo “imposible” (*das Unmögliche*), desde un punto de vista diferente del sostenido por Jan Antonsen (2006). No constituye simplemente una transgresión a las normas del “hacer”, sino que se percibe como una violación en las leyes mismas del ser, en aquello que es y puede existir, en el orden de cosas de la realidad textual delimitada racionalmente:

[...] die phantastische Literatur von ihren zögernden Anfängen an (Mrs. Ann Radcliffe) es zu ihrer Aufgabe gemacht hat, die objektive Welt um eine Dimension zu erweitern, in der Mensch durch die Macht seiner Phantasie versucht, die ihm innewohnenden Bestrebungen zur Verwirklichung seiner ganzen Persönlichkeit, welche von den strengen Gesetzen der Alltagswelt frustriert werden, Ausdruck zu verleihen. Da gerade im Bereich seiner erotischen Wünsche diese Frustrationen den Menschen am stärksten bedrücken, werden in der Darstellung des Phantastischen erotische Tabus (Inzest, Homosexualität), entweder in symbolischen Form (z.B. in der Gestalt des Vampirs) oder konkret durchbrochen werden: damit erhält das Phantastische den mehr oder weniger deutlich erkennbaren Charakter eines erotischen Wunschtraums (zumindest in seiner Funktion) und kommt die phantastische Literatur ähnlichen Sehnsüchten beim Leser entgegen wie die erotischen [...] Die phantastische Literatur wird weiterhin die Aufgabe zukommen, diese “dunklen Impulse” zu Darstellung zu bringen (Zondergeld, 1975: 68s.).

Transformando la postulación de Caillois, de acuerdo con la cual lo fantástico representa una agresión, porque abre una fisura en la realidad como totalidad coherente y racional (Caillois, 1969: 8s.), según Zondergeld, lo fantástico no sería una agresión, sino una profundización que permite percibir una realidad recóndita que sale a la luz a través de esa fisura. Sus contenidos temáticos se interpretan como transgresión en el sentido de liberación, incluso en un sentido psicoanalítico, en términos del freudiano retorno de lo reprimido, para materializar las tendencias de la personalidad completa y libre del hombre, y expresar sus impulsos internos más profundos u oscuros, constreñidos por las leyes de la realidad cotidiana.

En tal sentido, Zondergeld postula la afiliación funcional entre lo fantástico y lo erótico, en la medida en que ambos complacen anhelos similares en el lector. Aunque, como establece Mario Praz en su análisis de los tópicos literarios del Romanticismo negro (Praz, 1996), es posible trazar una serie literaria en la que lo fantástico y lo erótico se enlazan en conjunción con la representación de figuras femeninas asociadas a lo sobrenatural (y este es el caso de *Alraune* [1911], la novela de Hanns Heinz Ewers que analizaremos), no se puede establecer la asociación entre ambas categorías de manera inequívoca. En un texto dado confluyen diferentes modos o categorías, como pueden ser lo sublime, lo grotesco o lo irónico. De hecho, como género moderno, lo fantástico muestra una permeabilidad y una apertura singulares a éstos otros modos, como veremos en los capítulos siguientes.

---

utilización del término *Fantasy* resulta polémica (si no inexacta), teniendo en cuenta que, tradicionalmente, el *Fantasy* incluye lo maravilloso y contradice la idea de subversión social, característica de lo fantástico, según Jackson.

Según Zondergeld, la tarea de lo fantástico es ampliar las dimensiones del mundo objetivo. Lo fantástico constituye por ello “[eine] vertiefende Sicht der Wirklichkeit” (Zondergeld, 1974: 90). En una alusión platónica, Zondergeld postula que la función utópica de lo fantástico se manifiesta como una búsqueda de la libertad en tanto verdad absoluta:

Was wir als phantastisch bezeichnen, ist nichts weiter als eine bis in seine äußerste, d.h. utopische Konsequenz vollzogene Realistik, die das, was wir gemeinhin als realistisch betrachten, geradezu phantastische in seiner Verkürzung erscheinen läßt. Dies ist kein Spiel mit Begriffen, es ist der Versuch, den Schatten, der zwischen Idee und Realität fällt, auszulöschen (ibíd.: 12).

En tal sentido, la categoría debe definirse por su finalidad develadora a partir de sus funciones (psicológicas y sociales). El autor desarma la antinomia *Fantastik/Realistik*, al sostener que lo fantástico no se halla en el polo de lo irreal, lo imaginario o imposible, sino que expresa estas formas, en tanto realidad interior, profunda.

La referencia a Platón remata el artículo, de manera explícita: “Kalt ist diese Welt, aber es ist die Kälte, die uns ins Gesicht weht, wenn wir Platos Grotte verlassen und den Schatten den Rücken wenden” (ibíd.: 91). Esta alusión y las referencias provenientes de la psicología, en “Zwei Versuche zur Befreiung. Phantastische und erotische Literatur” (Zondergeld, 1975: 64-69), alumbran, a su vez, la postura del crítico, más centrada en una defensa subordinada a la función de lo fantástico en términos filosóficos o psicológicos, que en una definición o explicitación de sus rasgos estéticos y literarios. El movimiento de Zondergeld se trata de una “liberación de lo fantástico” en tres sentidos: como teleología (en su potencial utópico, en tanto visión ‘profundizadora’ de la realidad); como redención (subversivo o transgresor antes que conservador) y como emancipación de sus definiciones constrictivas. Cabe preguntarse, no obstante, en qué medida no se reproduce aquí, especularmente, otra forma de idealización de lo fantástico, a partir de la referencia platónica, aunque en un sentido diferente del observado en la postura todoroviana.

Más allá de la presuposición implícita acerca de lo que constituye la realidad, lo que permanece tácito en este abordaje es lo fantástico en sí, en tanto forma estética concreta. Esta perspectiva no nos coloca más cerca de una definición específica de lo fantástico, en términos literarios, o en tanto categoría estética. Zondergeld elude la cuestión acerca de qué formas o de qué maneras concretas se lleva a cabo esa liberación, o qué tipo de expresiones de lo “irreal”, lo “imposible” o lo “irracional” conforman lo fantástico. Asimismo, Zondergeld tampoco ofrece una caracterización o los rasgos que posee lo fantástico, ni de qué tipo de categoría se trata, sino que se mantiene en un plano de generalización abstracta.

La oposición tácita entre *Fantastik* versus *Realistik* repone otro de los puntos centrales que tocan diversas definiciones, desde otros puntos de vista. Las consideraciones acerca de lo real, por un lado, y, más específicamente, las convenciones del realismo, así como la oposición a la categoría

de “racionalidad” (“cientificidad”, en Caillois), y, sobre todo, en conexión con la *Ratio*, mencionada por Zondergeld, constituyen el eje de la definición de Franz Rottensteiner, quien sostiene, citando a Lars Gustaffson (1970):

“Das Phantastische in der Literatur existiert also nicht als eine Herausforderung an das Wahrscheinliche, sondern erst, wenn es zu einer Herausforderung an die Vernunft selbst gesteigert werden kann: das Phantastische in der Literatur besteht letztlich darin, die Welt als *undurchsichtig*, als der Vernunft prinzipiell unzugänglich darzustellen”. Das heißt, die Phantastik schildert Repräsentanten der menschlichen Rassen (denn öfter handelt es sich um Vertreter, nicht um psychologisch voll ausgebildete Individuen), die ihrer Welt entfremdet sind, die unbehaust sind in einer rätselhaften Umwelt, die der Vernunft entzieht und eine außermenschliche, jenseitfremde Ordnung andeutet (Rottensteiner, 1987: 18).

Así, antes que una oposición con respecto a lo verosímil, lo fantástico es un desafío a la razón, que plantea el ya mencionado conflicto o duda ontológicos y expresa el choque de órdenes, la tensión u oscilación entre un mundo racional y otro sobrenatural (*jenseitigfremd*).

Para el crítico, lo fantástico representa el mundo como opaco, enigmático a la razón, inexplicable o ambivalente en sus determinaciones causales. En conexión con la problemática identitaria planteada por nuestra hipótesis, para el autor, lo fantástico expresa la superación de fronteras prohibidas, en la representación de seres humanos o sus sustitutos, que se encuentran alienados y desamparados en un mundo enigmático; seres no configurados completamente, en términos psicológicos (id.). Retomando la contraposición entre luz y oscuridad, tal como para Zondergeld, según Rottensteiner, la literatura fantástica también arroja luz sobre la psique humana: “Die Phantastik, auch wenn sie zum Großteil aus Subliteratur besteht, bietet ein potentiell sehr fruchtbares dialektische Wechselspiel zwischen Hoffnung und Zweifel, Anziehung und Abstoßung, das ungewohnte Schlaglichter auf die menschliche Psyche werfen kann” (ibíd.: 19). Es en este juego dialéctico donde se halla su mayor potencial.

Junto con Hans Brittnacher, Rottensteiner argumenta contra Caillois y su postura acerca de la continuidad entre lo fantástico y el *Fantasy*. Así, en relación con los géneros afines, a fin de mostrar la contraposición dialéctica propia de la literatura fantástica y defender (de manera cuestionable) su valor literario, Rottensteiner centra su definición en la comparación del universo literario de lo fantástico y el del *Fantasy*, en el que incluye la ficción científica, como “technologische[s] Märchen[...]”, siguiendo a Helmut Pesch (1981) (ibíd.: 9). Frente al mundo tranquilizador, simple y antitético del *Fantasy*, y su perspectiva moral maniquea, la literatura fantástica es una literatura de la duda, de la ambivalencia y de la ambigüedad, para el autor, potencialmente más valiosa que una literatura de la identificación, con su confirmación y sus certezas, con su aserción de valores positivos, virtudes morales y recompensas, que, según Rottensteiner, representa sólo una moda comercial y exitosa, pero poco importante para la historia

de la literatura. Lo fantástico, en cambio, ofrece dudas, inseguridad, incertidumbre hasta la desesperación metafísica, antítesis dialécticas que presentan el reverso del mundo prosaico (ibíd.: 18s.).

Como Todorov, Andrzej Zgorzelski intenta una diferenciación supragenológica, que se aparta, sin embargo, de otras propuestas (Zgorzelski, 1987: 21ss.). Desde un abordaje semiótico, para Zgorzelski, la discusión sobre lo fantástico debe separarse de la comparación inmediata entre la realidad empírica y la inmediata, que ejemplifica una simplificación dicotómica de un problema más complejo. Contra el equívoco del realismo (*Realismus-Irrtum*) que ha imperado en esta polémica, el crítico propone un sistema que se opone a diferenciaciones y clasificaciones estáticas y dicotómicas, como la mencionada *Realistik- Phantastik*. En su sistema, diferencia seis tipos de ficción (mimética, paramimética, antimimética, fantástica y no mimética, al que se le agrega un último tipo, la literatura meta-convencional), que, a su vez, han evolucionado en tres grupos de géneros cuya diferenciación se entiende en un sentido histórico: los géneros primarios, secundarios y terciarios. En este sistema:

Phantastik erscheint, wenn die *inneren Gesetze* der fiktiven Welt *zerbrochen* werden. Dieser Prozeß geht oft aus den bedeutsamen Reaktionen des Erzählers, der Protagonisten oder des Adressaten hervor, das Erstaunen oder Entsetzen gegenüber der neuen Form der fiktiven Welt empfinden. Phantastik sollte als Folge des Bruchs der inneren literarischen Gesetze und nicht der Gesetze der objektiven Realität, welche manchmal das Modell für die fiktive Realität literarischer Werke bilden, gesehen werden (Zgorzelski: 1987, 21).

Lo fantástico se define también en términos de transgresión o ruptura, pero esta transgresión se produce en relación con las leyes internas del mundo ficticio, y debe ser medida a partir de las reacciones del narrador, de los protagonistas o de los receptores que manifiestan asombro o espanto frente a la misma. Desde una perspectiva marcada en su sistematización por la impronta formalista- estructuralista todoroviana, para el crítico, la literatura es una jerarquía de sistemas semióticos, en la que cada texto (cada supracódigo intratextual) constituye una realización única de un sistema de géneros, y, por otro lado, cada sistema genérico es la realización de un tipo supragenológico, que, a su vez, modifica la actividad del lector. En otros términos, la lectura no sólo se evidencia como una reconstrucción del supracódigo textual, desde las relaciones sintagmáticas del mismo, sino que se trata del reconocimiento de los paradigmas literarios de un género determinado. De esta manera, la lectura de literatura exige tanto una competencia lingüística, para la comprensión del subcódigo textual, junto con la capacidad de descifrar el supercódigo intratextual, y la competencia literaria para entender las leyes sistémicas inherentes al género de un texto dado.

Las diversas especificaciones y diferenciaciones del esquema de Zgorzelski y su terminología, de corte netamente semiótico, no derivan en un ordenamiento aplicable a los textos



mismos, especialmente en casos que pueden ser clasificados de acuerdo con diversas pautas, ya que utilizan simultáneamente diversos tipos de codificaciones superpuestas. Esto lleva a cuestionar su utilidad, más allá de la clasificación misma, tal como sucede, por ejemplo, con la *Novelle Am Kamin*, de Theodor Storm, que puede ser clasificada dentro de la ficción fantástica de tercer tipo (aunque los ejemplos de Zgorzelski no correspondan en ningún sentido al relato fantástico en abismo, en Storm), y muestra asimismo una saturación de elementos meta-convencionales del mismo género (aunque sin llegar a satirizarlo). También Ewers satura sus novelas de elementos convencionales del género, que funcionan como guiños para el lector entrenado en el tipo literario “fantástico”, de manera tal que *Alraune*, su novela más conocida, puede ser clasificada simultáneamente en las categorías de ficción fantástica, no mimética y metaconvencional.

Sin embargo, la idea de incorporar la competencia literaria del lector, en su reconocimiento “tácito” del sistema de géneros, así como la reacción significativa del narrador, personaje o lector (en tanto efecto de la percepción, y de la lectura) como variables incluidas en la definición, es recuperada por Hans Brittnacher (1994). El autor presenta un punto de vista apartado de los anteriores, y que se relaciona con las posturas de H.P. Lovecraft y de Peter Penzoldt y su interpretación de lo sobrenatural en la literatura inglesa; abordajes que colocan el miedo o el horror como el rasgo principal de lo fantástico: “es der Phantastik um die literarische Darstellung von Angst geht” (Brittnacher, 1994: 22).

Brittnacher interpreta el funcionamiento de lo fantástico en términos de una “antiestética”, una estética del horror que se interroga por la atracción hacia lo feo. Su análisis pretende realizar una historia del género fantástico como lo que él considera esa parte de la historia del gusto dejada de lado por la historia oficial, tradicional o canónica, la cual, a partir del Iluminismo, se establece desde una perspectiva sublimante, centrada en lo bello, lo bueno, lo racional y lo moral (Brittnacher, 1994: 7 y 22)

Así, apartándose de un juicio valorativo de la obra, de la crítica ideológica y del psicoanálisis, Brittnacher pretende analizar “el lado nocturno de la literatura”, tomando como objeto el primer caso estético de la literatura fantástica: los motivos de la denominada “literatura de horror”. Ésta exige del lector “Schock, Ekel, Angst und Entsetzen” (Brittnacher, 1994: 7), porque rompe con los modelos imperantes de una estética disciplinada y ordenada, de acuerdo con el canon.

Según el autor, las calificaciones de “sórdido”, “bochornoso” o “desvergonzado”, aplicados a este tipo de literatura sólo reflejan el hecho de que éste no ratifica las normas del discurso cultural dominante. También en este sentido se produce, como para Zondergeld, la transgresión de las normas convencionales, pero no del sistema de realidad del texto, sino de las

normas del buen gusto, establecidas como canon. Según Brittnacher, esto explica la asociación de lo fantástico a la trilogía “sangre, sexo y muerte”, como muestra de su desconfianza en la cultura del sentido sublimante de la sociedad burguesa y también como manifestación de su simpatía hacia el hombre desesperado de la modernidad.

En este punto, Brittnacher coincide con Winfried Freund, en la postulación que puede servir para especificar la oposición entre la estética clásica iluminista frente a la antiestética fantástica:

Mit der phantastischen Literatur ist der äußerste Gegenpol zur klassisch-idealistischen Tradition erreicht [...] Literarischer Phantastik wird dabei durchgängig als die Literatur verstanden, die in negativer Dialektik den Aufbruch durch das Ende und die Entwicklung zum Höheren durch das Abgründige aller Existenz entwertet in die Verzweiflung und jeden Fortschritt in die Katastrophe münden läßt, die das Ideal wie den Glauben desillusioniert und das Gestaltete ins Formlose, das Sein ins Nichts, die Fülle des Daseins in die Leere und die Ordnung in Chaos auflöst. Konstruktive Aspekte des destruktiv Entfesselten blieben vereinzelt” (Freund, 1999: 13s.).

Como Brittnacher, Freund contrapone (dialécticamente) la representación de la tradición clásico-idealista de la estética ilustrada y lo fantástico, pero la polarización entre ambos resulta cuestionable, teniendo en cuenta que lo fantástico es un desarrollo seglar del movimiento ilustrado y lo presupone como condición existencial (véase Caillois, 1966 y 1969). Freund apunta otras cuestiones que Brittnacher desarrolla en su postulación, tales como la mención de la literatura gótica como el primer momento de desarrollo de lo fantástico; la conexión de lo fantástico con las formas épicas, que Brittnacher, en su crítica a Caillois, sostiene con respecto a la relación de la categoría con la saga, antes que con el *Märchen* o lo maravilloso. Tal diferenciación es observada también por Freund (1999: 9ss.), con respecto al mundo sombrío de la saga y su continuidad en la representación oscura de lo fantástico. Finalmente, ambos marcan la idea de que lo fantástico expresa fundamentalmente la angustia del hombre moderno a partir de la Ilustración, frente a sus condiciones existenciales, y en contra de toda idealización, tal como observa Heine con respecto a Hoffmann y su “realismo” no romántico, en *Die romantische Schule* (Heine, 1974). A pesar de que la definición de Freund tampoco permite establecer en qué sentido se delimita la categoría en términos formales, sino que alude a aspectos interpretativos abstractos, resulta pertinente revisarla porque su teoría apunta a la relación entre los momentos de apogeo de lo fantástico literario en Alemania y su simultaneidad con los momentos de crisis socio-históricos y culturales:

[Die phantastische Literatur] entstand und entsteht in Geschichtsphasen des Traditionsverfalls und der revolutionären Umbrüche, wenn die überkommenden Wertbindungen sich zu lockern beginnen, die Unsicherheiten zunehmen und die Fragen nach Sinn [...] ohne Antworten bleiben. Phantastik zwischen Nostalgie und Zukunftangst trauert um den Verlust der Tradition und mißtraut zutiefst den Perspektiven und Visionen selbsternannter revolutionärer Glucksstifter” (ibíd.: 10s.).

Estos momentos de ruptura constituyen instancias históricas de derrumbamiento de la tradición y las certezas epistemológicas. Puede observarse la correlación entre ambos en las fases centrales que delimita Clemens Ruthner, desde la Revolución francesa hasta la caída de Napoleón, para el apogeo romántico, y durante la primera mitad del siglo XX, en el período delimitado para el presente trabajo.

Por otra parte, de manera más general, Brittnacher sostiene que, mediante imágenes “reconfortantes”, característicamente arcaicas, lo fantástico ayuda a dar expresión a las angustias del hombre moderno, en la medida en que estas permiten una identificación con sus vivencias internas más aterradoras, que nunca salen a la luz en la estética de formación burguesa:

Doch verbirgt sich hinter den mitunter plumpen Angriffen auch eine berechnete Kritik an der Anthropologie, der Ethik und der Ästhetik der Moderne, an der Überheblichkeit ihrer Theorien vom Wahren, Schönen und Guten in Welt und Menschennatur. Die Atavismen der Phantastik, ihre Archaik, ihre unübersehbaren regressiven Tendenzen legen bei aller rabiaten Überzeichnung doch auch Defizite des Aufklärungs bloß, seine Anomien und seinen Perspektivismus, aber auch die Anonimität, Angst und Einsamkeit seiner Gesellschaftmitglieder (Brittnacher, 1994: 22)

Los análisis de las tendencias regresivas de lo fantástico, como el del ya mencionado Lars Gustaffson (1970), aciertan, para Brittnacher, en la percepción de sus motivos como formas atávicas o arcaicas, pero, al mismo tiempo, los planteos que defienden sus tendencias subversivas o su potencialidad intelectual y humana progresiva, como el de Verhofstadt (1976) y Becher (1978), tienen su justificación en la medida en que lo fantástico permite percibir las faltas de la Ilustración, al tiempo que revela la condición de anonimato, angustia y soledad de los miembros de una sociedad. Expresión de “das Böse, das Wahnsinnige und das Häßliche”, lo fantástico crítica y focaliza los puntos ciegos de una perspectiva histórica moderna (antropológica, ética y estética), que reprime y sublima estos impulsos, trivializándolos.

La estética contemporánea dominante, sucesora de la ilustrada, manifiesta la misma reacción de rechazo frente a la literatura fantástica, y éste será precisamente el punto de partida de la postulación de Brittnacher: la perspectiva más generalizada de la crítica alemana, para la que las obras paradigmáticas de lo fantástico fueron desautorizadas, como aberraciones bizarras y triviales, anatemas, y dejadas de lado debido a su trivialidad o radicalidad no estética (Brittnacher, 1994: 19). Asentándose sobre esta interpretación de la recepción crítica en Alemania, Brittnacher realiza un análisis fenomenológico de los tópicos de lo fantástico; análisis que tiene como fundamento la fascinación que producen sus temas y la fuerza de atracción que ejercen, tanto en autores de rango como en lectores cultivados, de manera tal que, más que una definición de lo fantástico en tanto género, estructura o estilo, como para Freund, para el crítico, en la literatura fantástica: “Es sich zunächst einmal um motivbestimmte Sonderformen erzählender Prosa handelt” (Brittnacher,

1994: 23). La coyuntura de un motivo determinado en una época determinada, por ejemplo, el motivo del pacto diabólico en el romanticismo alemán, se explica:

Wenn die Elemente des motivischen Materials freigelegt sind, die erst die Anfälligkeit einer bestimmten Epoche oder eines bestimmten Autors für ein Motiv erklären können. Das Anliegen der vorliegenden Arbeit ist es deshalb, die anthropologische, historische, religionsgeschichtliche und ästhetische Geltung phantastischer Motive namhaft zu machen und die kulturellen Konstellationen zu beschreiben, in denen einzelne Aspekte eines Motivs besondere Attraktivität gewinnen können (ibíd.: 23).

A fin de analizar, entonces, de qué manera se produce la crítica de lo fantástico en los aspectos antropológicos, históricos, religiosos y estéticos a partir de la Ilustración, Brittnacher aísla una serie de conglomerados de motivos. En general, tal como ya vimos en Todorov, los análisis de lo fantástico se han centrado fundamentalmente en una clasificación de sus motivos, que se basa en una concepción acerca del fundamento existencial de lo fantástico, y su función social. Así, aunque ambos críticos perciban en lo fantástico formas de transgresión, en Todorov, la clasificación obedece a un criterio que se subsume al psicoanálisis (el cual, a su vez, determinará igualmente la muerte de aquél); mientras que, para Brittnacher, desde una perspectiva antropológica, se percibe en lo fantástico y en la sucesión histórica de sus motivos (sus imágenes del mundo, sus advertencias y sus promesas), la expresión de una reacción frente a un contexto de evaluación (en el sentido establecido por la crítica del juicio), que trasciende lo literario.

En relación con esta serie de *Leitmotive* de lo fantástico, Brittnacher delimita fundamentalmente cinco formas centrales: los fantasmas o aparecidos, el vampirismo, el satanismo, los monstruos y los hombres artificiales u autómatas. En principio, la figura del fantasma es un representante de un tiempo pasado, cuya aparición desequilibra el balance antropocéntrico del burgués (y lo atemoriza hasta la muerte), en la medida en que éste no puede descifrar el misterio de su presencia, porque pertenece a un pasado deseablemente superado. Sin embargo, en la fisionomía del aparecido, se refleja de una manera espantosa el rostro de su víctima: “Unvermerkt verwandelte sich die psychologische Aufklärung des Dämonischen, gedacht als Zähmung des Unheimlichen, zu Dämonisierung des Psychischen” (Brittnacher, 1994: 317). La demonización de lo psíquico para Brittnacher se muestra como una forma de represión y de domesticación de los aspectos inquietantes (siniestros) y reprimidos del sujeto en la Ilustración (y de la época misma), y de su reclusión al plano de lo individual, subjetivo y privado: “Aus der Seele des Bürgers kriechen jene Kreaturen der Nacht, die er dem Schindanger der Geschichte überliefert glaubte” (id.). Estas criaturas fantasmagóricas vuelven desde el plano trascendental (desde el pasado muerto) al presente histórico, para vengar injusticias cometidas en el más acá, reclamar el amor prometido, y, ante todo, mostrar al burgués su propia desesperación, su desamparo, la melancolía por una vida que le ha sido quitada: “An ihrem Attacken gehen bürgerliche Maximen

und Werte zugrunde, und die Axiome aufklärerischer Erkenntnis brechen zusammen [...] In ihrem nur halben Sein, ihrer so verhaltenen Existenz werden sie zum Abbild der Verlockung einer wohligen Regression, des Entschwindes aus den Zumutungen des Lebens" (í.d.). Así, según Brittnacher, las apariciones fantasmagóricas representan, por un lado, un ataque a la moral y la ruptura de todos los axiomas del conocimiento ilustrado, a nivel social, pero, sobre todo, en tanto seres "sólo a medias", también muestran el deseo de una regresión, de la propia "desaparición" (un devenir fantasma), frente las exigencias excesivas de la vida. En la interpretación de Brittnacher, todas las entidades fantásticas muestran un aspecto regresivo o arcaico, una caracterización que no siempre parece tan claramente fundamentada en todos los casos (por ejemplo, con respecto a los autómatas).

En segundo lugar, en el vampirismo, se impone el reverso de la cultura del gusto, que exige la expresión de una nueva sensibilidad, una religión profana a finales del siglo XVIII. El amor se transforma en la palabra mágica de una nueva autocomprensión humana. La figura del vampiro expresa nuevas formas del amor que habían sido encubiertas o acalladas hasta ese momento: una que subsiste después de la muerte, y otra, la del deseo puro sin el *quid pro quo* institucional del orden burgués. Desde este punto de vista, sexualidad sin amor se define como vampirismo. Ambas formas del amor son intolerables en términos de la preservación personal o la defensa de la existencia en una sociedad, pero permanecen vivas en la proliferación del *necrotopos* amoroso. Los símbolos asociados al mismo muestran una añoranza y un deseo de lo "otro" absoluto, convertido en tabú, pero no totalmente desaparecido, como veremos en varios aspectos de la representación de *Abraune*, de Ewers (cf. capítulo 3).

En tercer lugar, el satanismo representa: "ein Glaube *au Rebours*, der an die Stelle des friedfertigen Religionsstifters einen sozialrevolutionären Volkstribun setzt, an die Stelle der Verheißungen eines glückliche Jenseits das handfeste versprechen eines erfüllten Diesseits" (ibíd.: 319). Lo que el pensamiento cristiano excluye y descalifica (la naturaleza, la voluptuosidad, la femineidad, el erotismo y la violencia) es valorado litúrgicamente de manera inversa por el satanismo, y se muestra encarnado en la figura del demonio. El culto al demonio representa una deseada revolución popular y subjetiva "a contrapelo", en términos trascendentes (e imposibles). En el culto satánico, en los pactos diabólicos, y en las promesas diabólicas que rehabilitan la figura del ángel caído, que muestran la sombra del demiurgo (su lado oscuro), se esconde una angustia paranoide. Para Brittnacher, lo que insinúa la lengua arcaizante de lo fantástico, en conceptos como destino y fatalidad, encuentra su analogía real e histórica en la anomia de la sociedad moderna y en el anonimato de sus individuos.

En cuarto lugar, en lo monstruoso se representa de modo superficial una experiencia reprimida o encubierta por la Ilustración y el cristianismo: el hecho de que, en el desarrollo del ser, el hombre no es la coronación de una cadena evolutiva, sino solo otro eslabón. El monstruo sólo se diferencia en lo superficial del hombre, pero no en su verdadero ser. En lo monstruoso, se presentan tres características principales, que manifiestan otros tantos deseos humanos. Primero, estos seres desconocen cualquier control sobre sus instintos y deseos. Segundo, son un símbolo del deseo de fuerza y poder descomunales, sobrenaturales, y, en tercer lugar, representan la nostalgia por una época dorada, paradisíaca de inocencia pre-social, la seducción de un estado de naturaleza anterior a la caída, al pecado original de la civilización, así como el regreso a una vida anterior a toda individuación.

Finalmente, en el utopismo febril de la época ilustrada, al comienzo del tiempo de la razón y el nuevo republicanismo, la autoconciencia de realización se manifiesta en la figura de los *autómatas*, como continuación de la fantasía alquímica del homúnculo, la ilusión de traer a la vida un ser superior, que ha sido creado más allá de la naturaleza y la civilización, y fuera del seno femenino. Sin embargo, la femineidad expulsada retorna en los autómatas en tanto inversión de lo natural, en las imágenes de una revuelta de las marionetas, androides, mandrágoras y muñecas de goma. Para Brittnacher, en las historias en donde creador y creación invierten sus papeles, este retorno de la naturaleza trae en su semblante la evasión del encarcelamiento civilizatorio que pretende dominar, pero del que se mostrará esclavo, como también revisaremos en el caso de *Alraune*, de Ewers.

Estos cinco motivos fantásticos, que no poseen una referencia real, expresan, no obstante, una experiencia antropológica básica: la desesperación ontológica y la soledad del hombre moderno, que llega hasta la locura.

Lo fantástico representa entonces una estética oscura, que sigue fiel a la fatalidad de la vida, a la imposibilidad de dominar o prever el infortunio y a la naturaleza humana del sufrimiento. Muestra la hostilidad del mundo y la amenaza de la locura en el corazón de la sociedad, es decir, en el alma del sujeto, mediante imágenes de la religión y de la superstición, y que constituyen la marginada estética de lo feo:

Die phantastische Literatur will und muß schockieren, die reflexiven Instanzen des ästhetischen Urteils und die kognitiven des moralischen außer Kraft zu setzen. Nur unterhalb des rasonierenden Diskurses kann sie ihre ästhetischen Maßstäbe einer Literatur formulieren, die jenem leidgeprüften und sinnlichen Leser gilt, den die bürgerliche Öffentlichkeit als unmündig verstoßen hatte. [...] Sie liefert sich dem Risiko der ästhetischen Phantasie aus und artikuliert ihre Einsichten in einer [...] unerträglichen Zuspitzung – und sei um den Preis der Wahrheit. Und hat eben darin ihre Wahrheit, daß sie sich nicht abfindet mit all jenen Beschwichtigungs-floskeln, Heilsversprechungen und

utopischen Entwürfen, die der Zwangsoptimismus der neuen Zeit als literaturpolitische Parolen ausgab (ibíd.: 322).

Brittnacher percibe en el shock el efecto deseado por lo fantástico, a fin de sacudir las instancias reflexivas del juicio estético y quitarle validez a lo cognitivo en lo moral, en tanto momentos del discurso racional, para llegar a todos esos lectores considerados “inmaduros” por la esfera pública. Para el autor, el conflicto insoportable que se expresa en lo fantástico no sólo muestra una transgresión estética, sino que se articula, en términos políticos, con la verdad de lo fantástico en tanto crítica aguda del optimismo coercitivo de los nuevos tiempos, en su insatisfacción con respecto a sus promesas de salvación, sus muletillas tranquilizadoras y sus proyectos utópicos, que son revelados como meros lemas político-literarios.

Pero, tal como en el caso del criticado optimismo ilustrado, la generalización de Brittnacher con respecto a lo fantástico es excesivamente optimista. En este sentido, es paradójico el hecho de que, aún siendo un fenómeno expresamente colectivo, “esta antiestética”, en su realización como transgresión del discurso racional y moral sobre lo estético, lo antropológico, lo político y lo social, se haya mantenido en el plano del placer individual, y haya limitado, en apariencia, su alcance subversivo al ámbito estético.

Por otro lado, aunque la lectura de Brittnacher resulta explicativa de diversos fenómenos asociados a la literatura fantástica en Alemania, el autor lleva posteriormente a un extremo su postulación dicotómica en una tesis casi maniquea sobre la estética ilustrada y su identificación con una moral centrada en lo bueno y bello sublima, que reprime y desprecia la antiestética fantástica, representadas respectiva y dicotómicamente, en la actualidad, por el “puristischer Philologe” y el “wilder Leser” (Brittnacher, 2006: 27). Al oponer taxativamente los valores “positivos” (represivos) con los que se identifica unívocamente la estética ilustrada frente a la “antiestética” fantástica, elide, fundamentalmente, el hecho de que la posibilidad de dar expresión a las angustias del hombre moderno se sustenta sobre esa idea de emancipación social y subjetiva ilustrada (a pesar de los límites de su realización), y el éxito de la literatura fantástica no se funda en la inmadurez de su lector, dejado de lado por los ámbitos de la esfera pública, sino en la formación de este lector, posibilitada por la esfera de opinión pública como ámbito de expresión y espacio de realización de sus deseos, si no en un plano político-social, por lo menos, en un plano subjetivo-intelectual. La Ilustración es un fenómeno mucho más amplio y facetado, en donde conviven y se superponen, problemáticamente, formas diferenciadas, no siempre en una oposición dicotómica, tal como los tipos de lectores, filólogos y salvajes (algunos, incluso simultáneamente).

En tanto experiencia antropológica, en lo fantástico se expresan dos cuestiones centrales. Por un lado, se manifiesta una antropología particularmente reactiva, en la medida en que no sostiene una imagen preponderante del hombre frente a otra, sino que critica toda determinación

del ser humano válida, manteniendo el foco en su condición existencial siempre cambiante. Contra toda concepción antropológica sistémica del hombre, lo fantástico insiste en la fragilidad de la existencia material, en una experiencia de acuerdo con la cual la fatalidad del ser no puede ser acallada intelectualmente, sino que sólo se deja evocar en imágenes. Contra las teorías sobre la duda cartesiana se imponen los hechos indudables de la 'facticidad' humana.

En conclusión, según Brittnacher, en lo fantástico se instaura una discusión sobre el hombre, que amenaza con quebrar la antropología iluminista y su identificación con las cualidades más luminosas de lo humano. En este sentido, "die Phantastik opponiert in Namen der Existenz gegen alle anthropologischen Abschlußkonstruktionen des Menschen." (ibíd.: 323). Lo fantástico reformula constantemente nuevos asaltos contra un antropocentrismo unívoco y estático, mediante sus determinaciones provisionarias, enigmáticas del ser humano, que producen su efecto intranquilizador: "Daß er sich selbst ein Rätsel sein muß, wirkt als dauernder Behunruhigungsmechanismus, der sich nicht beschwichtigen läßt"(id.). Como consecuencia, contra una literatura que promete un desarrollo optimista del ser humano genérico, lo fantástico reacciona con alusiones y advertencias sobre las circunstancias que demuestran la imposibilidad fundamental de tal desarrollo.

#### **1.a.4. *Nach Todorov*: la crítica interdisciplinaria de lo fantástico treinta años después**

El análisis transversal de Brittnacher, que, por un lado, deja de lado las postulaciones estructuralistas y psicologistas sobre el género, y, por otro, focaliza centralmente aspectos antropológicos y contextuales, muestra un cambio de perspectiva que se acentúa progresivamente en los años '90 y a comienzos del siglo XXI. Desde este punto de vista, será emblemática la publicación de *Nach Todorov* (2006), editado por Clemens Ruthner, Ursula Reber y Markus May, donde se puede percibir la búsqueda de legitimación de un giro interdisciplinario en el estudio de lo fantástico.

Tal como explicita en el prólogo su primer editor, Clemens Ruthner, a treinta y cinco años de la publicación del emblemático texto de Todorov y a veinticinco de la, igualmente venerable compilación *Phantastik in Literatur und Kunst* según el mismo Ruthner (Ruthner/Reber/May, 2006: 13), el volumen reúne diversos abordajes actuales con respecto a lo fantástico, que continúan el diálogo con el texto clásico de Todorov, y la polémica iniciada por Lem en *Quarber Merkur* y *Phaicon*, desde una comprensión más amplia de la categoría, en dos aspectos diferenciados: por un lado, en relación con las posturas teóricas que hacen a su análisis, y, por otro, en cuanto a su ámbito de aplicación y los géneros incluidos en él.



Desde un punto de vista que incorpora la perspectiva de los *Cultural Turns* como teoría interdisciplinaria de la cultura (Bachmann-Medick, 2006), la característica fundamental de estos abordajes es su interdisciplinariedad. Desde un punto de vista inclusivo, Clemens Ruthner define tentativamente lo fantástico en relación con su desarrollo histórico, de la siguiente manera:

Handelt es sich doch bei diesem von Zeit zu Zeit boomenden Textformat um ein Narrativ, das die Wi(e)derkehr des Anderen als eines Übernatürlichen, Unheimlichen, Widernünftigen und Wunderbaren in einem veritablen Wiederholungszwang immer aufs Neue (re)inszeniert –im deutschsprachigen Raum etwa im späten 18. und im frühen 19 Jahrhundert, von ca. 1900-1933 und neuerdings wieder verstärkt seit den 1980er Jahren (Ruthner, 2006: 7-8).

La literatura fantástica es un tipo de narrativa especulativa que tematiza el retorno de “lo otro” (lo sobrenatural, lo siniestro o extraño, lo irracional y lo maravilloso), que se subordina de manera conflictiva a la concepción de la realidad y del lenguaje de su época. Su dominio comprende las siguientes subdivisiones: la literatura de horror (*Schauerphantastik*), que evoca el terror en el lector, mediante el conflicto planteado por lo sobrenatural; la ficción científica (*Science Fiction*), que incluye utopías, distopías y novelas futuristas, es decir, los géneros que “von einem *status quo* der Welt aus extrapolieren” (Ruthner, 2006: 9); y, finalmente, el *Fantasy* y el *Märchen*: géneros que presentan para el autor una función didáctica, parabólica, simbólica o alegórica, y que constituyen un caso liminar, problemático en su diferenciación con lo fantástico, al igual que algunos textos surrealistas y de otras corrientes vanguardistas<sup>14</sup>.

La definición de Ruthner de lo fantástico como un tipo de literatura especulativa resulta excesivamente laxa, tanto en términos literarios como en términos lógicos. La diferenciación entre el *Fantasy/Märchen* y la ficción científica es cuestionable, en la medida en que ambos géneros realizan la misma operación de extrapolación, en la creación de mundos “alternativos” o un estado de cosas diverso, pero se diferencian en el tipo de reglas que establecen la validez o legitimación ontológica de estos mundos. Además, en el caso de la *Sci-Fi*, tal como observan Lem (1974) y Durst (2007), la ubicación en el polo de la “irracionalidad” no resulta acertada, teniendo en cuenta que las premisas existenciales de ese mundo son lógicas y racionales, pero la representación se basa en un criterio científico-epistemológico. Esto la diferencia del *Fantasy*, cuyas premisas son mágico-irracional solo de acuerdo con un criterio extratextual, pero, el desarrollo de los acontecimientos,

---

<sup>14</sup> Para Ruthner, la diferenciación resulta problemática en textos que plantean la pregunta: “ob deren narrative ‘Abweichung’ von einer habituellen Weltsicht als Schaffung einer Alternativwelt oder lediglich als verfeinertes poetisches Verfahren zur Darstellung einer kommonsensuell akzeptierten Welt zu verstehen ist. Auf diese Weise hat das In-und Gegeneinander von Phantastik und europäischer Moderne immer wieder für Streitfälle gesorgt” (Ruthner, 2006: 9). Ruthner cita a Adorno (y su “indignación” ante la posibilidad de colocar a autores como Kafka y Kubin en la misma categoría), para establecer el caso liminar paradigmático: Kafka. Este punto de vista, focalizado en el “valor” poético de la obra (determinado por sus procedimientos), se basa en la oposición entre literatura “alta” o culta y literatura trivial o menor. El problema central se encuentra en la definición del concepto de realidad textual y la representación (de este “mundo” y del o los seres o acontecimientos fantásticos), y no en el refinamiento y el tipo de procedimiento poético del que se trate.

en relación con las leyes de la realidad intratextual, es “lógico” y “racional”, es decir, verosímil, en términos de coherencia interna, en el sentido pautado por Todorov (2003: 41). Lo especulativo dentro de la ficción científica se define como hipotético, en términos gnoseológicos, (en el caso de las ucronías, que se relacionan, por oposición, con la novela histórica, por ejemplo, se trata de lo especulativo-contrafáctico). La definición de la literatura fantástica como tipo especulativo es en sí misma problemática. Su interpretación se fundamenta en un criterio acerca de lo real o lo fáctico, en oposición a lo teórico o imaginario. En filosofía, el término posee una historia propia que trasciende el espacio de la presente exposición<sup>15</sup>, pero, desde una perspectiva literaria, tal diferenciación resulta insuficiente (*Madame Bovary* pertenece al mismo plano especulativo de “realidad” –irrealidad- que la *Undine*, de la Motte-Fouque, ambas igualmente “imaginarias”). Como revisaremos luego, lo imposible puede ser equiparado con lo especulativo a partir de lo que Marianne Wunsch denomina *Realitätsbegriff* (concepto de realidad) (Wunsch, 1991: 19) y las condiciones de posibilidad que se establecen en el mundo representado.

Como eje común de las perspectivas y análisis del volumen, se proponen cinco textos asociados a la literatura fantástica, algunos centrales y otros, conflictivamente liminares, a fin de probar por un lado, la operatividad de las definiciones dadas y, por otro, los alcances de estos abordajes diferenciados. Los textos son: *Der Sandmann* (1816), de E.T.A. Hoffmann; *Пиковая дама* (La dama de pique) (1834), de Alexander Puškin; *La main* (1883), de Guy de Maupassant; *The turn of the screw* (1898), de Henry James; *Die Verwandlung* (1915), de Franz Kafka y *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius* (1940), de Jorge Luis Borges.

A partir de su amplia definición “operativa”, el compilador resume una serie de enfoques metodológicos en la investigación actual sobre lo fantástico, la totalidad de perspectivas críticas, desde Todorov. Así Ruthner obtiene la siguiente clasificación:

- 1) aproximaciones literario-psicológicas, para las que, en continuidad con las postulaciones freudianas: “Phantastik inszeniere auf künstlerische Weise ‘die Wiederkehr des Verdrängten’” (Metzner, 1980: 108).
- 2) aproximaciones antropológico-culturales, como la ya vista en Brittnacher (1994).
- 3) aproximaciones que vinculan lo fantástico con la “teología”, para las que lo fantástico es una reacción frente a la pérdida de lo religioso en tiempos seculares.
- 4) aproximaciones histórico y socio-discursivas, que sostienen que lo fantástico es un medio de expresión de la alienación humana dentro de un mundo que se moderniza constantemente, y que es cifra de las relaciones de dominación o reacción frente al desarrollo de los discursos sobre lo oculto, la ciencia y lo social.
- 5) aproximaciones temáticas o centradas en los *Leitmotive* de lo fantástico, que parten de un inventario relativamente fijo de figuras y motivos en el género.
- 6) abordajes estructuralistas y narratológicos, que siguen las líneas trazadas por Bajtín y Todorov.

---

<sup>15</sup> Véase Ferrater Mora, 1994: 1091-1093.

7) aproximaciones retórico-poetológicas, que ven en lo fantástico un (meta) conflicto o polémica con respecto a la 'ficcionalidad' y la 'retoricidad' de la lengua.

8) abordajes semióticos.

9) aproximaciones estéticas generales, provenientes de la teoría de los medios de comunicación, que investigan sobre todo las relaciones entre lo fantástico y las artes plásticas o gráficas, o la relación entre lo fantástico y la *Medialität/Mediatisierung*.

10) formas de aproximación teórico-sistemáticas enraizadas en la teoría de los mundos posibles.

11) abordajes 'antidefinicionales' y postestructuralistas, que sostienen que la propia definición de lo fantástico es su cualidad de "indefinición", ya que éste sería indefinible por antonomasia, como un "medio siempre renovado de subversión", reactivo o resistente a toda definición y delimitación.

En su deseo de exhaustividad, el registro de enfoques de Ruthner pretende ser abarcativo y pormenorizado, pero la delimitación resulta excesiva, y, en relación con determinados autores, la tabulación presenta superposiciones entre los enfoques. El resultado de los aportes de la compilación es, por otro lado, ecléctico y desperejo. En los exponentes del volumen, la multiplicidad de abordajes se muestra discordante y contradictoria, no sólo con respecto a lo fantástico, sino también en el uso de categorías discutibles como "lo neofantástico".

Al mismo tiempo, esta "proliferación" de abordajes no se aleja de la discusión demarcada más arriba, en la crítica de Lem a la ontología todoroviana (Werber, 2006: 55). A partir de dicha discusión, y teniendo en cuenta la idea que Todorov define como función social de lo fantástico, para Werber (2006) y para Lachmann (2002 y 2006), la categoría debe entenderse como una construcción de grupos sociales, que busca imponer totalitariamente su perspectiva como "universal" u objetiva. Lo fantástico no se define para estos autores en términos de vacilación, sino que se encuentra en lo que Todorov percibe como su función social, lo cual constituye una definición contingente, porque la elección del género se remite a un reino de la fantasía (*Phantasereich*), que expresa una perspectiva social específica (que el crítico denomina "totalitaria"), como en el caso del cuento de Borges especificado más arriba y en varios ejemplos de ficción futurista sobre el triunfo del Tercer Reich, según Niels Werber (2006: 62).

A continuación, desarrollamos algunas de las perspectivas delineadas por los abordajes incluidos en la compilación, a fin de ejemplificar las líneas de investigación actuales sobre lo fantástico<sup>16</sup>. En primer lugar, Werber sostiene que lo fantástico: "[...] liegt in der Belieferung der politischen Semantik mit kulturellen Mustern, Stereotypen und Topoi mit dem Effekt, politische Selbstbeschreibungsformeln mit phantastischer Evidenz auszustatten" (ibíd.: 66). En el argumento de Werber, es objetable la interpretación que une ambos textos bajo el paradigma de ficción "totalitaria". El cuento de Borges presenta una oscilación estructural que tematiza la

---

<sup>16</sup> Excluimos de esta revisión los abordajes de Innerhofer, Dünne, Reber y Assmann, dedicados a autores específicos o a la categoría en términos maximalistas, ya que no resultan pertinentes para el presente desarrollo.

incertidumbre, afecta el estatuto existencial de Tlon y de este mundo, hasta la inversión final, algo que no ocurre con los textos de Dominik, Bialkowski y Baumann.

A continuación, el abordaje de Ruthner propone otros dos tipos de definición, una, que expone la definición operativa general, desde una perspectiva crítico-cultural, y la otra, en términos semiótico-retóricos. Ruthner afirma que lo fantástico en la literatura y el arte puede ser visto en el primer sentido, como:

Spekulatives Genre *alternativer* bzw. *epistemologisch dissidenter Weltkonstruktionen* [...], was (teilweise) ihren immer wieder aufflammenden Konflikt mit den 'Konsekrationsinstanzen' kultureller Kannonbildung erklären mag. Die Grundlagen für die Phantastik innerhalb des kulturellen Gedächtnisses, d.h. ihr 'stoffliches' Reservoir, ist nämlich in jenen Narrativen bzw. Diskursen zu suchen, die entweder kontemporär *entwertet* (dekanonisiert) worden sind. Wie der genannte "Volksaberglaube" im Zeitalter der Aufklärung -, oder in solchen, über die (noch) kein kulturell-epistemischer *Konsens* besteht –wie etwa im Fall des Spiritismus um 1900 oder in der Frage nach der Existenz humanoiden Lebens auf anderen Planeten im 20. Jahrhundert (Ruthner, 2006: 135).

Desde la perspectiva del autor, lo fantástico es una de las características de la modernidad y de la posmodernidad, que al retomar los discursos reprimidos, marginales y despreciados por el canon, como su material central (la superstición, las pseudociencias y pseudoreligiones), se presenta como una forma cultural de (anti)-vanguardia, de ruptura de tabúes innovadora, tanto en estos contenidos, como en sus formas. Desde este punto de vista, Ruthner no sólo incluye la ciencia ficción en su definición, como lo hace Lem, sino que incluso le otorga un lugar central, al situar el eje de la misma en la construcción de mundos alternativos o epistemológicamente disidentes.

Sin embargo, la definición plantea varios interrogantes. En principio, resulta problemático determinar a qué tipo de construcción de la realidad se refiere Ruthner. Para las definiciones tradicionales ya revisadas, la construcción de la realidad se determina en términos "realistas" y es necesaria la irrupción de un elemento que viole las leyes de esa realidad, en esta definición lo fantástico establece una realidad alternativa completa.

En cuanto a la segunda definición, desde un punto de vista retórico o semiótico, lo fantástico se define sobre la base de dos fenómenos: "*hypothetische* (bzw. 'wilde') *Referenzialisierung* [und] *Hypostasierung*", que caracterizan los procedimientos de materialización o concretización y personificación (ibíd.: 136). La deducción analógica (*Analogieschluss*) constituye el tercer procedimiento utilizado en lo fantástico, en conexión con las formas de explicación.

Ruthner afirma que mediante estos fenómenos, en su juego semiótico, lo fantástico escenifica la historia del conocimiento hermético, las religiones y las mitologías, la metafísica y el ocultismo, la superstición y lo esotérico, en tanto especulación científica. Libre y no asimilable al sentido de la realidad, cede a la presión de una sistematización de sus resultados (racionalización), que se convierte en el móvil central de muchos textos del género. Lo fantástico estaría enraizado

así tanto en lo mítico en la infancia (en sus imágenes y angustias), como, en la mecánica del pensamiento, en comparaciones, deducciones analógicas, ‘referencializaciones’ e hipóstasis de aquello que se muestra y que sólo cobra existencia en el lenguaje. “Fantasear” (*Phantasieren*) se define como una técnica cultural universal o juego del lenguaje, que, mediante la imaginación, busca un *referens* a las palabras, para salvar el hecho “escandaloso” de que posiblemente no exista un ningún referente para tal cosa.

En el mismo volumen, María Cecilia Barbetta, Thomas Grob y Renate Lachmann dedican sendos artículos a lo neofantástico, desde perspectivas contradictorias. Por su pertinencia con respecto al desarrollo histórico de lo fantástico en el siglo XX, además de su amplia difusión en la crítica alemana actual (cf. “Consideraciones preliminares” del presente trabajo), revisamos sucintamente estos abordajes. Para los tres autores, lo neofantástico constituye la forma adoptada por lo fantástico en el siglo XX, pero tanto su definición y descripción, como su delimitación temporal son cuestionables. La postulación de Barbetta es la más criticable en su aporética caracterización del neologismo. Para la autora, lo neofantástico coloca en el centro la lengua, y manifiesta una nueva comprensión de la realidad y de la ciencia; definición que fuera objetada *in extenso* al comienzo de este trabajo. Por otra parte, su periodización de lo neofantástico en el siglo XX, que consta de una *Frühphase*, a la que le sigue el *Spät-Neophantastik* (Barbetta, 2006: 220) adolece del mismo problema: está insuficientemente fundamentada y parte de la elisión (o desconocimiento) de textos clásicos en lo fantástico decimonónico (la obra de E.T.A. Hoffmann, por ejemplo). Esto se expone en los presupuestos erróneos sobre el uso exclusivo de la ironía y la metaficcionalidad en lo neofantástico. Por otra parte, la nueva comprensión de la realidad apuntada no es una cualidad exclusiva de la literatura fantástica, ni afecta a todos los exponentes del siglo XX; por ejemplo, los tres autores que constituyen el corpus del presente trabajo deben excluirse de esta caracterización, como apunta Matías Martínez con respecto a Perutz (Martínez, 1996: ).

En contradicción con lo sostenido por Barbetta, Grob, incluso al referirse a la existencia de lo neofantástico (aunque sin definirlo), remarca con razón la idea de que en lo fantástico clásico o tradicional el juego con realidades también es otro juego, el de la ficción reglada, o un juego con las reglas de la ficción:

Phantastik stellte jenseits jeder ‘metaphysischen Fragestellung’ immer auch ein ‘Spiel mit dem fiktionalen Bewusstsein des modernen Lesers’ dar. Die Generierung von Phantastischen ist daher nicht nur abhängig von Prämissen der Realitätsdefinition, sondern genauso vom Status des Fiktionalen, in dem es narrativ konstruiert wird, und damit auch von der jeweiligen Geltung von ästhetischen Phantasiekonzepten (Grob, 2006: 147).

Grob marca la característica metaficcionalidad de lo fantástico ya desde sus inicios, que presupone lo que Zgorzelski denominaba la competencia metaliteraria del lector en el reconocimiento del

género, los procedimientos y recursos, temas y modos de lectura, en el sistema literario en su totalidad, en un momento dado, además de los géneros emparentados, las fronteras entre los mismos y los lugares de superposición o mezcla.

De acuerdo con su postulación, la mayor parte de la crítica ha obviado el problema de la metaficcionalidad y autoreferencialidad en lo fantástico, ya en sus orígenes románticos, bajo la forma de una autorreflexión, perceptible en la ironía, por ejemplo (ibíd.: 146). Lo fantástico romántico funciona como “Störfaktor in einer erklärten Welt” (ibíd.: 150), pero, de esta forma, la experiencia poética se convierte en referente, como experiencia genuinamente estética. Teniendo en cuenta el problema de la imaginación, la fantasía y la ficción, Grob analiza dos aspectos de la herencia autorreflexiva de lo fantástico romántico. Por un lado, el problema de los límites y libertad de la fantasía poética; y, por otro, la condición necesaria de alteridad en la construcción fantástica de mundos. La tesis de Grob es que en las nociones centrales de fantasía libre y absoluta, y la imaginación genial en el romanticismo temprano (en Schlegel, por ejemplo) se identifica la fantasía con lo poético en general, por lo que, no existen fronteras o criterios que delimiten un concepto diferenciado de lo fantástico mismo. Así, lo fantástico constituye uno de los elementos absolutos en la novela, como lo sentimental, lo mimético y lo patético (ibíd.: 158), mientras que la fantasía como condición humana (o sobrehumana) general, produce el “idealtypische ‘Monismus’ frühromantischer Welten” (ibíd.: 162), es decir, mundos que tienden a una representación maravillosa (como, por ejemplo, en el tratamiento de los motivos del *Märchen* en el Tieck temprano), por lo que el autor califica esta etapa de “protofantástica”. Para Grob, recién cuando se introduce la diferenciación (especificidad) de un tipo de creación, que no corresponde a todos los productos de la fantasía, sino sólo a alguno de ellos, el Romanticismo (tardío) llega a producir literatura fantástica. Para Grob, la existencia de lo fantástico se fundamenta en la ruptura entre esa representación monista del Romanticismo temprano y la del postromanticismo. En el primero, se representa una ambivalencia general, que llega a un extremo en el postromanticismo, donde se muestran fantasmas grotescos y el carácter enigmático de la realidad, punto de partida de lo fantástico posmoderno (y lo neofantástico).

Por su parte, siguiendo la línea de periodización o clasificación de tipos de lo fantástico, Lachmann postula que, en el siglo XX la *hésitation* todoroviana llega a su fin, con el comienzo de lo neofantástico, en autores que construyen sobre la base de la paradoja, la metamorfosis y la mistificación, y excluyen tanto los argumentos intratextuales de duda o incertidumbre como una recepción apoyada en el escepticismo. Para Lachmann, la obra de Borges representa el caso paradigmático de lo neofantástico. Allí los psicofantasmas y las imágenes bizarras típicas de lo fantástico romántico son reemplazadas por el concepto y la especulación. En contraposición con

la descripción de Ruthner, que asocia lo fantástico a la especulación, para Lachmann la especulación caracteriza únicamente lo neofantástico (Lachmann, 2006: 95s.). El fantasma de lo neofantástico funciona de manera lógico- paralógica, como *logofantasmas*, experimentos de la calculación.

Desde este punto de vista, la argumentación de Lachmann sobre la certidumbre-incertidumbre en diferentes tradiciones o traducciones de lo fantástico establece dos formas de construcción de lo fantástico, una construcción bipolar y una unipolar, en cuatro momentos diferenciados. La comparación de lo fantástico romántico y postromántico, frente a lo fantástico “menipeo” y lo neofantástico se diferencia a partir estatuto semántico del fantasma. Mientras que, en lo fantástico bipolar del romanticismo y el postromanticismo, el fantasma aparece como resultado del choque de significados contrarios (de realidad e irrealdad), bajo la forma de un híbrido de la realidad; el fantasma de la menipea y de lo neofantástico establece la posibilidad de penetrar en lo otro absoluto. Esto causa una especie de shock cognitivo en la confrontación con lo absoluto, sin lugar para la duda. Así lo fantástico-menipeo y lo neofantástico no dependen de la estructura semántica de la incertidumbre o vacilación. De esta forma, la definición de lo neofantástico en Lachmann no se condice con los rasgos establecidos por Alazraki (y retomados por Barbeta). Además de las contradicciones internas en las perspectivas del volumen, es cuestionable el paralelo entre lo fantástico menipeo y lo neofantástico en el cuento de Borges, donde también es posible percibir una construcción bipolar y el problema de la confrontación entre realidad e irrealdad.

Con respecto al resto de los abordajes del volumen, se destacan, por un lado, el análisis comparativo de Jacquelin, ya citado en el presente trabajo, tal como la propuesta de Marco Frenchowski, y, finalmente, la postulación de Markus May. En primer lugar, Jacquelin presenta el desarrollo y diálogo de las tradiciones críticas francesa y alemana (y la inglesa, en menor medida), en contrapunto. La autora se refiere a la singularidad del desarrollo de lo fantástico en Alemania, debido al impacto de la compilación de los hermanos Grimm, que marcó una continuidad inexplicita entre lo maravilloso y lo fantástico. Hasta finales del siglo XIX, lo fantástico se identifica con lo imaginario en términos generales, de manera tal que, como Jacquelin remarca, la categoría fue “reimportada” de Francia, a partir de la perspectiva francesa con respecto a la propia producción germana (Jacquelin, 2006: 78). En comparación con Francia, en donde el *Märchen* y lo *fantastique* denotaron significaciones diversas, para Jacquelin, el estudio de las relaciones específicas entre el cuento de hadas artístico (*Kunstmärchen*) y lo fantástico en Alemania fue dejado de lado por las lecturas canónicas, por lo que debería explorarse la categoría del denominado *Wirklichkeitsmärchen* (cuento de hadas realista), acuñada por Richard Benz y delimitada muy

posteriormente por Paul-Wolfgang Wühl. El mismo es caracterizado en términos paralelos a lo fantástico: “ihre Helden das Wunderbare auf verstörende Weise mitten in der Alltäglichkeit begegnen” (ibíd.: 80). Para Jacquelin, tanto *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, de Chamisso, como *Der goldne Topf*, de Hoffmann constituyen ejemplos del género.

En segundo lugar, Frenchowski se interroga sobre las relaciones entre lo fantástico y la religión, revisando los alcances del primero en tanto fenómeno postreligioso. Su tesis básica es que la literatura fantástica, o las construcciones fantásticas de realidad, se encuentran cercanas a las construcciones religiosas de realidad (Frenchowski, 2006: 31ss.). Partiendo de la concepción de Rudolf Otto, sostiene que lo religioso tiene su fundamento en las categorías experienciales elementales del *Mysterium tremendum et fascinans*, que, como experiencias numinosas, constituyen el lugar de lo sacral. Pero, según la tesis central de Mircea Eliade, la condición básica de la modernidad postiluminista es el enmascaramiento de lo sagrado bajo su contraparte, lo profano. En esta constelación histórico-cultural, lo profano engendra literaturas específicas, como la realista, la naturalista y la expresionista. En la misma constelación, lo sagrado, en sus diferentes dinámicas, *sub contrario* enmascarado, produce, a su vez, literaturas específicas. En continuidad con sus formas religioso-numinosas, como *Mysterium tremendum*, lo sagrado genera literaturas de lo siniestro, lo monstruoso y la inseguridad. Como *Mysterium fascinans*, lo sagrado genera literaturas del asombro o de la maravilla.

En un mundo autodefinido como profano, la crítica literaria “seria” tiende a otorgar una valoración más alta a la literatura profana (no fantástica). El reproche contra lo fantástico trivial es una racionalización, que resulta de la supresión moderna de lo sacro y de su retorno enmascarado en lo fantástico. En la reflexión de lo fantástico, éste debería considerarse como pérdida de una realidad sacral, central en tanto experiencia humana: “Phantastik ist zumindest auch Tarnung des Sakralen und Religiösen unter den Rahmenbedingungen der Moderne (ibíd.: 40). Lo fantástico es, entonces, un fenómeno postreligioso, no en términos históricos, sino en términos culturales, en la medida en que la sociedad no puede nombrar explícitamente sus propias convicciones religiosas objetivas, pero lo hace de esta manera encubierta o enmascarada artísticamente; y, al mismo tiempo, no es menos pre-religioso, ya que cada motivo fantástico, procura retornar a sus raíces sacrales, arcaicas y subterráneas. Finalmente, Frenchowski define lo fantástico, en los siguientes términos: “Das Phantastische ist jene Dekonstruktion von Wirklichkeit im Medium von Kunst, in der sich das Religiöse in der einen oder anderen seiner Facetten konstituierend in die dekonstruierte säkulare Normalität einmischt, ohne sich das Religiöses zu offenbaren” (ibíd.: 51). Así, lo fantástico emancipa percepciones y potenciales que están reprimidos en los fragmentos no fantásticos de la realidad vital profana. Mediante el enmascaramiento de lo religioso, lo fantástico



deconstruye artísticamente la realidad, introduciéndose en la “normalidad secular”. Pero, en el mismo sentido que la vacilación todoroviana, este camuflaje sólo puede durar el intervalo de su incertidumbre.

En último lugar, Markus May analiza los cronotopos de la literatura fantástica. EL autor define lo fantástico a partir de la construcción de sus estructuras espacio-temporales, teniendo en cuenta que esas categorías primarias construyen el sistema de referencias, que es la condición de existencia de categorías relacionales como causalidad, identidad, etc., las cuales estructuran la experiencia de la realidad cotidiana. Para May, lo fantástico no se encuentra en el conflicto directo de lo real y lo imaginario, sino en el desplazamiento de los límites entre lo imaginario y lo simbólico. Constituye un *tertium datur*, como forma de “Aufklärung gegen die Aufklärung” (May, 2006: 174). May elabora un modelo descriptivo basado en la noción de cronotopos bajtiniana, en el análisis de las alotopías de Umberto Eco y las heterotopías foucaultianas, para establecer qué rasgos constructivos son característicos de las estructuras espacio-temporales fantásticas y las categorías que permiten describir estas estructuras. El autor comienza su abordaje con la definición de cronotopos como una categoría de la forma y el contenido, que expresa el carácter indisoluble de espacio y el tiempo. En un proceso histórico complejo, puede rastrearse la continuidad, el desenvolvimiento, la coexistencia, fusión o mezcla de determinados cronotopos, definidos como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín, 1989: 237). Para May, esta noción ofrece la posibilidad de abarcar fenómenos tanto en sus aspectos macroestructurales como microestructurales, al nivel de los motivos o procedimientos específico, para clasificarlos tipológicamente.

A fin de determinar específicamente los cronotopos de lo fantástico, May retoma de Eco la reinterpretación de la teoría de los mundos posibles de Leibniz y la taxonomía de los diferentes modelos de mundo que se dan en lo fantástico. Eco sostiene que la literatura fantástica se diferencia de la realista en que el mundo posible que crea es estructuralmente diferente del real en aquélla. Para Eco, existen cuatro tipos de modelos fantásticos del mundo: la utopía, que comprende la concepción de un mundo paralelo alternativo, alejado espacial o temporalmente, y que muestra rasgos idealizados, modélicos o satíricos; la ucronía, que presenta una mutación completa y compleja de la dimensión histórica del tiempo real, y que llega a un modelo alternativo del presente en la novela histórica especulativa; la metatopía y la metacronía de la novela de anticipación, que, a partir de la situación actual, imagina una fase futura del mundo real; y la alotopía, donde se concibe un mundo que se coloca en el lugar de “lo real”. En los textos fantásticos: “den Chronotopen der phantastischen Literatur ein allotopisches und/oder allochrones Moment eignen muss, ein Moment struktureller Andersartigkeit innerhalb des durch

repräsentierten Weltmodells” (May, 2006: 178). El neologismo ‘alocronía’ caracteriza, según May, los fenómenos cronotópicos que colocan el acento en la superposición de estructuras temporales, y, junto con las alotopías, posibilitan la representación de un momento de “otredad” dentro del modelo de mundo.

Por otro lado, las nociones de heteropía y heterocronía de Foucault, permiten percibir la pluralidad estructural y contradictoria de los cronotopos en la literatura fantástica. Los lugares que habitamos son heterotópicos, para Foucault, en el sentido de que reciben su estatuto y significación mediante asignaciones y designaciones culturales de tipo sacro, ideológico, ritual, mítico, etc., de manera sincrética. Las heterotopías permiten reunir en un mismo lugar diferentes espacios, diferentes clasificaciones, que son incompatibles en sí, en tanto heterotopías ilusorias (*Illusionsheterotopien*) o heterotopías compensatorias (*Kompensationsheterotopien*). En conclusión, según May, el rasgo más significativo de los cronotopos fantásticos es que no sólo estarían compuestos de momentos alotópicos o alocrónicos, sino que, como totalidad estructural, éstos son heterotópicos y heterocrónicos, simultáneos y no necesariamente congruentes (o, incluso, incongruentes).

Como ejemplo del análisis de estas formas “sincréticas”, May menciona tres cronotopos centrales de lo fantástico: el macrocronotopos del sueño (ibíd.: 179s.), la metamorfosis (ibíd.: 181); y el castillo gótico<sup>17</sup> (íd.), de los cuales analiza el primero y el último de los mencionados con mayor profundidad, en diferentes contextos históricos y literarios.

Como hemos visto, Ruthner, Reber y May resumen las investigaciones actuales de lo fantástico *Nach Todorov*, a partir de perspectivas transdisciplinarias diversas. Desde este punto de vista, la compilación cierra metafóricamente un ciclo iniciado a partir de la publicación de la *Introduction*, y permite visualizar la actualidad de la investigación sobre el tema. En lo que sigue, analizaremos este giro en dos perspectivas actuales, pertinentes por motivos diversos: la propuesta histórica de Marianne Wünsch (1991), que se circunscribe al período temporal delimitado por el presente trabajo; y la propuesta estructuralista de Uwe Durst (2007), continuadora de la postulación todoroviana, que ha recibido una amplia atención en el ámbito académico alemán.

### 1.b.1 Lo fantástico desde una perspectiva histórica: Marianne Wünsch

En *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930)*, publicado en 1991, Marianne Wünsch se dedica al análisis de lo fantástico, teniendo en cuenta en su definición, la variable

---

<sup>17</sup> Cronotopos que interpreta, por ejemplo, en conexión con nuestro tema, en la representación recurrente de la laberíntica Praga mágica en autores como Meyrink y Perutz, pero que también puede ser reinterpretada en Kafka. Films como *Sin City* y *Batman* o las atmósferas opresivo-laberínticas del *Nostromo*, de *Alien*, y de la trilogía *Matrix* se sirven del mismo cronotopos para construir una nueva mitología de la posmodernidad, con modelos de la mitología romántica.

histórica, que afecta su determinación y el problema de la representación mimética en la base de la misma. Metodológicamente, antes que una historia de la literatura (sus cambios históricos, prácticas y objetos) o la poética fantástica (los medios poetológicos, especialmente sus estrategias narrativas), la autora propone un análisis y mejoramiento de las definiciones preexistentes, a fin de aprovechar estas perspectivas en un intento de precisar la explicación consensual del concepto. Siguiendo a Peter Cersowsky (1983), en el recorte de un contexto histórico definido y su tesis sobre la relación histórica del desarrollo de lo fantástico en la primera mitad del siglo XX, el aporte central de Wunsch es la definición del concepto en tanto estructura y su relación específica con la historia de las ideas, a partir de la variable de historicidad (*Historizitätsvariable*), en el concepto de realidad (*Realitätsbegriff*).

Desde este punto de vista, lo fantástico es una categoría estructural variable cuyo significado se define contextual e históricamente. Wunsch entiende el concepto de género en un sentido histórico, y los define como aquellos tipos textuales cuya diferencia ha tenido un papel determinante en el contexto histórico-pragmático de una época determinada. Según la autora, si por un lado lo fantástico no puede restringirse a un solo género literario o artístico, en tanto sus características formales se transforman en diversas épocas y es asimilado a diversos géneros, la estructura fantástica permite dar cuenta de la particularidad de lo fantástico.

Por lo tanto, de acuerdo con el consenso consciente o inconsciente de sus teóricos, lo fantástico es algo que se basa en ciertas estructuras textuales y que establece una relación determinada con el sistema de pensamiento colectivo de una época (Wunsch: 1991, 9). Así, a partir del concepto de estructura narrativa delineado por Juri Lotman, para Wunsch, el estatuto estructural predominante en un texto permitirá así definirlo como fantástico, en su análisis específico: “das Fantastische ist nicht als Texttyp, sondern als eine vom Texttyp unabhängige Struktur, die als Element in verschiedene Texttypen und Medien integriert werden kann” (ibid.: 13).

En la definición de Lotman glosada por Wunsch, una estructura narrativa está compuesta por un acontecimiento, y éste tiene lugar cuando ocurre una transgresión, es decir, cuando un “portador de la acción”, un personaje, traspone las fronteras entre dos espacios semánticos. Un espacio semántico representa un orden, y está compuesto por una serie de rasgos textuales, regularidades o normas, que se presentan en el texto y que son identificadas por él como normales en ciertas condiciones; por ejemplo, para espacios o tiempos o figuras o situaciones del mundo representado. La transgresión se produce cuando hay una ruptura del orden de lo normal, bajo las condiciones determinadas hasta ese momento. Este orden, evaluado en términos morales, jurídico o políticos, también puede ser un desorden. Una cuestión fundamental en esta definición, para

Wünsch, es que, en principio, los acontecimientos pertenecen al plano de la historia, a la narratividad de un texto, y no al del discurso, en donde estarían incluidos los rasgos o características genéricas o los medios específicos de la presentación y representación.

Lotman asocia, por lo tanto, a la narratividad de la estructura, la historicidad (*Historizität*) de las clasificaciones textuales y culturales, lo cual establece una jerarquía o un rango de acontecimientos, de acuerdo con el tipo de transgresión. Esto implica que, según el texto o el sistema cultural de una época, las mismas circunstancias pueden ser consideradas un acontecimiento o no, o determinar si se trata de un acontecimiento de alto rango. Este tipo de acontecimientos ponen en cuestión el orden del mundo dado, de forma que, en cuanto a la determinación de lo fantástico en sí, según la autora:

Ein Ereignis, das gegen den Realitätsbegriff verstößt, kann nur dann ein fantastische Ereignis sein, wenn es weder einen Indikator für Nicht-Wörtlichkeit noch für Realität noch für Übersetzbarkeit gibt: denn in jedem dieser Fälle wird das potentiell fantastische Ereignis beseitigt (ibíd.: 42).

De esta forma, la variable de historicidad permite dar cuenta de la relación entre un acontecimiento y el mundo representado dentro del texto, junto con el problema del sistema cultural de una época dada. En este sentido, como la autora enfatiza, el consenso entre los teóricos dedicados al tema explicita que:

Das Fantastische durch das Auftreten von etwas in der dargestellten Welt zustande kommt, für das es in der geglaubten Weltordnung keinen theoretischen Platz gibt, d.h. durch das Auftreten eines “unerklärlichen Außer- oder Übernatürlichen”, das die geglaubte Weltordnung fundamental in Frage stellt. Ein derartiges “Außer-”/ “Übernatürliches” kann sich prinzipiell nur auf zwei Weisen manifestieren: als Geschehen oder als Wesenheit –etwas passiert, was eigentlich nicht passieren kann, oder jemand wird wahrnehmbar, den es eigentlich nicht geben kann (ibíd.: 15s.).

La mera existencia de un suceso imposible no constituye un acontecimiento en el sentido expresado, sino que la percepción de una entidad imposible es necesaria también, incluso si, mediante las acciones, esto no tiene como consecuencia un cambio en el estado de cosas del mundo representado. Wünsch utiliza el ejemplo de las apariciones del Golem, en la antigua Praga de Meyrink, para mostrar que la mera aparición representa un acontecimiento en el sentido así descrito, a partir de las reacciones y transformaciones de aquellos que lo perciben. En consecuencia, si en todos los casos, un acontecimiento representa las manifestaciones de lo sobrenatural, entonces lo fantástico constituye siempre una estructura narrativa y no puede existir fuera de esta.

Desde este punto de vista, según la autora, a pesar de que se habla de temas o asuntos relacionados con el ocultismo, tema central bajo el que Wünsch nuclea el desarrollo de lo fantástico, *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger* [1909] y *Vampir* [1921], de Hanns Heinz Ewers, no constituirían textos fantásticos en el sentido expresado, en la medida en que lo fantástico sólo se

encuentra en el nivel de lo dicho y pensado por los personajes, pero no en el de los acontecimientos: “nichts ‘Übernatürliches’ sich ereignet, wenngleich ein Teil der Figuren von solchen spricht” (ibíd.: 17).

A continuación, Wünsch desarrolla la manera en que la variable de historicidad se introduce en la definición de lo fantástico, a partir de lo que ella denomina el concepto de realidad, constituido por los postulados básicos de la experiencia de realidad. En la literatura fantástica se representa lo que no aparece en la experiencia de la realidad y lo que no tiene lugar en ella, es decir, la literatura fantástica es un tipo de literatura básicamente no mimética, tal como el *Märchen*, el mito, la fábula, la alegoría, la *Science Fiction*, la utopía, e, incluso, para Wünsch, el cuento policial, además de ciertas formas de literatura moderna aún más complejas en su determinación, como sería el caso de la poética kafkiana.

En este punto, sin embargo, Wünsch introduce una diferenciación en la determinación del carácter no mimético de lo fantástico, que le permite separar su postura de la de, por ejemplo, Todorov (1970) y el teórico de la ciencia ficción Darko Suvin (1979). Según Wünsch, en los dos críticos, la división de la literatura en dos tipos, mimética y no mimética está supeditada a un sentido de la realidad impreciso, lo cual conlleva varios problemas. Sin querer adentrarse en el debate filosófico acerca de lo que consideramos realidad, Wünsch advierte que la caracterización “mimético/no mimético” no puede establecerse a partir de un concepto “objetivo y absoluto” de realidad, sino que remite a una representación específica de época sobre la realidad, es decir, la variable histórica que, en general, para la autora, se encuentra en la base de toda interpretación del concepto de mimesis.

Para Wünsch, el concepto de realidad es la variable de historicidad que debe introducirse en la definición de lo fantástico y como base de la diferencia de dos clases de formas literarias, a fin de permitir su utilización para cualquier época, en la medida en que de él depende si un fenómeno cae bajo el rótulo de mimético o no mimético, y, en especial, la estructura fantástica. A fin de especificarlo, Wünsch introduce el concepto de saber cultural (*kulturelles Wissen*), de Titzmann (1977), que consiste en la totalidad de las declaraciones, afirmaciones o juicios tenidos por verdaderos en una época dada, cada uno de los cuales es un elemento de saber, sin importar si dicha época lo considera un saber o una creencia, por un lado, y si fácticamente es verdadero o no, por otro. Este saber cultural abarca desde el conocimiento más prosaico hasta los sistemas culturales complejos como la teología, la filosofía, la ciencia y puede ser el conocimiento general de todos los miembros de una cultura o el saber de un grupo específico o varios grupos socioculturales. Puede ser un saber sobre objetos singulares (personas, situaciones, relaciones, acontecimientos, etc.), sobre estructuras generales (reglas dadas de la realidad, físicas, biológicas,

sociológicas, psicológicas, o normas sociales de todo tipo, incluso morales y jurídicas). A continuación, define el concepto de la siguiente manera:

Realitätsbegriff einer (Gruppe in der) Epoche/Kultur soll nun eine Teilmenge des kulturellen Wissens heißen, die die Gesamtheit aller Gesetzmäßigkeitsannahmen über die "Realität" umfaßt, die bewußt oder nicht bewußt, explizit oder implizit, intuitiv oder theoretisch begründet, in wissenschaftlicher oder nicht-wissenschaftlicher Form gemacht werden, seien die Gesetzmäßigkeitsannahmen bloße statistische "Regularitätsannahme" oder Annahmen vom Typ nomologischer "Gesetzte", gleichgültig, ob sie Alltagserfahrungen oder fundamentale ontologische oder theologische Phänomene betreffen, gleichgültig, ob sie sich um physikalische oder biologische oder soziologische oder psychologische usw. Gegenstandsbereiche handelt (ibíd.: 19).

Existe un orden jerárquico dentro de la totalidad de juicios de legalidad (*Gesetzmäßigkeitsannahmen*) del saber cultural, en cuya base se encuentran los postulados ontológico-fundamentales del concepto de realidad. Las fronteras entre aquellos juicios que están incluidos entre éstos son, para Wunsch, difusas, y deben determinarse en un análisis más amplio de los sistemas históricos concretos del saber. Sin embargo, la autora brinda una serie de condiciones formales y de contenido que debe cumplir un elemento del saber para pertenecer a los postulados básicos del concepto de realidad. En principio, las condiciones formales se refieren a la formulación de los enunciados que constituyen un elemento del saber. Wunsch puntualiza aquí dos problemas. El primer problema es de orden pragmático y se refiere al hecho de que los grupos cuyo saber cultural, concepto de realidad o postulados básicos resultan relevantes para el investigador, pueden variar de acuerdo con el cuestionamiento teórico-literario o histórico. En tal sentido, la autora sostiene que, en términos formales, el enunciado que constituye un elemento de saber o postulado debe tomarse en su forma prosaica y precientífica (su forma generalizada) antes que en su enunciación especializada o técnica. El segundo problema se relaciona con la validez de los postulados básicos, y la formulación de la excepción estadística, que también pertenece al conocimiento prosaico, y que el investigador debe diferenciar y acotar con respecto a su objeto y tesis de trabajo.

En cuanto a las condiciones de contenido, Wunsch propone los siguientes tipos de postulados de base:

- a) los postulados de base formales: los principales juicios universales sobre la estructura de la realidad (frases sobre la identidad, la consistencia lógica, etc.); los juicios elementales sobre tiempo y lugar; juicios sobre el encadenamiento de las realidades parciales (como el principio de causalidad; etc.);
- b) los postulados de base teológicos: afirmaciones sobre la existencia o inexistencia de dos o más realidades parciales diversas ontológicamente, una de ellas, más allá de la realidad empírica. Comprenden una toma de posición negativa o positiva sobre las aseveraciones fundamentales acerca de la realidad de los sistemas religiosos o teorías ocultistas;
- c) los postulados filosófico-naturales o científico-naturales: juicios que, en el saber cultural respectivo, poseen el más alto grado de universalidad entre los elementos no formales y no

teológicos del concepto de realidad. Abarcan las leyes más elementales sobre el campo objetivo biológico, químico y físico.

La autora extrae, entonces, del grupo de los postulados básicos ontológico-fundamentales y sus tres tipos, todas las afirmaciones que remiten a los campos psicológicos, sociológicos y económicos, donde se admiten diversos tipos de combinaciones o superposiciones clasificatorias, como en el caso de las afirmaciones referidas a la naturaleza del hombre en tanto postulados socio-filosóficos o socio-científicos, o las referidas al alma, percibidas como postulados teológico-filosóficos.

El objetivo central de esta explicitación es sentar las bases para luego establecer los postulados de base válidos para el período entre 1850 y 1930, que son específicamente “violados” cuando los fenómenos en los que cree el ocultismo ingresan en la realidad. La tesis central de Wunsch es que la influencia central del ocultismo en el período delimitado es la causa del desarrollo focalizado de lo fantástico; tesis que, según se sugiere, podría aseverarse en relación con todos los períodos en los que se desarrolla lo fantástico.

Sin embargo, antes de adentrarse en su tesis general (la división de la literatura según sus relaciones correspondientes con respecto al concepto de realidad, como ya dijimos, variable en términos históricos y específico en cada época) plantea todavía otra cuestión relacionada con el par conceptual ya mencionado, “mimético/no mimético”, que Wunsch intenta clarificar.

Según la autora, el antiguo concepto poetológico de “mímesis” no sólo abarca las normas que componen o establecen el campo de lo representable en el nivel de la historia, que puede abstraerse del texto, sino que también comprende el nivel del discurso y prescribe, asimismo, normativamente, la utilización o exclusión de determinadas formas o procedimientos de representación, por ejemplo, formas lingüísticas, estilísticas y retóricas. Debido a que lo fantástico (y sus géneros emparentados) son un fenómeno en el nivel de los acontecimientos, deberían, según la autora, ser definidos solamente en el nivel de la historia, sin las complicaciones agregadas de otros niveles textuales, como los problemas de la representación lingüística. Aquí la autora introduce una nueva diferenciación, con respecto a las denominaciones “realista” y “naturalista”, en conexión con el concepto de mímesis y la variable de historicidad. Estas dos denominaciones corresponden a la diferenciación entre dos clases literarias aplicadas a dos épocas específicas, y como casos especiales de literatura mimética, su caracterización corresponde tanto al nivel de la historia como al del discurso (por ejemplo, en relación con la elección de motivos o los medios de representación posibles). Sin embargo, los tres conceptos resultan problemáticos, porque el concepto de realidad y la representación de la propia realidad social concreta deben diferenciarse.

Wunsch propone entonces el neologismo “compatible (o no) con la realidad” [(*nicht-realitätstkompatible*)], para el tipo de literatura que atenta (o no) contra el concepto de realidad de su

época, a fin de evitar el espectro de textos literarios que son denominados “miméticos” (en relación con la realidad extratextual específica o *Wirklichkeit*), “realistas” o “naturalistas” (en relación con la denominación histórica específica). Según Wunsch, bajo la denominación “compatible con la realidad” pueden clasificarse textos que, al menos en estas interpretaciones históricas del concepto de mimesis, no son “miméticos. Mientras que “(no) compatible” se relaciona con el concepto de realidad (en tanto constructo histórico variable, que debe determinarse en cada época), “(no) mimético” tiende tradicionalmente a relacionarse con el saber sobre la propia “realidad social”. Pero el saber de la propia “realidad social” es sólo un componente del saber que integra el concepto de realidad, en tanto y en cuanto las regularidades sabidas, conocidas y creídas de la propia realidad social (tanto en su naturalización teórica como en su comportamiento práctico), se tienen por las únicas posibles y totalmente naturalizadas, es decir, en tanto universales antropológicos. Esto conduce a una confusión que equipara la forma o comprensión específica de, por ejemplo, la humanidad, en un tiempo y lugar determinados, es decir, según los conceptos pertenecientes a una época, con un universal de humanidad, con lo cual lo descriptivo se transforma en normativo, y lo desconocido (extraño, en tanto ajeno a una cultura)<sup>4</sup> llega a ser calificado como “imposible”.

Para Wunsch, en la Modernidad, las legalidades de la propia cultura han sido interpretadas e interpretables por los grupos cultos o formados, no en términos descriptivos, sino normativos, como universales antropológicos; y también debe diferenciarse teóricamente la representación literaria de un mundo en el que rigen las regularidades, que son completamente *desconocidas* para el saber cultural, de un mundo cuyas regularidades son vistas como *imposibles* para este saber cultural. La representación de un mundo desconocido en este sentido es no mimética, pero no es obligatoriamente no compatible con el concepto de realidad. Los textos miméticos son sólo una clase parcial de los compatibles con la realidad, que llenan las siguientes condiciones suplementarias o adicionales: según Wunsch, “mimético” parece significar siempre que el mundo representado por el texto no sólo permanece en el marco del concepto de realidad, sino también en el marco de las regularidades admitidas en todo un sistema cultural determinado, que no necesariamente debe ser el propio, tal como muestran la novela histórica o la exótica del realismo decimonónico; y, a la inversa, textos percibidos como “no miméticos”, según el mundo que conciben o delinear, pueden o no contarse entre los textos considerados “compatibles con el concepto de la realidad” o “no compatibles”.



Así, lo fantástico también se define como desviación o anomalía (*Abweichung*) respecto del concepto de realidad<sup>18</sup>, en textos donde se ofrece al menos una explicación explícita o implícita que no es compatible con dicho concepto. Wunsch lo diferencia de otras estructuras textuales emparentadas, como son la utopía y la ciencia ficción, lo maravilloso “naturalizado” y lo maravilloso “funcionalizado”.

Con respecto a los dos primeros, y en consonancia con lo fantástico, la autora sostiene que también se trata de estructuras narrativas, antes que géneros primarios, que pertenecen, asimismo, al campo de lo “no mimético”, en la medida en que “was sie darstellen, existiert in der dem kulturellen Wissen bekannten Welt nicht” (ibíd.: 28). No obstante, incluso en el caso de la mayor desviación del concepto, la utopía no plantea una ruptura del concepto de realidad en sus postulados ontológico-fundamentales, como ocurre con lo fantástico, sino, en el caso más extremo, sólo en alguno de sus postulados principalmente socio-filosóficos y científicos, al igual que la *Sci-Fi*, que también construye “un mundo nuevo”, focalizando éste último aspecto. En el caso de la *Sci-Fi*, esta construcción implica solamente una desviación acotada o limitada en los juicios culturales sobre la realidad que se relacionan con las ciencias (y sobre todo, las ciencias naturales), y sus aplicaciones prácticas en el ámbito de la técnica. Por otro lado, en el caso de que esta desviación sea generalizada, como Wunsch cita en los ejemplos de Spunda, Poe, Lovecraft, se plantea un caso liminar entre la ciencia ficción y lo fantástico, en donde el tipo de explicación de los acontecimientos “extraños” que se ofrece inclina la balanza hacia una u otra estructura textual (ibíd.: 32).

Un último aspecto que la autora aclara se refiere al problema de la ubicación espacio-temporal de los mundos representados en estas estructuras afines a lo fantástico. Tanto en la utopía como en la ciencia ficción, el mundo representado se encuentra, generalmente, en términos temporales o espaciales, fuera y lejos del mundo actual conocido: “in der Ferne des Raumes oder der Zeit, im Falle der Science Fiction häufig, aber nicht notwendig, in außerirdischen Räumen und zukünftigen Zeiten” (ibíd.: 33). Esta característica, sin embargo, no constituye un criterio de diferenciación, en la medida en que, en principio, la ubicación lejana, temporal o espacial, no puede generalizarse como rasgo definitorio en estas estructuras, tal como puntualiza también Pablo Capanna (1966 y 2007) con respecto a la ciencia ficción, que puede localizar el mundo representado en el aquí y ahora; y, en segundo lugar, porque, si bien a la inversa, domina en lo

---

<sup>18</sup> En esta sección, Wunsch especifica dos formas de inverosimilitud, la ontológica y la estadística (*ontologische und statistische Unwahrscheinlichkeit*), que refieren respectivamente a una incompatibilidad cualitativa o cuantitativa con respecto al concepto de realidad. En este sentido, lo fantástico se encuentra más cercano al ámbito de la incompatibilidad cualitativa-ontológica, aunque precisamente *Die dritte Kugel* (1915) y *Der Marquis von Bolibar* (1920), de Leo Perutz, constituyen ejemplos de la inverosimilitud estadística fantástica, que tematiza el carácter enigmático de estas “casualidades” estadísticas y su concurrencia (ibíd.: 25).

fantástico un mundo pensado aquí y ahora, no se trata tampoco de una condición excluyente, en la medida en que el acontecimiento fantástico puede situarse en el pasado, como es el caso de los textos de Perutz mencionados, y a los que luego nos dedicaremos puntualmente, o fuera de los mundos conocidos y familiares, hecho que se comprueba de manera predominante en el período elegido por Wünsch, en la representación de las regiones asiáticas inexploradas, en textos como *Die andere Seite* [1909], de Alfred Kubin, *Der gelbe und der weiße Papst* [1923], de Franz Spunda y *Der violette Tod* [1917] o *Das Grillenspiel* [1917], de Gustav Meyrink. Finalmente, con menor frecuencia, también puede percibirse una estructura liminar en lo que la autora denomina la “novela fantástica futurista”, que, para Wünsch, es una novedad del período, en donde se tematiza repetidamente la caída de todas las culturas europeas, ejemplificada en *Grünes Gesicht* [1916] de Meyrinck, *Umsturz im Jenseits* [1920] y *Gespenstern im Sumpf* [1920], de Karl Strobl, o en *Devachan* [1921], de Spunda. Wünsch concluye, por lo tanto, que la ubicación espacio-temporal del acontecimiento no resulta en un criterio válido de diferenciación entre lo fantástico y la *Sci-Fi*, específicamente. En cuanto a la segunda diferenciación o delimitación mencionada más arriba, con respecto a lo maravilloso naturalizado y lo funcional, Wünsch se remite específicamente al tipo identificado por Propp como *Zaubermärchen*, incluido en el más general *Volksmärchen*, pero no lo define como un tipo textual, ni como género, sino también en términos de estructura narrativa elemental. Las estructuras fantásticas comparten con el *Märchen* el hecho de que sus entidades y acontecimientos violan los postulados ontológicos fundamentales. En el *Zaubermärchen* europeo, Wünsch también especifica que, como parte de la literatura fantástica, éste tendería a un tipo diferente de especificación de los contenidos de tal violación de los mismos postulados básicos, es decir que, por regla general, lo fantástico prefiere otros motivos que el *Märchen* y, a pesar de que esto no constituye un criterio de clasificación, esta estructura también se inclina por otros medios de presentación de la historia en el nivel del discurso.

La crítica dedicada a la delimitación con lo fantástico se ha centrado, según la autora, en dos criterios de demarcación, ambos en el nivel de la historia y no en el del discurso. Según el primer criterio, la violación del postulado de base en el *Märchen* no resulta ni inexplicable ni asombroso, mientras que en lo fantástico dicha violación tiene como resultado asombro, sorpresa o estupefacción, no por parte de los receptores reales del texto, sino en sus propios personajes. Los personajes del *Märchen* aceptan la existencia de lo maravilloso y toman la violación como algo natural, sobreentendido, lo cual no significa que, bajo determinadas circunstancias, no se asombren o espanten, pero no en relación con estas modalidades específicas de su irrupción objetiva en este mundo representado. En cambio, en la literatura fantástica, tanto Todorov como Finné explicitan la necesidad de una representación del lector en el texto, o, al menos, un personaje que represente

la imagen de un lector crítico-racional, el lector implícito, ya criticado en Todorov, que personificaría el asombro del lector real ante los fenómenos “sobrenaturales”.

A fin de evitar una delimitación de la noción de lector implícito problemática, Wunsch propone reemplazarla con la idea de que, en los textos, se manifiesta en alguna *instancia* la violación de un elemento del saber del concepto de realidad. Esta *instancia* reacciona ante el acontecimiento fantástico, con incredulidad o descreimiento, asombro, etc. *Instancia* (y no personaje) refiere al hecho de que esta función no necesariamente debe ser desempeñada por uno o más personajes individuales de la historia misma, sino también mediante una referencia a un grupo más o menos especificado, que se asombran o no creen lo narrado. La autora denomina esta instancia “clasificador de incompatibilidad con la realidad” (*Klassifikator der Realitätsinkompatibilität*), y discute más adelante, al referirse a las explicaciones ofrecidas en el texto fantástico, si esta instancia es siempre necesaria para delimitarlo como tal. Por otro lado, el segundo criterio de diferenciación consiste en la relación específica de los mundos representados, cuestión que se conecta con el primer criterio especificado, en la medida en que la presencia de un clasificador de incompatibilidad con la realidad indica la oposición entre (y existencia de) dos mundos, uno compatible y otro no compatible.

Clasificador y oposición entre dos mundos son dos rasgos constitutivos de lo fantástico, pero no necesariamente específicos, ya que también pueden darse en la utopía y la ciencia ficción. Sólo el *Märchen* los excluye.

En relación con la caracterización de los mundos representados, Wunsch sostiene que, en el *Märchen* se perciben las huellas de una tipificación reconocible en los personajes, lugares y tiempos, los cuales pertenecen a clases inespecíficas (príncipe, campesino, ciudad, aldea, castillo, bosque, etc.). En cambio, para las estructuras de lo fantástico, la utopía y la *Sci-Fi*, es específicamente identificable, en términos espacio-temporales y sociales, explícita o implícitamente, un mundo parcial compatible con la realidad, con diversos grados de especificación. Cuanto más “realista” es el texto, más se aleja al *Märchen* de los otros tres tipos mencionados (ibíd.: 38).

Finalmente, lo fantástico debería diferenciarse de otro tipo histórico de textos, para el que hasta el momento no habría ninguna denominación específica, aunque, en ciertos casos, fueron problemáticamente subsumidos en el tipo fantástico. El único ejemplo de este tipo que brinda la autora es Kafka (cuestión que permite cuestionar la generalidad de la tipología misma). Aunque *Die Verwandlung* constituiría un caso drástico de incompatibilidad con el concepto de realidad, en la obra kafkiana, en el texto falta todo clasificador de incompatibilidad. En ningún lugar se marca la necesidad de una explicación del acontecimiento por parte de alguna instancia textual, que admita

o acepte el fenómeno maravilloso como tal, tal como ocurre en el *Märchen*. Tampoco puede clasificarse dentro de este último género, no sólo con respecto al grado de especificidad del mundo parcial compatible con la realidad, sino también por la ausencia de un modelo de explicación mitológica, que caracteriza al *Märchen*. Con respecto a la ciencia ficción, faltan las explicaciones pseudocientíficas ofrecidas en ésta. En *Die Verwandlung*, el fenómeno no recibe ninguna explicación (ni la requiere), lo cual lo excluye de lo fantástico, el *Märchen*, la utopía y la ciencia ficción. Así, el texto de Kafka constituye una novedad para Wünsch, en el mismo sentido en que lo demarca Todorov: “In der Tat erscheint bei Kafka die scheinbar bekannt-normale Welt als die eigentlich fremdartige, an der das Verwunderlichste ist, daß keiner ihrer Bewohner sich über dieser Fremdartigkeit wundert” (ibíd.: 40).

Esta extrañeza respecto del mundo aparentemente conocido, en Kafka, no se relaciona con el extrañamiento brechtiano (compatible con la realidad), y, por otra parte, plantea otro problema de delimitación con respecto a la parábola, la alegoría y la fábula (Finné se referirá al simbolismo kafkiano). También siguiendo a Todorov, Wünsch estipula que un texto sólo puede leerse como fantástico si no existe un indicador de no literalidad, como es el caso de la alegoría, que permita leerlo de manera metafórica; o un indicador de no realidad, que permita verlo como sueño, invención o mentira de uno de los personajes, o, en el caso de existir un indicador de traducibilidad. En *Die Verwandlung*, esta falta de indicadores nos devuelve igualmente al problema de su imposibilidad de clasificación, de acuerdo con los criterios también acordados para lo fantástico, lo cual vuelve a afirmar su cualidad de *novum*.

Wünsch retoma entonces el problema de la explicación, y sostiene que, como condición de lo fantástico, debe existir un clasificador de incompatibilidad con la realidad, lo cual implica que, explícita o implícitamente, se requiere una aclaración del fenómeno o acontecimiento fantástico. En el marco del saber o conocimiento cultural, el fenómeno parece ante todo “inexplicable”, en un sentido específico: “*grundsätzlich nicht erklärungs-fähig* (und nicht nur: *noch nicht erklärt*)” (ibíd.: 44, en cursiva, en el original), lo cual implica que no puede concebirse ninguna explicación del fenómeno que no implique simultáneamente una revisión fundamental del concepto de realidad, porque la existencia misma del acontecimiento parece imposible dentro de dicho concepto.

Otra de las condiciones de lo fantástico que se relaciona con este requerimiento de una explicación es el hecho de que uno de los personajes debe percibir el fenómeno y considerar la posibilidad de que sea real (o no, en tanto ilusión de los sentidos). Desde este punto de vista, lo fantástico está caracterizado, según Wünsch, por una estructura específica de explicación, diferente de la utópica y la perteneciente a la ciencia ficción. Mientras que, en la utopía, la representación diferencial se vuelve plausible, es explicada o está supeditada a las condiciones históricas y las

instituciones sociales de la sociedad ficticia, en la *Sai-Fi*, la explicación se mantiene en un plano científico o pseudocientífico, mientras que, en lo fantástico finisecular, según Wunsch, las explicaciones científicas o pseudocientíficas se vinculan al ocultismo o al espiritismo.

Para la autora, las estructuras explicativas del acontecimiento fantástico constan de una variedad limitada de tres alternativas: en primer lugar, explicaciones explícitas e implícitas; en segundo lugar, conformes a la ciencia e incompatibles con respecto a ésta; finalmente, explicaciones totales, concluidas o cerradas, frente a explicaciones parciales o esbozos de explicación. Las explicaciones incompatibles con la ciencia son denominadas por Wunsch “específicamente ocultistas”, porque, a su criterio, se basan en la teoría ocultista, cuyo saber cultural sustenta la idea de la existencia de un mundo “más alto”, y la posibilidad de ocurrencia de fenómenos causados por fuerzas o entidades ontológicamente diversas de las que dominan la realidad empírica. Wunsch califica estas teorías ocultistas “mitologías”, y sostiene que éstas pueden aparecer en los textos caracterizadas como sistemáticas, puntuales, dadas o exigidas.

La crítica desarrolla en este punto una de sus tesis más controvertibles con respecto a las condiciones de aceptabilidad de lo fantástico. Wunsch analiza de qué depende el hecho de que un lector perciba o reciba la ficción fantástica como un disparate y la clasifique como una forma de literatura trivial, o que ésta sea aceptada como relevante, aunque contradiga el conocimiento o saber del lector, es decir, que su lectura resulte de valor literario para este. Aquí resulta cuestionable que la autora asuma que la literatura (alta) es una forma de búsqueda de conocimiento o saber, y que la misma sea legitimada en relación con este saber, cuando rigen para la literatura, tal como para otras formas artísticas, otras funciones (la estética, por ejemplo) no asociadas a un saber aceptado socialmente.

La hipótesis histórico-literaria fundamental de Wunsch es que las épocas de florecimiento de la literatura fantástica son épocas en las que el conocimiento ocultista es considerado relevante; y, a diferencia de lo que ocurre en la literatura francesa o la inglesa, que mantienen el interés por este tipo literario fuera de los períodos delimitados, en la literatura alemana, esta época de florecimiento puede delimitarse en dos lapsos determinados: el denominado *Goethezeit* y el período comprendido entre 1890 y 1930 (ibíd.: 55). Esta hipótesis tiene como consecuencia el hecho de que, para Wunsch, a la inversa, la relevancia cultural del saber ocultista en una época determinada es una de las tres condiciones de aceptabilidad de lo fantástico: “Fantastische Phänomene oder Erklärungsangebote sind dann akzeptabel, wenn sie sich an ein okkultistisches Wissen der eigenen Epoche anschließen” (id.).

Las siguientes condiciones de lo fantástico sostienen, por un lado, que los acontecimientos fantásticos que no se sustentan mediante un conocimiento cultural, son culturalmente aceptables,

sin embargo, si cuentan como signos metafóricos de una realidad oculta y aceptable producida por la posibilidad de percepción humana; y, por otro lado, finalmente, de acuerdo con la tercera condición de aceptabilidad de lo fantástico, los acontecimientos fantásticos o las explicaciones fantásticas ofrecidas que no se sustentan en un conocimiento o saber ocultista son aún aceptables, si se conectan con significados interpretativamente comprensibles, que representan ideogramas culturalmente relevantes para la época, de manera culturalmente consciente o inconsciente.

A continuación, Wunsch vuelve sobre la definición de lo fantástico y establece que lo fantástico depende de su estructura explicativa, a lo que agrega dos cuestiones más en relación con el fenómeno y la explicación ofrecida. El fenómeno mismo debe ser percibido por un personaje y debe recibir, ya en el acto mismo de percepción, un modelo de interpretación clasificable, es decir, alguna explicación posible. De esta forma, un texto fantástico se define como aquel texto en el que: "Potentiell fantastische Strukturen (inclusive Abart nachträglicher Übersetzbarkeitssignale) dominant sind, wobei das Fantastische schließlich bestätigt oder zumindest nicht eindeutig ausgeschlossen ist oder ausgeschlossen werden kann" (ibíd.: 68).

Para diferenciarlo de las formas adyacentes especificadas más arriba, Wunsch describe tres formas de lo fantástico: lo fantástico potencial, y dos subtipos, lo fantástico fáctico y lo fantástico reducido. Lo fantástico potencial cumple con una serie de condiciones: 1) es una estructura narrativa que puede aparecer en diversos géneros y medios; 2) está constituida por el par "fenómeno y estructura explicativa", lo cual implica que, en ella, hay, por lo menos, un personaje que percibe el fenómeno y, al menos, una instancia textual (narrador, personajes) en donde se presenta esta estructura explicativa; 3) la estructura puede sufrir modificaciones sucesivas en la línea sintagmática del texto; 4) la relación de los elementos "fenómeno y estructura explicativa" debe ser tal que el fenómeno parezca violar un postulado ontológico fundamental, es decir, que parezca incompatible, fáctica o potencialmente, con la realidad; 5) este fenómeno no puede ser designado como unívocamente irreal; 6) en el texto debe haber una instancia que se constate, explícita o implícitamente, como clasificador de incompatibilidad de realidad; 7) no debe haber ningún indicador de no literalidad (que indique la cualidad metafórica del texto, en términos retóricos) del fenómeno incompatible con el concepto de realidad; y 8) no haber ningún indicador de 'traducibilidad' del fenómeno incompatible con la realidad, en relación con una interpretación de carácter alegórico, parabólico o meramente simbólico.

En lo fantástico fáctico, se cumplen todas las condiciones anteriores, pero la estructura explicativa no puede decidirse de manera definitiva. Esto significa que, o bien se rechaza una explicación del fenómeno o se afirma su imposibilidad (lo que Wunsch denomina "no explicación"); o bien puede existir una polivalencia de explicaciones concurrentes, una de las

cuales, del tipo ocultista, es incompatible con el saber de la época. En cambio, en lo fantástico reducido, se cumplen las condiciones de lo fantástico potencial, pero la estructura explicativa es explícita, en términos causales y se excluyen tanto la no explicación como la polivalencia explicativa.

Así delimitado lo fantástico, la autora el concepto al espectro de la literatura incompatible con la realidad en el período establecido. La elección de dicho período responde, por un lado, al hecho de que éste representa “der quantitative Höhepunkt der Fantastik-Produktion zwischen 1890 und 1930 [...] in der Zeit der Weimarer Republik” (ibíd.: 70), sobre todo, en el lapso comprendido entre 1919 y 1926; esta percepción fue compartida por los lectores contemporáneos: “Die Welle der phantastischen Literatur ist augenblicklich im Abfluten” (Fletcher, 1930: 12). Pero la aseveración acerca de este apogeo de lo fantástico, en cuanto a su producción y lectura, no sólo abarca las formas literarias que habían constituido el campo predominante de su elaboración hasta el momento, como, por ejemplo, ante todo, en Alemania, tradicionalmente la novela corta, sino que se extiende a otras formas literarias, tal como se percibe en la novela fantástica, cuyos exponentes constituyen el corpus central de nuestra tesis. En un desarrollo novedoso, además, dicha productividad también abarca otras formas artísticas, como el cine, igualmente conectado con nuestros autores, tal como veremos en el análisis específico de la obra de los autores; y, finalmente, la delimitación del período no excluye el hecho de que este auge en la producción de literatura fantástica se prolonga más allá del período especificado, aunque en condiciones decrecientes, incluso después de la primera mitad de siglo. En este sentido, los ejemplos específicos que brinda Wunsch remiten de manera directa a los autores elegidos para el presente trabajo.

En la definición de las obras incluidas en su corpus, la autora se ocupa asimismo de explicitar el hecho de que la desviación de la normalidad puede conducir a una desviación del concepto de realidad, y de allí a lo fantástico, pero también puede constituirse en una desviación dentro del concepto de realidad, tal como ocurre en Ewers, según Wunsch, en donde se eligen formas de lo grotesco, por ejemplo, llevadas al extremo, en una perspectiva satírica o en términos de crítica social general; o para el desarrollo de otros contenidos conectados con el exceso, situados en las fronteras entre el ocultismo, la anormalidad, la psicopatología y la perversión sexual. Estas situaciones liminares en los textos del período, que se ejemplifican en la obra de Ewers, llevan a Wunsch a realizar, a manera de hipótesis, la siguiente deducción histórico-literaria: “In der Zeit 1890-1930 bilden die Texte mit fantastischen Elemente und die realitätskompatiblen Texte nicht zwei scharf Struktur aus” (ibíd.: 74), lo cual implica que existe un *continuum* entre

ambas formas; algo que, en último caso, cuestiona la categorización misma de Wünsch, en términos de su aplicabilidad.

La segunda deducción histórico-literaria también cuestiona la propia delimitación de la autora, citada más arriba. Ésta sostiene que, en el período comprendido entre 1890 y 1930, las estructuras que se basan en una desviación de la realidad cultural conocida (por ejemplo, la utopía o la ciencia ficción), especialmente aquéllas basadas en una incompatibilidad con el concepto de realidad literal (por ejemplo, en la *Sci-Fi* o en lo fantástico), mantienen una marcada afinidad entre sí y pueden mantener las más diversas combinaciones mutuas. Esto significa que, junto con la diferenciación de explicaciones divergentes ofrecidas (ocultistas, en la estructura fantástica, o pseudocientíficas, en el caso de la *Sci-Fi*), las afinidades de estas estructuras también deben ser analizadas de manera conjunta.

La tercera hipótesis histórico-literaria de Wünsch se manifiesta en conexión con la simultaneidad temporal de otras formas de literatura incompatible con la realidad, como en la multiplicidad de “experimentos” en la literatura de Meyrink, Kafka, Döblin, y, entre los ejemplos no fantásticos, Musil, Jahn y la literatura expresionista. Según su tesis, en la época entre 1890 y 1930, la curva de distribución temporal de lo fantástico en la literatura corresponde a la curva de distribución de los experimentos literarios no fantásticos con la representación de mundos incompatibles con la realidad, que pertenecen a las formas características del período, que Wünsch denomina, controversialmente, “Modernidad temprana” (*frühen Moderne*). Esta “literatura moderna” incompatible con la realidad está conectada, por su parte, con la literatura del período, compatible con la realidad, en cuanto a la preferencia de situaciones humanas extremas, que, por otro lado, caracteriza igualmente lo fantástico. Wünsch sostiene como hipótesis que la literatura fantástica de la época pertenece, central o marginalmente, al proceso de génesis de esta forma específica de la Modernidad, que representan los escritores arriba mencionados. En este punto, la autora se dedica específicamente a su tesis más controversial, que, como ya mencionamos, asocia lo fantástico al ocultismo contemporáneo, en este momento de predominio histórico, intentando establecer el contexto histórico-cultural de la literatura fantástica del período. Para ello, delimita dos formas de ocultismo específicas: el espiritismo y el ocultismo mágico.

Con respecto al primero, Wünsch determina la definición, la estructura y la historia del espiritismo. Para la autora, el germen del fenómeno espiritista contradice aparentemente el conocimiento prosaico y científico de la realidad, en tanto se impugnan los juicios sobre la mecánica de lo real y su cualidad material delimitada de acuerdo con las leyes consideradas parte de tal mecánica (como las leyes de causa y efecto, gravedad, materialización o desmaterialización). El médium y el público, el “trance”, la irrupción de fenómenos perceptibles mediante los sentidos,



que deben ser interpretados como imposibles o inexplicables científicamente, de acuerdo con el conocimiento cultural disponible conforman el fenómeno espiritista, en el que se incluyen otros tres fenómenos marginales: la manifestación de seres inteligentes; la presentación de un conocimiento de origen inexplicable, por parte del médium en trance (la psicometría o la videncia) y las transformaciones físicas del médium. En cuanto a la historia del espiritismo, luego de su nacimiento en Estados Unidos, el punto álgido de expansión del ocultismo en Alemania se produce durante la República de Weimar, en la posguerra, pero el espiritismo representa un fenómeno nuevo con respecto al ocultismo anterior a su desarrollo, de acuerdo con los testimonios de autores como Thomas Mann, Gustav Meyrink, Stefan Zweig, *et. al.*

El espiritismo se define como una “religión experimental”, en la intersección entre el plano científico y el religioso, que debe sustentarse empíricamente, como manifiesta Carl du Prel (ibíd.: 99), atravesado por las exigencias de la ‘observabilidad’ y ‘comprobabilidad’ empíricas del positivismo. Fenómenos como apariciones, la reencarnación, la jerarquía de espíritus y la duplicación deben verse a la luz de este nuevo ocultismo espiritista, de calibre científico. Sus seguidores buscan anclar la interpretación de tales fenómenos en términos de una “ahistoricidad”, en la medida en que el espiritismo se encontraría en todas las religiones; en la figura de la superstición, cuya “ciencia” compila y corrobora todo lo real (ibíd.: 101).

Si, por un lado, el espiritismo se sustenta en la científicidad, también se constituye de elementos parciales, que se relacionan con el pasado, pero muestran la manera en la que “das Jenseits hat sich modernisiert und dem Geschmack um 1850 angepaßt” (ibíd.: 103). Frente a las tres manifestaciones espectrales clásicas -el espectro, el conjuro y la posesión- los fantasmas espiritistas adquieren una relevancia característica, como la aparición humana absolutamente controlada de un más allá domesticado, mensurable y comprobable pseudocientíficamente, en el más acá. El pasaje del mesmerismo a las teorías sobre la hipnosis muestra el mismo intento de racionalización (pseudo)científica. Así, el psicoanálisis incorpora la hipnosis como instrumento analítico y la relación entre el sonámbulo y el magnetizador se transforma en transferencia (*Übertragung*). En el mismo sentido, Wunsch compara el desarrollo histórico del espiritismo con el del psicoanálisis. Aunque la noción de “inconsciente” puede remontarse a la época de Goethe, e incluso a Leibniz, en una polivalencia de significados, hacia 1900, el concepto recibe una interpretación “racional”. A partir de Freud, se transforma en una instancia con una dinámica propia, donde permanecen los contenidos que no pueden pasar a la consciencia, porque son inaceptables para el yo consciente. Sin embargo, el hallazgo freudiano había sido preparado por una serie de textos literarios desde la segunda mitad del siglo XIX, es decir, se encuentra ya en las estructuras de la mentalidad histórico-ideológicas (en sus ideogramas).

La expansión del espiritismo fue una forma de “democratización de lo oculto”, que incluyó asimismo como “observadores” a científicos, médicos, psicólogos, filósofos, y las técnicas más novedosas, tales como la fotografía o las impresiones con parafina, como instrumentos probatorios de autenticidad. Mediante estos mecanismos de autenticación, se llenaban las condiciones de aceptabilidad cultural, de credibilidad necesaria, sin la exigencia religiosa de una teología ligada a lo espiritual-desconocido, sino, por el contrario, asentada en el mismo materialismo dominante en las ciencias. Para Wünsch, esto también mostró el punto débil o el vacío teórico del sistema científico del siglo XIX y del temprano siglo XX. Poco después del período delimitado por Wünsch, el espiritismo parece perder su importancia como emergente de la mentalidad de su época, hecho que Wünsch atribuye hipotéticamente a un cambio de paradigma en la estructura social e intelectual, debido a un nuevo enfoque crítico, tal vez, a causa del crecimiento de las teorías psicológicas que deben de haber alcanzado al grupo científico.

Con respecto a la segunda forma de ocultismo en la época delimitada, Wünsch describe algunos aspectos del ocultismo mágico o de los conocimientos herméticos de los siglos XIX y XX, que también contribuirían al auge de lo fantástico en el período. En este sentido, para la autora, el ocultismo mágico fue aún más importante que el espiritismo, y su teoría es resumida de la siguiente forma: 1) el ocultismo mágico se vale del patrimonio de un conocimiento secreto; 2) que es de tipo mitológico, no cristiano, y cuyos adeptos perciben como científico; 3) afirma la existencia de entidades no humanas y de fuerzas desconocidas para la ciencia “oficial”; 4) este conocimiento puede remontarse a tiempos remotos a arcaicos, y a antiguas culturas; 5) por un lado, promete una explicación del mundo más o menos abarcativa; 6) por otro, ofrece habilidades mágicas, es decir, la capacidad de producir fenómenos ocultistas; 7) por lo que, para acceder a este conocimiento, o para su uso correcto, debe pasarse por una iniciación (en sentido etnológico).

Como Wünsch releva en textos de personajes históricos asociados al ocultismo contemporáneo (Madame Blavatsky, Lévi, Meyrink y Rudolf Steiner), el ocultismo mágico es completado por el espiritismo: donde lo oculto se ofrece dentro del marco espiritista domesticado y democratizado, el ocultismo mágico ofrece a sus lectores y practicantes un mundo trascendente, caracterizado por una mayor excitación y peligro. Esto se debe a que las relaciones con el mundo mítico lo presentan como potencialmente peligroso y accesible sólo a un grupo elitista; y mientras que el más allá espiritista es un lugar bien organizado (jerarquizado), aburguesado, y al alcance de la vista de todos (perceptible en sus manifestaciones y pasible de ser analizado científicamente), el

ocultismo mágico relaciona ese más allá con un secreto que no puede esclarecerse, cuya peligrosidad tiene diversas aristas<sup>19</sup> desconocidas.

Magia, teosofía, hermenéutica, cábala, alquimia, teorías sobre razas originales, hermandades secretas, etc., constituyen algunos de los conocimientos, eclécticos y, a la vez, sincréticos, utilizados por las teorías ocultistas mágicas. Religiones 'exotéricas', conocimientos esotéricos y la conjunción entre mitos y *Märchen* completan su inventario. Sobre todo esta última constelación mítico-literaria representa, a criterio de Wunsch, un principio de generación de literatura fantástica (ibíd.: 140).

En el último apartado de su texto, Wunsch releva la caracterización específica de las estructuras fantásticas en diferentes textos de la época y sus relaciones con los elementos del sistema de conocimiento ocultista, como base general de su análisis, demarcando tres cuestiones fundamentales en la representación del mundo de la literatura fantástica: el orden secreto, el postulado de sentido y el yo privilegiado. No nos dedicaremos a describirlas, en tanto la interpretación de los mismos, por parte de Wunsch, resulta poco pertinente o aplicable a nuestro corpus. Solo señalaremos algunas cuestiones demarcadas por su análisis, concernientes al corpus de obras del presente trabajo.

En cuanto al orden secreto, por un lado, Wunsch muestra cómo los fenómenos espiritistas representados sólo sirvieron como vehículo de otros contenidos que se relacionaron, de manera más general, con el ocultismo anterior a la época, como en el caso de las representaciones demoníacas o diabólicas, en *Die dritte Kugel* (1915), o en las temáticas de la posesión o reencarnación y del Judío Errante, en *Der Marquis de Bolibar* [1920], de Leo Perutz, novelas que analizaremos en el capítulo 4. Sin embargo, la interpretación de Wunsch no resulta significativa para dicho examen, en tanto no profundiza en el sentido específico de la obra perutziana y sólo alude a estas temáticas generales en conjunción con el ocultismo.

Con respecto al denominado postulado de sentido, el segundo aspecto marcado más arriba, Wunsch retoma dos cuestiones diferenciadas: los textos que plantean una mitología fantástica como estructura, por un lado, en donde se desarrollan las configuraciones de los dioses y su moral (ibíd.: 181ss.); y por otro, aquellos que presentan catástrofes y fines del mundo como experiencia temporal, con amenaza de "lo amorfo" (ibíd.: 205ss.). En cuanto al primer punto, el estatuto de las

---

<sup>19</sup> Desde la creencia más o menos inofensiva en la magia negra y las entidades demoníacas, hasta la convicción acerca de la evolución humana basada en una jerarquía de razas superiores e inferiores, para la autora, estas formas conducen a una forma de paranoia y amenaza constantes. El producto mitológico de esta segunda creencia es ejemplificado por Wunsch en el sistema creado por Rudolf Steiner. Se trata de una historia de las razas, jerárquica y elitista, guiada secretamente por una élite (de magos), y que se basa en la relación asimétrica entre guías y la masa de los seguidores (*Führern und Angeführten*). Este es el sustrato histórico-ideológico que posibilita posteriormente, de manera directa o indirecta, otras utilizaciones políticas más prosaicas y peligrosas del mismo contenido, por parte del Nacionalsocialismo. En la literatura de la época, y, muy especialmente, en lo fantástico, esta conjunción mitológica tuvo un desarrollo especialmente prolífico, y muestra las tendencias sociales antidemocráticas generales de la época (ibíd.: 140ss.). *Der Zauberlehrling oder der Teufelsjäger* [1909], la primera novela de Ewers, puede situarse en la misma línea.

entidades de las mitologías es absolutamente variable y, entre las mismas, debe situarse a las diosas lunares o ctónicas, que renacen, bajo la influencia de Johann Jakob Bachofen, en una serie que retomaremos al caracterizar el contexto histórico e intelectual y al analizar *Die Spinne* (1903), de Ewers, y *Der Graf Luna* [1955], de Alexander Lernet-Holenia (cf. capítulos dos, tres y cinco del presente trabajo). En relación con el segundo punto, la autora sostiene que, en la mitología de esta literatura, sobre todo en aquellos exponentes publicados durante la guerra y la posguerra, el postulado de un sentido y una justicia en el orden del mundo se opone a la experiencia del caos y la caída, en el mundo empírico. En las novelas o narraciones fantásticas de esta época aparece la representación de muertes o desastres masivos, en textos como *Der Baron Bagge* [1936] y *Der Mann im Hut* [1937] o *Der Graf von Saint Germain* [1948], de Alexander Lernet-Holenia. No se trata simplemente de la catástrofe de una muerte masiva, sino que se tematiza la ruptura de un orden social funcional, sin problemas, en apariencia, que se desintegra o descompone en estructuras anárquicas o revolucionarias. La recurrencia de textos en los que la catástrofe social no se explica, o se explica sólo parcialmente, en términos sociológicos, expresa, para Wunsch, en qué medida los cambios sociales experimentados son percibidos como inesperados e inextricables, y permanecen “oscuros”.

Nos referiremos a estos cambios sociales y los diversos sentidos de las crisis en el contexto histórico delimitado, en el siguiente capítulo, pero la desorganización social que se realiza en estos desastres mundiales toma raramente la forma de una revolución, aunque los impulsos revolucionarios a menudo sí tienen un papel en estos textos. Desórdenes socio-políticos y de sectas religiosas son representados como la liquidación de una estructura social dada y su sustitución por parte de una masa amorfa, tal como en la mencionada *Der Zauberlehrling oder der Teufelsjäger* [1909], de Ewers, en donde se representan excesos orgiásticos en el plano sexual y delirios homicidas individuales y colectivos.

Conducidas o guiadas por un líder o no, las masas aparecen caracterizadas mediante formas de comportamiento capaces de toda violación del orden. Sus atributos y conductas resultan fundamentalmente insondables. Lo que hace amenazantes a las masas representadas parece la ausencia de estructuras sociales institucionalizadas, que es experimentada, bajo el aspecto de *lo amorfo y lo incontrolable* (ibíd.: 209). En relación con este aspecto de la historia de las ideas, no sólo en la literatura fantástica de la época, sino en diversos tratados teóricos, desde finales de la década de 1890, se encuentra la evaluación negativa de las masas como entidades peligrosas, desenfrenadas o imposibles de contener.

Lo amorfo e incontrolable no se limita al contexto social, bajo la configuración de las masas peligrosas, sino que también aparece en la representación de catástrofes naturales que

acompañan potencialmente al desastre social, lo cual, para la autora, representa la expansión o dilatación de esta pérdida de forma organizada también en el contexto natural o artificial del hombre. Así, entre otras temáticas, también comparables con el desarrollo de lo fantástico contemporáneo en lengua inglesa (Lovecraft, Blackwood, Hodgson), Wünsch menciona primero la descomposición de la materia (en *Die andere Seite* [1909], de Alfred Kubin; o en Meyrink, 1915), o su metamorfosis en masas amorfas, que someten a la sociedad y la naturaleza. En segundo lugar, la animación y la vivificación de la naturaleza son tratadas especialmente por los autores angloamericanos, que comparten con los autores en lengua alemana la representación de estas “masas amorfas” en términos amenazantes para el hombre.

De esta forma, para Wünsch, un rasgo específico de lo fantástico de esta época es la representación del peligro de lo amorfo, en un complejo de imágenes que combina el pantano, la mucosidad y el lodo o barro (*Schlamm-Schleim-Sumpf*), que esconde la angustia de la posibilidad de ser devorado por tales entidades (ibíd.: 215). Autores como Theweleit (1977) señalan en qué medida el complejo de imágenes de esta masa informe domina las fantasías angustiantes de tipo prefascista, y que dominan al tipo humano-social que él califica de “hombre soldado”. Además de la representación fantástica de las masas provenientes de razas extrañas de Meyrink o Franz Spunda, en el mundo de la literatura fantástica en alemán, las temáticas asociadas a la masa amorfa contienen implicaciones sexuales directas o explícitas, en relación con lo natural, lo terrenal y lo femenino, por ejemplo, en la trilogía de las *Frank Brauns Romane*, de Ewers, y, sobre todo, en *Alraune* [1911], y en “Die Spinne” [1907], como luego analizaremos.

En todas sus representaciones, es constante la supresión de forma, configuración o figura, orden. Se trata de lo no estructurado, lo indiferenciado o carente de límites, que aparece caracterizado como anárquico y arcaico, algo de lo que el sujeto busca deslindarse, en tanto esto se delimita como extraño. En lo amorfo, siempre hay alguna forma de “vida”, pero una vida no organizada, o una vida organizada de acuerdo con otros principios, ajenos, en términos absolutos. Esta organización “otra” es experimentada como una no organización: como vida es desenfrenada y desmedida, deseable y temible simultáneamente. Sólo se vuelve soportable cuando asume una forma fija, cuando es domesticada y reducida a una configuración. Cuanto más vivo aparezca este entorno amorfo, tanto menos vital se mostrará el sujeto, como en el caso de Frank Braun, el protagonista de la trilogía de Ewers, que revisaremos en el capítulo 3. La forma extrema de amenaza de lo amorfo, representado en la trilogía por la masa o por lo femenino, asociados a lo instintivo y al caos, es la pura vida biológica, en abstracto, como pura fuerza vital antes de toda configuración ‘individualizadora’ y “particularizadora”. Según Wünsch, la vida altamente diferenciada aparece en los textos simultáneamente como una vida debilitada e inferior en fuerzas

con respecto a la vida elemental, que amenaza con absorberla o vaciarla, lo cual se repite en todos los niveles de una jerarquía ontológica implícita. Lo que también parece estar en peligro, en algunos casos, son las clases altas frente a las inferiores, los europeos frente a otras razas; el hombre frente a la mujer; lo humano frente a lo animal o lo vegetal, cada forma de vida diferenciada frente a las formas “indiferenciadas” (e inferiores).

Pero, en los fantasmas alemanes de la época, se trata menos del rechazo de una transgresión de fronteras del ámbito externo, como peligro social, que la expresión de la peligrosidad del yo, del sí. Al contrario de la producción literaria prefascista, lo amenazante de lo amorfo es la transgresión de la individualidad del yo, que se basa en sus contornos, así, la individualidad del personaje se abandona a la entidad amorfa y la individualidad de la psique desaparece en la masa amorfa.

En tal sentido, con respecto al tercer punto marcado por Wunsch como característico en la literatura fantástica, el “yo” privilegiado es analizado en conjunción con lo que la autora denomina su “camino”, y la concepción de la persona en general (ibíd.: 227ss.). La transformación radical del concepto de persona frente al realismo del siglo XIX pertenece a las estructuras centrales de la literatura fantástica y no fantástica de esta época. En el siguiente capítulo, describiremos la crisis de la concepción del concepto de persona, como una de las crisis epistemológicas características de la época, pero, sucintamente, para la crítica, el modelo narrativo dominante es la narración biográfica de un héroe con una estructura de camino y meta (*Weg-Ziel*) (id.).

Lo fantástico se diferencia del esquema clásico del modelo por la transformación radical de los conceptos de “persona” y “realidad”. En la literatura fantástica y no fantástica de la modernidad, “persona” y “realidad” son procesos en los que se subraya la adquisición de dos valores, que poseen el más alto rango y la mayor centralidad en este sistema literario: la vida en un sentido enfático y el autodescubrimiento o un encontrarse a sí mismo. Como la “vida”, la persona no está dada, sino que es buscada, es un proceso inacabable. En el período histórico determinado por la autora, tanto el concepto de “vida” como el de “persona” entran en crisis y se transforman. El concepto de persona se diferencia del concepto de persona de la época de Goethe y de el del realismo precisamente en la relevancia explícita de una parte no consciente, que abarca el inconsciente freudiano, pero también otras formas de la consciencia biológicas y sociológicas (familiares, raciales, de género, etc.). El proceso de “persona” sólo se completa mediante una crisis, cuando, en un acto de autoconocimiento, el sujeto se vuelve consciente de elementos de la persona no conscientes para él.

El punto de partida de la estructura “camino y meta” es siempre un protagonista masculino, en su madurez sexual, hecho que lo coloca en condiciones de desarrollar su potencial

erótico. En la fase inicial, este sujeto, que aparenta ser totalmente normal, vive en un mundo compatible con el concepto cultural de realidad, al que está más o menos integrado. La crisis se produce mediante un acontecimiento o una serie de acontecimientos, que salen al encuentro del héroe, y que, o bien lo alienan de la realidad culturalmente “normal”, o bien le pintan esta realidad como ajena o extraña, que lo obliga o fuerza a una reinterpretación del mundo y de sí mismo y le abre la posibilidad de descubrir metas ocultas. Los procesos de descubrimiento, o caminos, y las metas se definen de acuerdo con la individualidad específica en cada caso, es decir, son una función del núcleo de la persona (ibíd.: 233).

La subjetivización del camino es correlativa a la crisis del sistema de valores y normas, en el sistema de pensamiento de la época, como relevaremos en el capítulo siguiente del presente trabajo. El héroe fantástico vive de forma radical la crisis de todos los marcos de orientación o referencia, que caracteriza también a los héroes no fantásticos de la literatura de la época.

En la ejemplificación final del modelo *Weg-Ziel*, el análisis del *Golem* (1915), de Meyrink, el proceso ocultista de autodescubrimiento y concientización incluye lo psicoanalítico, pero, simultáneamente, lo trasciende, en tanto el núcleo de la persona es más que el inconsciente del psicoanálisis. El núcleo de la persona se establece como algo básicamente insondable y secreto, es decir, no es algo que podría ser íntegramente reflejado en una configuración teórica racional. El concepto de persona de la literatura fantástica y no fantástica de la época comparte estos componentes, en la medida en que, en ambas, este núcleo sólo aparece como una aproximación metafórica de lo que puede parafrasearse o circunscribirse, como una instancia mítico-mística en la persona que, en último lugar, siempre se sustrae a la racionalización: “Was die nicht fantastische Literatur auf der Ebene ihres “discours”, in uneigentlicher tropischer Rede, auszudrücken sucht, das sucht die Fantastik auf der Ebene der “histoire”, in der realitätsinkompatiblen Geschehnissen, auszudrücken” (ibíd.: 244). Ambas formas de la literatura establecen una protesta contra la experiencia de la propia realidad cultural y se encuentran en oposición a discursos que, como el psicoanalítico, buscan reflejar esta realidad, a pesar del conocimiento o saber cultural de la ‘determinabilidad’ social y psíquica del sujeto, ambas postulan una dignidad de la persona como secreto que se escapa de los discursos racionales.

Específicamente, en el núcleo fantástico, se sitúa un poder mágico, que el discurso psicoanalítico podría diagnosticar como pura fantasía de omnipotencia, infantil y narcisista, en tanto, por lo menos, una parte de las apariciones ocultistas poseen un estatuto ambiguo particular: parecen, por un lado, una realidad irrefutable fuera del sujeto, y por otro lado, un producto de su psique, que le debe su realidad y poder a esta fuerza del núcleo de la persona.

En consecuencia, Wünsch postula una teoría del conocimiento generalizable para la literatura del período. En ella, tanto el sujeto como el objeto del acto de conocimiento devienen un problema, y esta crisis se vuelve consciente en los discursos teóricos de esta cultura. En esta literatura, a diferencia de lo que ocurre en la literatura del realismo, en términos generales, el proceso de conocimiento del objeto se 'sujetiviza'. Por otro lado, este proceso de conocimiento es posible a partir de ahora, cuando el sujeto se percibe a sí mismo y afianza en él. Lo que la literatura fantástica presenta en el marco de las premisas ocultistas es un problema que también la literatura no fantástica tiene en el marco de las premisas no ocultistas.

Por otra parte, en comparación con lo fantástico angloamericano, lo fantástico en alemán de esta fase tiende a situar el ámbito de la amenaza en la persona misma, una amenaza psíquica en el sí, lo cual corresponde también al hecho de que lo fantástico angloamericano suprime o reprime lo sexual, mientras que lo fantástico en alemán lo integra extensamente. En tanto el valor al que se aspira en lo fantástico angloamericano es un sistema social funcional, en el segundo se persigue un sistema psíquico funcional, y, en sus variantes más consecuentes, la total autarquía del sujeto, de la persona, que en los textos más radicales es asimismo una radicalización del postulado iluminista. Al mismo tiempo, si esta autonomía del sujeto no hubiera sido violentamente limitada por la Ilustración, tendría que conducir a una imposibilidad de integración del sujeto en una sociedad dada, como se consume aquí de manera realmente simbólica, en las formas consecuentes de la autarquía fantástica.

Hasta aquí hemos descripto de manera general el análisis histórico-literario de Wünsch. En cuanto a los cuestionamientos a su postura, Alfonso de Toro critica la postulación de Marianne Wünsch con respecto a lo fantástico como no mimético (de Toro, 2002 y 2007). Para de Toro, lo fantástico sólo requiere un elemento disonante dentro de una realidad textual perfectamente realista o verosímil. Por lo tanto, sería mimético. Sin embargo, como hemos visto, Wünsch prescinde de la diferenciación mimético-no mimético (definidos en conexión con una realidad extratextual), para, a partir de su concepto de realidad textual (*Realität*), elaborar la oposición compatible o incompatible con el concepto histórico de realidad, es decir, en los términos de los postulados de su *Realitätsbegriff*.

A pesar de que la perspectiva histórica acerca de lo fantástico, ya transitada por Cersowski (1987), Freund (1999), *et. al.*, es un valioso aporte a la investigación sobre el tema, y volveremos a la postulación de Wünsch repetidamente en lo que sigue, a nuestro criterio, pueden objetarse varias cuestiones centrales en su análisis. En primer término, al establecer los postulados del concepto de "realidad", Marianne Wünsch, como Ana María Barrenechea (1985), aunque de forma controlada y reglada por los criterios del concepto, intenta introducir como variable el sistema de pensamiento



de una época, para definir el tipo de transgresión que lleva a cabo lo fantástico, un intento válido de incorporar a la definición el contexto sociohistórico de producción. Sin embargo, esta hipótesis de trabajo la lleva a postular la correlación directa entre la producción de literatura fantástica en determinadas épocas de la historia literaria alemana (la primera mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX) y el ocultismo imperante en dichas épocas, tesis que no se confirma en el análisis de gran parte de la producción de literatura fantástica alemana (entre los que se incluye, en parte, el corpus delimitado aquí) y mucho menos aún en otros contextos de producción de lo fantástico.

Desde este punto de vista, aunque pueda analizarse en sus correlaciones con respecto a la producción de literatura fantástica, este problema corresponde más a un análisis sociológico u etnológico que a una perspectiva expresamente literaria. La determinación misma de dichos postulados resulta un problema que trasciende el análisis del texto. Significativamente, en su ejemplificación, Wunsch toma como punto de partida el texto para definir la transgresión, con lo cual se configura una definición *ad hoc* de tal concepto de realidad, cuyo alcance es necesariamente relativo y contingente, porque la aplicabilidad del concepto de realidad en una sociedad moderna, compuesta por muy diversas esferas, sólo puede definirse y acotarse limitadamente. De hecho, establecer un concepto de realidad para una época dada a priori implica, en primer lugar, establecer una serie de postulados sobre la realidad, en la mayoría de los casos, irrelevantes e improcedentes, que, en segundo lugar, sólo funcionarían como convención intersubjetiva en esferas circunscriptas de la sociedad, bajo determinadas condiciones y en una coyuntura histórica puntual, todo lo cual lleva a cuestionar las bases de la postulación de Wunsch.

Por otro lado, el ocultismo y su descripción de contenidos no resultan convincente como precondition de lo fantástico, en tanto la autora marca una relación unívoca de determinación y dependencia entre dos sistemas u órdenes conectados, pero simultáneamente diversos (el histórico-social y el literario). Asimismo, la descripción de las diversas corrientes ocultistas de Wunsch se torna escatológica, en tanto parece identificarse con los fenómenos ocultistas que describe como la base de lo fantástico.

Un último punto explícitamente objetable son las categorizaciones opositivas utilizadas sobre todo al final de la exposición. La oposición "fantástico- o fantástico", o la caracterización de la predominancia de la amenaza social en la literatura inglesa frente al peligro psíquico individual en la literatura alemana. En este último caso, existen diversos contraejemplos que parecen probar lo contrario, en textos fantásticos de la misma época (Ewers, 1909 y 1920) y no fantásticos (Mann, 1930; Canetti, 1936).

### 1.b.2. La perspectiva estructuralista de Uwe Durst

Como ya mencionamos al introducir este apartado, una de las líneas continuadoras de la perspectiva todoroviana es el planteo de Uwe Durst, en su *Theorie der phantastischen Literatur*, publicado como tesis de doctorado en 2001, y reeditado en 2007, con la incorporación explícita de las últimas perspectivas y discusiones sobre el tema en el ámbito alemán.

En sus consideraciones preliminares, Durst delimita las precondiciones y presupuestos de su investigación, desde una perspectiva estructuralista. Tal como Todorov, define al texto literario como un sistema de sistemas, una estructura significativa, compuesta por el nivel verbal, el sintáctico y el semántico. Entre estos sistemas, Durst explicita y define el concepto de *Realitätssystem*, es decir, el sistema de reglas válidas en un mundo narrado, que se deriva de la coherencia de la estructura literaria. El sistema de realidad describe la configuración del mundo del que se habla en conjunción con el valor propio y la autonomía del procedimiento artístico. Las siguientes precondiciones del análisis se refieren a la elección de las fuentes, textos expresamente narrativos, cuestión discutida más arriba en las consideraciones preliminares. En cuanto a este último punto, junto con las obras de convención realista, el autor recurre al canon de textos fantásticos y maravillosos de los siglos XVIII, XIX y XX, pero aclara que la utilización plena del método inductivo imposibilitaría el análisis completo de obras y cuestionaría la posibilidad comprensiva de las conclusiones, por lo que elegirá investigar deductivamente una muestra representativa.

Esto implica reconocer dos límites para la investigación. Por un lado, el hecho de que esta poética de lo fantástico posee un carácter probabilístico, debido a su metodología. Por otro lado, Durst explicita lo que él denomina la aporía subyacente a todas las definiciones de lo fantástico, que remite a la circularidad de la relación entre la definición y el corpus de obras que permite delimitarla (cf. "Consideraciones preliminares y estado de la cuestión"). Tal como apuntamos más arriba, la definición es creada *ad hoc* para un corpus de obras determinado desde la perspectiva del investigador. Este es un problema central para Durst, que, tal como Todorov, orienta su análisis hacia los rasgos constantes y permanentes, elidiendo la variable histórica.

A continuación, Durst se dedica a demarcar su definición, partiendo de una historia de las definiciones, ya revisada en el presente trabajo (cf. "Consideraciones preliminares y estado de la cuestión"). Así, el autor divide dos tipos centrales de definiciones: las genéricas maximalistas y las minimalistas. Las definiciones maximalistas abarcan todos los textos narrativos, en los que se violan las leyes naturales del mundo ficcional, mientras que, en las definiciones minimalistas, la duda sobre la autenticidad intraficcional de lo sobrenatural no tiene un papel definitorio.

Dentro de las definiciones maximalistas, Durst diferencia entre las ahistóricas y las históricas<sup>20</sup>. Lo criticable en ambos tipos de definición es, según Durst, el hecho de que lo sobrenatural es insuficiente como rasgo característico constitutivo de lo fantástico, por lo tanto, casi todas las definiciones maximalistas se remiten a criterios adicionales externos a la ficción, como el miedo, en tanto reacción del lector real. Para el crítico, esta caracterización, delimitada a través de nociones extraliterarias, es inadecuada, porque no apunta a ningún criterio estructural del texto.

Las definiciones minimalistas también poseen una tradición determinada, que Durst, tal como menciona Renate Lachmann (2002), remonta a Vladimir Soloviev (1899) y a Guy de Maupassant (1883), seguidos por Boris Tomachevski (1925) y M.R. James (1924). El núcleo en estas definiciones es la noción de que el acontecimiento sobrenatural representado puede interpretarse de dos formas. Una de estas interpretaciones mantiene una cierta continuidad con las leyes de las ciencias naturales, es decir, se explica como consecuencia de circunstancias naturales, mientras que la otra explicación está en contradicción con las ciencias naturales. La literatura fantástica se basa en una pelea irresuelta entre dos formas de explicación incompatibles entre sí.

Sobre la base de esta comprensión de lo fantástico, según Durst, la *Introducción a la literatura fantástica*, de Todorov, es el primer análisis significativo que se propone realizar una poética estructuralista de lo fantástico, frente a los intentos de definición determinados subjetiva e inespecíficamente. Para el autor, en una interpretación cuestionable de la definición todoroviana, lo fantástico es una contradicción entre dos realidades discrepantes, de las cuales, una posee un carácter natural y la otra, uno sobrenatural; contradicción que origina la duda sobre las leyes del mundo, y que lleva a la vacilación o hesitación (Durst, 2007: 41). A continuación, Durst expone las diferenciaciones y fronteras genéricas del sistema todoroviano, sus formas puras y mixtas, y ejemplifica su argumentación de lo fantástico en sentido minimalista con el cuento de Nathaniel Hawthorne *Young Goodman Brown* (1835).

Luego de analizar la recepción general del minimalismo, en Francia y especialmente en Alemania, (véase la primera parte del presente capítulo), Durst concluye lo siguiente: “angesichts der betrüblichen terminologischen Wirrnis von einer Etablierung des Todorovschen Phantastikbegriffs keine Rede sein” (ibíd.: 68); no obstante, las definiciones minimalistas poseen

---

<sup>20</sup> De acuerdo con la delimitación más indiferenciada de las definiciones maximalistas ahistóricas, un texto es fantástico cuando contiene elementos sobrenaturales, no empíricos, que entran en conflicto con las leyes de las ciencias naturales actuales (físicas, químicas, biológicas, etc., es decir, empíricas), pero, tal como sostiene Thomas Wörtche, entidades y tipos textuales diversos (leyendas, textos sagrados, fantásticos y maravillosos) entran en la misma categorización (Wörtche, 1987). Por lo tanto, “das Übernatürliche charakterisiert die Werke nicht genau genug; seine Reichweite ist viel zu groß” (Todorov, citado en Durst, 2007: 31). Según las definiciones maximalistas históricas, los textos fantásticos son aquellos en los que lo sobrenatural irrumpe en la realidad más o menos contemporánea, tal como sostienen Castex (1951), Vax (1960), Caillois (1965 y 1966).

una mayor capacidad de diferenciación del género fantástico en vista de su configuración y en relación con su carácter liminar. Así, Durst ubica su propia investigación como un aporte a la estandarización conceptual, en la línea analítica minimalista demarcada por Todorov, aunque corrige el modelo propuesto por este.

La primera de estas correcciones se relaciona con la diferenciación entre realidad externa a la ficción (*Wirklichkeit*) y la realidad intraficcional (*Realität*), en un sentido diverso del denotado por Wunsch (1991). Para Durst, la mayoría de los teóricos de lo fantástico, minimalistas y maximalistas han otorgado validez general y han considerado adecuadas las normas o medidas de la empiria y las ciencias naturales para determinar las diferencias genéricas, pero la discusión sobre lo fantástico es, en lo fundamental, una discusión sobre lo real en la literatura y en ella se introducen, irreflexivamente, innumerables conceptos que ya habían conducido a la confusión en el debate sobre el realismo. La referencia a las ciencias naturales para la determinación de lo maravilloso permite sólo en apariencia una objetivación de las relaciones literarias. Según Durst, el significado de las perspectivas de las ciencias para el concepto de realidad externo a la ficción debe relativizarse; y, con ello, todas aquellas conjeturas teóricas que se proponen la determinación del género sobre la aserción de un consenso intersubjetivo acerca de lo que es la realidad. Así, el autor sostiene la inadecuación de las perspectivas externas a la ficción para la determinación de la literatura fantástica: “die fiktionsexterne Wirklichkeit ist als literarische Größe disqualifiziert” (ibíd.: 79), en tanto la definición de lo maravilloso, que es una precondition de lo fantástico, deja a discreción del lector individual el concepto de realidad. Sobre todo, resulta decisivo para Durst el hecho de que la representación de un consenso intersubjetivo al respecto es ilusorio. Lo sobrenatural es inadecuado para describir la diferencia de géneros, porque “die literarische Bedingungen sind nicht anhand fiktionsexterner naturwissenschaftlicher Fakten zu untersuchen, denn die Literatur ist ein eigengesetzliches System” (ibíd.: 90). La resolución de esta problemática se encuentra, según Durst, en el reemplazo del concepto de realidad extraliteraria por el del sistema de realidad intraliterario, que implica el reconocimiento de que la literatura posee leyes propias y que son éstas las que rigen dicho sistema.

Durst entiende por “sistema de realidad” la organización de leyes que rigen dentro del mundo de ficción. De la relación funcional de los procedimientos y de la relación de esta estructura con la tradición literaria, surgen las leyes del sistema de realidad correspondiente. La evolución de la estructura incluye la evolución del sistema de realidad. La autonomía de las leyes del sistema de realidad puede percibirse al comienzo de la lectura, cuando el lector, confrontado al texto, debe orientarse en el mundo fabricado y reconocer sus posibilidades.

En los textos configurados tradicionalmente, la exposición asume la tarea de mediar un conocimiento elemental sobre el sistema de realidad vigente, y, adicionalmente, la tradición del género ayuda, dando los antecedentes literarios generales. La correlación de la serie literaria con las series históricas restantes se produce a través del material lingüístico y tiene sus propias leyes estructurales, pero, para Durst, sería funesto observar las leyes de la correlación de sistemas sin considerar las leyes inmanentes de cada sistema y su propia coherencia.

Los géneros fundantes del análisis de Durst son caracterizados y denominados por él como lo regular (das Reguläre), lo fantástico (das Phantastische) y lo maravilloso (das Wunderbare). Lo fantástico se genera en el conflicto entre dos sistemas de realidad opuestos, en un texto dado, en donde los dos luchan por imponer su dominio único sobre el mundo narrado; dominio que ninguno de los dos logra.

Siguiendo a Zimmermann, quien sostiene que el criterio de definición de un sistema o género sólo puede inferirse del sistema mismo, y a diferencia de otras aproximaciones a lo fantástico, el sistema relacional que postula Durst existe en el mismo texto, y no en la realidad experimentada por el lector fuera del texto, ni en los efectos de su situación emocional, ni en la imagen del mundo de las ciencias naturales. Así, como reemplazo del modelo todoroviano, Durst introduce su propio modelo, el cual, según el autor:

beruht auf der konventionbedingten Antipolie zwischen einer Normrealität (reguläres System R) und einer Abweichungsrealität (wunderbares System W). Es bezeichnet das Spektrum narrativer Realitätssysteme und formuliert eine Deviationspoetik der erzählten Welt. Das Phantastische liegt in der Spektrumsmittle (Nichtsystem N) (ibíd.: 103).

En general, los sistemas regulares tienen la mayoría de las veces carácter realista, pero la perspectiva acerca de lo que se define como realista cambia permanentemente, en tanto los procedimientos del "realismo anterior" se automatizan y son reemplazados por los procedimientos de un nuevo realismo revolucionario. En consecuencia, las fronteras del realismo sólo pueden precisarse mediante una definición negativa: lo realista es sinónimo de lo no maravilloso, mientras que lo maravilloso siempre es una puesta al descubierto paródica de los procedimientos artísticos, por lo que el discurso realista y el fantástico se relacionan de manera necesariamente simbiótica, en tanto lo fantástico presupone el discurso realista 'filogenética' y 'ontogenéticamente' (ibíd.: 112). Lo maravilloso literario existe finalmente en oposición al trasfondo de un sistema de realidad regular, que se postula no maravilloso.

El no sistema fantástico se basa en un procedimiento de extrañamiento, que cuestiona un sistema de realidad regular mediante un segundo sistema de realidad, maravilloso. Por consiguiente, es localizable en la mitad del espectro. Aquí se sostiene una vacilación, una ambivalencia en la que las leyes de ambos sistemas se superponen y excluyen entre sí. Lo fantástico

como “oxímoron cosmológico” (Schröder, 1994: 188) es competencia y negación. Reúne sistemas de realidad que se rechazan simultáneamente, y su “incoherencia” es calificada como no sistema, en la medida en que no puede establecerse un sistema de realidad válido y unívoco. “No sistema” no significa que el texto fantástico no posea estructura, sino que esta estructura es la contradicción misma de dos sistemas, que construye otro orden, el sistema de esta contradicción. Por consiguiente, lo fantástico constituye un caso aislado dentro de la literatura, ya que es el único género narrativo que no posee un sistema de realidad propio, según Durst. Es por esto que, tal como en Todorov, debe ser separado de lo maravilloso, porque: “Sobald der Text die besondere Position des Nichtsystems verläßt und die erzählte Welt in die Kohärenz eines R- oder W-Systems überführt, wird das Phantastische unweigerlich aufgehoben” (ibíd.: 117).

También como Todorov, Durst percibe lo fantástico en conexión con una función implícita de lector, y no en la perspectiva de un personaje, por lo que el sistema de realidad es una dimensión del lector implícito, cuya existencia en el texto se torna manifiesta en el texto mediante ciertas apelaciones al lector (íd.). Estas apelaciones se conectan con las tres condiciones de lo fantástico establecidas por Todorov, que Durst retoma a continuación: la vacilación del lector implícito sobre las leyes del mundo narrado; la sensación y representación de esta vacilación en un personaje y la refutación o rechazo de una interpretación poética o alegórica. Mientras que la primera y la tercera son obligatorias, la segunda es sólo facultativa.

En cuanto a la primera, mientras Todorov hace depender la vacilación de su representación acerca de lo natural o lo sobrenatural en el sentido en el que lo definen las ciencias naturales, un aspecto que Lem critica explícitamente en su postulación (cf. punto 1.a.2 del presente trabajo), para Durst, la cuestión de la vacilación depende de normas literarias. La segunda condición se conecta con lo que Wunsch denomina la existencia de un clasificador de incompatibilidad de realidad, la instancia en la que se representa un elemento de conocimiento del concepto de realidad cuya violación se representa en el texto; es la marcación, según Durst, de que un acontecimiento se registra como violación contra el orden sistemático de la realidad. Esta marcación puede ser explícita (intratextual), en la declaración del narrador o de un personaje, o implícita (intertextual), como contravención o transgresión fundamental contra la tradición del sistema de realidad activado hasta ese momento. La tercera condición explícita para Durst la mayor debilidad conceptual de la postulación de Todorov, en tanto, como condición necesaria, hace depender lo fantástico de la interpretación o perspectiva del lector implícito. Tal como observa Wörtche, Todorov sostiene que lo fantástico sería una característica estructural, pero fácticamente utiliza el concepto como una categoría de la recepción (Wörtche, 1987: 47 y 54).

Respecto de las tres condiciones todorovianas, Durst observa que, si bien, para Todorov, el lector es una función que constituye una parte de la configuración estructural, tal como la función del narrador, el problema central de la perspectiva de Todorov es la falta de atención al problema del narrador como función estructural del texto.

A continuación, Durst desarrolla el concepto de “lucha de los sistemas” (Systemkampf), o la forma en que se relacionan estos sistemas para configurar la estructura genológica general del sistema literario. Mediante el análisis de *El libro de arena*, Durst introduce las nociones de *Systemsprung* (salto de sistemas) y *mobil* (móvil) para textos que realizan el cambio de un lado del espectro, en el caso del texto de Borges, desde R, el sistema regular o de la realidad, hacia el no sistema N. Así, establece un sistema más complejo de diferenciación genérica, en donde las formas minimales de los géneros narrativos se delimitan mediante diversas fórmulas y se ejemplifican esquemáticamente. Los tres géneros básicos (el regular, el fantástico y el maravilloso) configuran posiciones que invaden sucesivamente el sistema de realidad, movimiento que Durst denomina *Apelle* (ibíd.: 134). Durst introduce otras dos variables antinómicas en la relación entre los sistemas de realidad pautados: movilidad e inmovilidad y labilidad frente a estabilidad, lo cual tiene como resultado un esquema de nueve combinaciones diversas. Mientras que lo fantástico presupone siempre una forma de labilidad, con respecto a los sistemas, en la medida en que esta característica afecta la coherencia del sistema, en un texto estable, la coherencia del sistema individual no se ve afectada por el salto entre sistemas, como ocurre por ejemplo, según Durst, tanto en *Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll (cuyo esquema sería  $R = R+W+R$ ); o en *The picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde (que mantiene un esquema  $W = R+W$ ).

Para el crítico alemán, la literatura fantástica posee un carácter contradictorio, en tanto textos del tipo  $N = N$  (por ejemplo, “The Tell-Tale Heart”, de Edgar Allan Poe), pueden calificarse de contradictorios y simultáneamente móviles e inmóviles. Pero, tal como sostiene Wunsch, para Durst, un texto fantástico puede ser calificado como tal sólo si en él lo fantástico es dominante.

Mediante diversos ejemplos el autor se refiere a algunas de las formas en que se lleva a cabo la anulación de lo regular. En *Die andere Seite* (1909), de Kubin o en la novela de Carroll, *Through the looking-Glass* (1872), la acumulación o repetición de los vacíos o blancos evidentes en el conocimiento y las indecisiones en el discurso del narrador revelan la insuficiencia del sistema regular (R); insuficiencia que también se manifiesta en su restricción de la percepción, en tanto en estos textos se manifiesta la posibilidad de un más allá de la percepción en donde lo maravilloso permanece inadvertido (e incluso, acechante). Todas estas formas en las que el sistema de realidad

regular vigente es desestabilizado muestran que tal sistema es producto de una interacción compleja, y no de una fusión o confluencia armónicas:

Das individuelle Realitätssysteme eines Textes ergibt sich aus dem Kampf des Wunderbaren gegen das Reguläre, was eine Dynamisierung der erzählten Welt zur Folge hat, wobei W, das als Verstoß gegen R auftritt, die Konvention des R nicht aufhebt. Auch hier gilt die allgemeine literarische Dialektik, wonach der Verstoß gegen ein System von Normen diese Normen ebenso bestätigt wie deren vollständige Erfüllung (ibíd.: 154).

Tal sistema no se presenta como una comunidad amistosa, sino como una lucha de factores, porque R y W son sistemas fundamentalmente heterogéneos. Según Durst, entre ellos se mantiene un intercambio imperialista de residuos o despojos, que no aparecen como cuerpos extraños al sistema vencedor, sino que, no obstante, también son recogidos y utilizados por el sistema contrario. La conclusión es que lo fantástico es un caso singular del salto de sistemas. El sistema individual de realidad es posicionado en la línea fronteriza entre los sistemas heterogéneos.

En cuanto a los procedimientos de lo fantástico, Durst especifica cuatro: 1) el enigma de los sistemas de realidad; 2) los procedimientos realistas como residuos en el edificio de lo maravilloso; 3) el narrador desestabilizado; 4) la motivación.

El enigma se basa en el orden del mundo narrado y pone en duda la validez del sistema dominante. Un enigma es un lugar de inseguridad estructural. La formulación de un enigma es, por tanto, un procedimiento que daña la coherencia y poder del sistema dominante; un enigma que, dentro del sistema vigente hasta ese momento, aparenta ser irresoluble, y que provoca la búsqueda de una explicación ajena al propio sistema. Cuando éste es reemplazado por un estatuto sistémico maravilloso, se produce un cambio desde la parte R del espectro hacia la W. En cambio, si se produce una solución dentro de lo regular, entonces queda en pie el dominio de R. Si se rechaza cualquier solución válida, se desmorona la coherencia sistémica. El enigma del sistema de realidad se constituye esencialmente a partir del carácter en serie de los acontecimientos, su coherencia y cohesión. En este sentido, como sostiene Irène Bessière, "Le discours fantastique accumule les indices de la révélation pour ne rien découvrir" (Bessière, 1974: 36). El enigma también domina la estructura de otro género moderno: la novela de detectives. Sin embargo, mientras que las leyes de la realidad fantástica son lábiles, la literatura detectivesca posee típicamente un sistema de realidad estable, aunque en diversos tipos de relatos detectivescos se puede hablar de una estructura de la realidad pseudo-lábil (Durst, 2007: 178). Por esto, según el autor, el maestro de lo fantástico y del salto entre sistemas es el descubridor de la novela de detectives: Edgar Allan Poe.

Con respecto al segundo procedimiento, siguiendo a Jakobson, Durst enumera una serie de procedimientos considerados realistas, como, por ejemplo, la transformación literaria de personas y topografías extraliterarias, el uso de sociolectos, el ingreso de una postura crítico-explicativa o aclaratoria, etc.. Todos estos son indicios o apelaciones al realismo, que implican la



exhortación a percibir los acontecimientos del texto como una presunta reproducción de la realidad. Los textos móviles, más exactamente, aquéllos que poseen el sistema individual efectivo W, se valen de éstos y otros procedimientos de apelación a sistemas realistas convencionalizados, al integrarlos bajo la forma de residuos o despojos. De esta forma, lo maravilloso se transmite bajo el recubrimiento de lo realista y lleva como marca su específica afirmación de la realidad, como en el caso de *The Call of Cthulhu* (1984), en donde se utiliza como procedimiento la sugestión de autenticidad propia del “documento”. A diferencia de lo que ocurre en lo maravilloso y lo realista, lo fantástico nunca nace o surge de una definición propia, sino que siempre surge de la construcción y desintegración de otros sistemas: lo fantástico requiere la negación de aquéllos.

En cuanto al narrador desestabilizado, Durst sostiene que, en tanto el narrador representa tradicionalmente una instancia de objetividad que garantiza los acontecimientos del mundo narrado, su disolución constituye el fundamento que pone en escena la literatura fantástica, porque sólo así puede lograrse una desestabilización de lo representado. Sin embargo, como hemos marcado, en la postulación todoroviana, según Durst (2007) y Wörtche (1994), este problema es marginado. En este sentido, Thomas Wörtche diferencia procedimientos de desestabilización de la figura del narrador a nivel macro y microestructural. Un procedimiento macroestructural ocurre cuando perspectivas contradictorias impiden una penetración válida del mundo narrado, en tanto que la palabra de autoridad del narrador no logra ninguna aclaración sistemática de la realidad. Esto ocurre, por ejemplo, cuando se produce un entrecruzamiento y relativización de diversas perspectivas narrativas, como se manifiesta en toda la narrativa fantástica de Leo Perutz (cf. capítulo 4). Entre los procedimientos microestructurales se cuentan la modalización, que descompone las perspectivas narrativas garantizadas y con ello, una forma de volver ambivalente lo narrado. La modalización modifica la relación entre el sujeto de la enunciación y lo enunciado y se torna ambigua la validez de los sistemas, por ejemplo, mediante el encadenamiento de apelaciones a sistemas opuestos, como Wörtche (1994) ejemplifica en *Die Spinne* [1907], de Ewers, y como Durst (2007) lo hace con *Der Meister des Jüngsten Tages* [1992], de Perutz.

En resumen, la desestabilización del narrador es la base de la literatura fantástica, porque generalmente es su autoridad la que garantiza la coherencia de los sistemas de realidad. Como esta desestabilización prefiere perspectivas reducidas, la forma más utilizada es la narración en primera persona, y cuando se usa la narración en tercera, esta forma se acerca a la primera, mediante procedimientos de focalización. La desestabilización del narrador es una precondition de lo fantástico, en la medida en que las afirmaciones de un narrador estable siempre son válidas. La ambivalencia característica (*Ambivalentisierung*) de la literatura fantástica sólo puede producirse cuando las instancias correspondientes al narrador se oponen al nivel de los sistemas de realidad.

En cuanto a la motivación, Durst la define como el sistema de procedimientos que justifican la introducción de motivos individuales y conjuntos de motivos que, en la literatura fantástica, posee la tarea de establecer las condiciones para impulsar una doble interpretación, hacer posibles o factibles los acontecimientos, es decir, hacer accesible el ámbito entre la validez o admisibilidad y la inadmisibilidad de lo maravilloso (ibíd.: 202). Todas las motivaciones de lo fantástico escatiman al lector una penetración válida del mundo narrado y le impiden la formulación de un sistema de realidad unívoco. La motivación de lo fantástico se basa en subterfugios, que posibilitan el sostenimiento limitado de lo regular puesto en cuestión por la aparición de lo maravilloso, que, a su vez, permanece restringido en su facticidad.

A continuación, Durst se dedica a analizar los elementos temáticos que sirven a la construcción de la estructura literaria de lo fantástico: “dasselbe Element ist Gesetz, insofern die Möglichkeit seines Auftretens zum Bestandteil der gesetzlichen Ordnung des individuellen Systems wird” (Durst, 2007: 207). De la diversidad y el volumen de clasificaciones temáticas, Durst percibe dos rasgos comunes a todas estas clasificaciones: por un lado, el convencimiento tácito y erróneo (para el crítico) de que la literatura fantástica tiene a su disposición sólo un número relativamente limitado de materiales temáticos, como sostiene Louis Vax (1960); y, por otro, la falta de abstracción en las investigaciones científicas registradas, en tanto no se percibe un principio de distinción claro y unificado tal como, hacia 1928, Propp critica de manera paralela con respecto al *Märchen*.

Durst da cuenta de las clasificaciones de Caillois (1966); Florian Marzin (1982), que él mismo califica de “unnötig”, “problematisch” und “nicht sinnvoll” (Marzin, 1982: 135); Peter Penzoldt (1952); el ya mencionado Vax (1960), un listado “weit unpräziser und allgemeiner in seinen psychologischen Verweisen” (ibíd: 213); Ostrowski (1966); Lotman (1971); Todorov (1971) y Ruthner (2006). En continuidad con esta delimitación, y tal como Todorov, Durst sostiene que no es necesario ni posible diferenciar los materiales temáticos de lo maravilloso y lo fantástico. Este es un caso particular del salto de sistemas entre R y W, mediante el que lo maravilloso se presenta como “parte W” del no sistema fantástico. Por otro lado, la diferenciación de lo maravilloso con respecto a géneros como el *Märchen* y la *Sci-fi* representa un segundo punto problemático, además de la “immanente Wunderbarkeit des Realismus” (Durst, 2007: 236), cuya diferenciación temática con respecto a lo maravilloso en sí mismo se basa en los diferentes grados de la puesta al descubierto de sus leyes literarias. Para Durst, en lo maravilloso hay un mayor grado de exposición de sus propias leyes ficcionales, y, a su vez, esta gradación se funda en una relación evolutiva de los elementos literarios de cada sistema y su reorganización o desecho. Por ello, los temas de lo maravilloso no pueden ser abarcados como un mero repertorio de imágenes concretas,

o lexemas particulares, sino que deben ser reconocidos de acuerdo con los principios generales de organización en el relato, con lo que Durst propone, entonces, una teoría general de los materiales temáticos de lo maravilloso. Así, analiza los tres niveles del relato, la narración, la acción o trama y las funciones (cardinales y catalizadores, en sentido estricto, frente a los indicios), que sirven al establecimiento de la serie lineal de eslabones que conforman un relato, serie constituida por sus secuencias temáticas (organizadas en microsecuencias) y los vacíos u omisiones, que constituyen los saltos secuenciales o de sistemas, en lo fantástico.

De aquí surge una nueva reformulación descriptiva de lo maravilloso que, como aquel “Wirkung ohne Ursache”, que aparecía en el análisis de Tieck sobre lo maravilloso en Shakespeare (1793), es redefinido según Zimmermann, en los siguientes términos: “Wenn in der Kette einer Sequenz ein Glied ausgelassen wird, tritt das Unwahrscheinliche (Wunderbare) ein, denn als wahrscheinlich (realistisch) im Erzählablauf gilt die Abfolge der gesamten Sequenz” (Zimmermann, en *ibíd.*: 242).

Como se percibe hasta aquí, antes que una demarcación de temas en sí mismo, Durst muestra la forma en que opera su análisis estructural, que divide secuencialmente (y temáticamente) la narración en una serie operativa de eventos pertenecientes a diversos sistemas. Sobre la base de esta operación analítica, Durst justifica, asimismo, su definición de lo fantástico como un salto entre sistemas, donde la relación entre vacíos y secuencias es dialéctica (una secuencia define un vacío y viceversa). Así, cada salto tiene como fundamento un vacío estructural “maravilloso” en la cadena de funciones, que puede activarse por una adición de posibilidades secuenciales antinómicas (explicaciones) de los eventos, o por una reducción de posibilidades secuenciales en relación con R.

Su teoría general de los materiales temáticos maravillosos se resume, pues, de la siguiente manera: los procedimientos de la deformación secuencial (el nivel sintáctico) poseen una función generativa en el nivel semántico. Esto muestra la complejidad que sustenta los niveles individuales de la estructura literaria en mutua solidaridad. La diferencia entre los vacíos secuenciales realistas y maravillosos se encuentra en el grado en que cada uno pone al descubierto los procedimientos ficcionales que utiliza.

La última cuestión que Durst analiza extensamente en cuanto a los materiales temáticos mediante el ejemplo del tratamiento de la sexualidad es lo que él denomina su doble escalonamiento. Según Durst, tanto R como W buscan un dominio absoluto, lo cual tiene como consecuencia que, en la literatura móvil, la dominancia de la concurrencia de sistemas de realidad también se transforma en una cualidad binaria del material temático de los sistemas de realidad. Este doble escalonamiento del material es ejemplificado por Durst mediante la figura de los *Untote*,

los no muertos o muertos vivientes; designación general que señala a las criaturas que se encuentran en un estado entre la vida y la muerte, como los vampiros, las momias, los zombis, los esqueletos, etc. La definición misma del muerto viviente muestra su existencia binaria, en tanto éste no se encuentra ni en el ámbito de los vivos ni en el de los muertos.

En cuanto a la literatura fantástica en el siglo XX, Durst retoma la tesis controversial de Todorov (1970), sostenida, con modificaciones, asimismo, por Thomas Wörtche (1987) y Thomas Broß (1996), con respecto a la muerte del género durante el siglo XX. Según estos autores, en último caso, la vacilación es posible en textos que se someten a una relación con la realidad extraliteraria, y, en este sentido, la literatura fantástica se orienta a las normas literarias del siglo XIX y se hace cargo de la confianza que instaura el realismo en la posibilidad de reproducir la realidad. Por lo tanto, lo fantástico sería un fenómeno de textos premodernos. Si el género se basa en precondiciones que se heredan, la Modernidad, sin embargo, contradice el impulso mimético de la literatura.

Para Todorov y Wörtche, según Durst, la argumentación implica la tesis de que hoy en día no habría más textos realistas, o, en el caso de haber, pertenecerían al nivel trivial de la literatura. Pero, para Durst, en lugar de este realismo del siglo XIX, han entrado en escena los nuevos realismos del siglo XX, calificados por él como más sagaces, en tanto han abandonado la creencia ingenua en una realidad reproducible y han reconocido la imposibilidad de una mimesis. Son sintomáticos la creciente complejidad de los procedimientos narrativos, el desarrollo desde la narración lineal hacia el rompecabezas de perspectivas que supone saltos temporales. Cuanto más complejos son los procedimientos, menor es la creencia en la posibilidad de reproducir la realidad. El narrador omnisciente, que pone el mundo narrado en un orden sumario, sólo existe hoy en día en una refracción irónica o en la literatura trivial. Con este desenvolvimiento posterior del realismo y de lo maravilloso, se produce una evolución de lo fantástico, porque el no sistema une precisamente estos diferentes componentes. La lucha de sistemas no acaba, pero es resuelta por los oponentes evolucionados. Este es el caso, asimismo, de los textos del surrealismo, que la Modernidad difícilmente pueda adjudicarse, porque sólo pueden funcionar sobre el fondo de la tradición realista, que todavía está activa implícita o dialécticamente. Lo mismo vale también para *Die Verwandlung*, de Kafka, que sirve de prueba del diagnóstico todoroviano. Lo fantástico puede concebirse como expresión de la modernidad literaria, en la medida en que problematiza los procedimientos literarios. Los parodia y, consecuentemente, dispone de un nivel de (auto)reflexión significativo.

Durst se dedica a continuación a definir lo maravilloso de segundo orden. Según la tesis del autor sobre la independencia de la realidad extraliteraria, la norma cuyas reglas viola lo fantástico

no es la realidad sino una convención sistémica, cuya cualidad maravillosa se ha vuelto irreconocible de acuerdo con la configuración tradicional, denominada realista. Sin embargo, en tanto lo fantástico se define como desviación de los sistemas de realidad en general, existen asimismo textos en donde lo fantástico es una violación de lo maravilloso, porque lo maravilloso concurrente, algo maravilloso de segundo orden, se introduce en el mundo narrado. En lo que sigue,  $R_2$ ,  $W_2$  y  $N_2$  denotan estos sistemas de segundo orden. Según Durst, la lucha entre las realidades de los sistemas  $R_2$  y  $W_2$  es la innovación generalizada de la literatura móvil del siglo XX, aunque ejemplos de la misma forma se comprueban ya en *Der blonde Eckbert*, de Ludwig Tieck, entre otros (ibíd.: 281-289).

Durst introduce una diferenciación gradual más, con respecto a la que los sistemas de realidad son *ausformuliert* o *unausformuliert*. La no formulación del ámbito maravilloso implica que los elementos maravillosos permanecen sin una motivación unívoca y no se encuentran en ninguna coherencia o conexión reconocible. Esto produce un vacío, que conduce, paradójicamente, a una densidad particular de las leyes, porque el desvarío del significado literario no permite ninguna anarquía. Todo sistema de realidad debe integrar cada elemento nuevo, por lo que un sistema de realidad maravilloso de este tipo o una parte de un no sistema (N) se denomina *unausformuliert*. Mientras que un W no formulado puede poseer el dominio exclusivo sobre el mundo narrado, el R no fundado aparece exclusivamente como parte de un no sistema (ibíd.: 302). Para Durst, en una estructura todo es significativo y la inscripción de dos elementos da comienzo de inmediato a la búsqueda de su relación causal, y con esto se induce una ley, que confirma o niega el orden normativo vigente.

Por lo tanto, la literatura fantástica no sistémica representa una provocación máxima a las convenciones literarias, basada en la imposibilidad de formulación de las reglas vigentes en el mundo, pero esta imposibilidad no implica que éstas no existan. De hecho, la imposibilidad se introduce en el texto de dos formas diversas: o bien se renuncia completamente a la descripción del orden sistémico maravilloso, o bien hay varios órdenes maravillosos incompatibles que se contraponen. La *Unausformuliertheit* (no formulación) del W convierte el sistema de realidad en un desconcertante rompecabezas de elementos, que tienen que ser integrados, para hacer visible el orden oculto. La tradición de la coherencia del sistema de realidad, que está en vigor en la literatura narrativa sugiere, a pesar de toda imposibilidad de formulación, que aun cuando no descriptible, todavía subsiste una coherencia.

Desde este punto de vista, *Die Verwandlung* puede explicarse a partir de la imposibilidad de formulación, como un ejemplo de intercambio de residuos o despojos de los sistemas R y W. El efecto particular de esta *Novelle* se configura tanto a partir del material de las circunstancias o el

estado de cosas pequeño-burgués, que tradicionalmente se califica de realista, pero que aquí es utilizado en la construcción de un sistema maravilloso, estable e inmóvil. La cualidad de maravilloso presupuesta o naturalizada acerca el texto al *Märchen*<sup>21</sup>, pero la metamorfosis de un hombre sigue siendo un acontecimiento shockeante e imposible para el lector. La diferencia con respecto al *Märchen* son los residuos realistas, que provocan en el lector una expectativa realista, y que se encuentran en tensión con respecto a la legitimidad naturalizada o vigente de lo maravilloso. La indiferencia con la que se pasan por alto las convenciones realistas despierta el escándalo. De esta forma, la novedad en Kafka está en el hecho de que la imposibilidad de formulación se produzca sin saltos entre sistemas, es decir, en un sistema inmóvil exclusivamente. Esta clasificación permite a Durst afirmar que la existencia de residuos realistas y la intervención o entrada de lo maravilloso, simultáneamente, en ausencia de un clasificador de incompatibilidad con la realidad, significa un paso evolutivo, al establecerse con ello las características de un nuevo género: el realismo mágico. Según Durst, éste encuentra su forma primitiva en Kafka, en tanto sistema de realidad inmóvil y estable, pero no formulado, simultáneamente.

En cuanto a la relación entre la literatura fantástica y otros géneros, Durst discute las propuestas y esquemas que proponen diversos tipos de relación sincrónica y diacrónica entre éstos, propuestas brindadas por críticos como Schröder (1994), Zgorzelski (1984), Brooke-Rose (1981), *et. al.* (ibíd.: 317-349). Respecto del eje diacrónico, la relación entre los géneros “predecesores” y los orígenes de la literatura fantástica, Durst presenta un esquema, proveniente de Schröder (1994: 198), donde la saga constituye el origen de la literatura fantástica. La misma debe su existencia a la narración oral de algo singular, fuera de lo normal, un acontecimiento numinoso, en una situación histórica concreta. Lo maravilloso aparece en ella ya como algo particular, aunque no como algo imposible. La autenticidad de lo narrado garantiza los indicadores que permiten una conexión con el discurso histórico y el narrador oral, a pesar del acento en lo extraordinario. Pero, puesto que el narrador concreto desaparece en la transformación en literatura (*Literarisierung*), él tiene que ser reemplazado por una transformación literaria mediante estructuras textuales correspondientes, con lo cual se señala el comienzo de una ‘duofonía’ (Duophonie). Por lo tanto, a la transformación literaria de lo narrado le sigue una transformación literaria del narrador, que relativiza lo narrado (Schröder, citado en ibíd.: 318). En cambio, el *Märchen* no posee ninguna posibilidad de desarrollo de una ‘duofonía’ dialógica. En comparación con éste, la saga es mucho más libre en cuanto al bosquejo de los personajes, porque ofrece la posibilidad del análisis psicológico, de manera que los personajes pueden percibirse como caracteres particulares y no como tipos, lo que ocurre en el *Märchen* o en la leyenda. La facticidad de lo dicho, el abandono de

---

<sup>21</sup> Al respecto, véase Heselhaus, 1952: 356; Klotz, 1987: 340 y Wunsch, 1991: 39.

las estructuras narrativas fijas y la posibilidad de una presentación psicológica conducen al realismo.

En cuanto al eje sincrónico, la investigación se ha abocado a establecer las marcas de afinidad entre lo fantástico y varios géneros, sobre todo la *Science Fiction*, y, más raramente la Utopía y el *Märchen*. Para Schröder y Durst, habría una diferenciación clara entre el (*Zauber*)*Märchen*, la SF y la utopía, porque, en éstos, falta la doble estructura perteneciente a lo fantástico, es decir, el conflicto de sistemas de realidad (Schröder, 1994: 91).

Con respecto a la *Science Fiction*, Durst sostiene que ésta no existe como un fenómeno que desarrolla nuevos temas, sino que lo definitorio y diferencial se percibe en sus motivaciones temáticas. El factor maravilloso no es afectado o perjudicado por la explicación “científica”, porque ésta representa una estrategia específica de la lucha de sistemas: W intenta derrocar a R del trono de su aparente ‘cientificidad’, al formular una ‘cientificidad’ de lo maravilloso, también aparente. Mediante este procedimiento, lo maravilloso socava la ideología de lo regular (ibíd.: 339).

Por otra parte, los textos pertenecientes a la *Sci-Fi* también pueden diferenciarse en móviles e inmóviles. Entre los textos móviles están algunos en los que tienen lugar estructuras fantásticas que sostienen la ambivalencia, lo cual lleva a Durst a afirmar que un texto puede pertenecer a diversos géneros. Por lo tanto, la *Sci-Fi* sería completamente integrable en la sistematización propuesta, en tanto el concepto de la literatura fantástica define únicamente un marco estructural, en el que las motivaciones pueden variar.

De manera paralela debe determinarse la relación con otros géneros, como, por ejemplo, la novela de detectives, la utopía, el *Fantasy*, cuyos textos pueden atribuirse al género de la literatura fantástica en el caso de una vacilación de sistemas de realidad, por ejemplo, en conexión con la aparente imposibilidad de resolución del enigma dentro de las fronteras de lo regular, como en el relato de Agatha Christie, *Ten Little Niggers*, o en los textos de Perutz *Der Meister des Jüngsten Tages* [1923], y de Lernet-Holenia *Beide Sizilien* [1942].

Finalmente, en cuanto a la relación entre el *Märchen* y lo fantástico, a la que nos hemos referido anteriormente en el desarrollo de la *Theorie der phantastischen Literatur*, Durst se refiere a la necesidad de una diferenciación previa en el concepto mismo de *Märchen*. Mientras que el *Volksmärchen* describe un mundo maravilloso inmóvil naturalizado (por la ausencia de un clasificador de incompatibilidad de realidad), la complejidad de sistemas de realidad mantiene sin solución el elaborado *Kunstmärchen* (y, dentro de este, específicamente, el *Zauber märchen*, es decir, el cuento maravilloso en el que interviene en la realidad alguna forma de magia), como ocurre en *Der blonde Eckbert*, cuyo no sistema (N) surge de la contradicción irresoluble de dos realidades maravillosas definidas como incompatibles. Por otro lado, en este sentido, el no sistema (N) es un

fenómeno de la narración escrita, por lo tanto, la diferenciación entre ambos tipos de *Märchen* resulta útil en cuanto al grado de transformación literaria (*Literarisierung*).

Durst concluye que la literatura fantástica se superpone con una serie de otros géneros, sin ser idéntica a ellos, debido a su lucha de sistemas. Estas superposiciones están limitadas a aquellas formas del relato que están obligadas a un discurso literal, lo que lleva a Durst a conclusiones similares a las de Todorov, en cuanto a las diferencias entre lo fantástico, la fábula, lo alegórico y lo poético.

Con respecto a dicha cuestión, Durst analiza tres formas o modalidades que se diferencian e incluso excluyen lo fantástico: la poesía y el humor. En primer término, tal como en Todorov, la recepción poética del texto se opone a lo fantástico, ya que entre la ficción y la poesía hay una diferencia estructural en la naturaleza de los discursos respectivos. En la terminología de Durst, "sich die Poesie der Definition eines Realitätssystems entzieht" (ibíd.: 353). Como un caso específico de la recepción poética en general, la alegoría desprecia el sistema de realidad hasta la pérdida del significado.

Por otro lado, para Durst, lo fantástico tiene por resultado un procedimiento de "desautomatización", en los términos de Shklovsky (1997). En lo que se refiere al discurso poético, en lo fantástico y lo maravilloso, éste se sale de su acostumbrada invalidez y, de esta manera, se formulan leyes fundamentales del mundo narrado. En cambio, en lo realista regular, permanece la intransitividad de la imagen poética, es decir, se imposibilita o se evita su legitimidad o su legibilidad literal. En tal sentido, Durst aclara de la siguiente manera la forma en que lo fantástico "válida" lo poético al nivel narrativo:

Im Phantastischen aber wird die reguläre Intransitivität des poetischen Bildes zum Material der wunderbaren Transgression: Das Wunderbare ist (auch als Anteil im Nichtsystem) eine Erscheinung der Wörtlichkeit, des sensus litteralis. "Das erste auffällige Merkmal (des phantastischen Diskurses) ist ein bestimmter Gebrauch des bildlichen Diskurses", schreibt Todorov zu Recht. "Das Übernatürliche (Wunderbare) entsteht oft daraus, daß man die übertragene Bedeutung wörtlich nimmt" (ibíd.: 354).

Por esto, una frase como "er tanzt wie der Teufel", que proviene del lenguaje cotidiano y que posee un significado metafórico, es tomada de manera literal en la literatura fantástica.

Durst sostiene que el efecto desautomatizante de la literatura fantástica sobre la lengua se muestra sobre todo en su uso específico de figuras retóricas. El discurso poético rechaza la formulación del sistema de realidad, pero esto trae como consecuencia fundamental, aunque ilegítima, una forma de lo maravilloso ya en sí. El sistema W hace uso de este potencial, en tanto cristaliza estas figuras retóricas y las convierte en literales, haciendo visible lo maravilloso oculto. Tan pronto como se alcanza esta legitimidad (la "realización" de lo verdadero en las figuras



retóricas mismas, utilizadas literalmente), se constituye lo maravilloso y se realiza el salto desde R a W. La figura cambia entonces su función y se sitúa como apelación a W (W-Apelle).

Según Durst, además de la forma alegórica denotada por Todorov, existe otra forma que posee una influencia destructiva sobre lo fantástico: el discurso humorístico, cuya oposición con respecto a lo fantástico es marcada por diversos autores<sup>22</sup> y que, a su criterio, se ha convertido en una característica central del género (ibíd.: 367ss.). Para el crítico, el efecto del discurso cómico se asemeja al del discurso alegórico, en el hecho de que ambos reducen la importancia de las rupturas del sistema de realidad. Las rupturas que aparecen son armonizadas, de manera tal que se interrumpe la ambivalencia fantástica, efecto que Durst analiza en algunos textos de Hoffmann, Heine y Dickens. El discurso cómico desarrolla un efecto que crea coherencia, que supera la contradicción de los sistemas de realidad. El escándalo al que da lugar lo maravilloso, es minimizado. Como consecuencia, estos textos inmóviles se acercan a los sistemas inmóviles, maravillosos, del cuento popular, en donde lo maravilloso no es inaudito, sino que se transforma en una parte integrante del mundo narrado. La desvalorización del conflicto de sistemas y la armonización de las contradicciones, propias del discurso humorístico, se oponen a lo fantástico.

En conexión con el análisis de los procedimientos de desautomatización propios de lo fantástico, y con respecto a su valor en términos literarios, Durst denota, por un lado, citando a Todorov, que, en lo fantástico, lo sobrenatural es símbolo de la lengua, en tanto el valor estético del sistema maravilloso revive las figuras retóricas, o tropos “muertos”, asignándoles un nuevo significado. El desarrollo de Durst vuelve a retomar los lineamientos del formalismo ruso, en relación con la diferenciación entre lenguaje prosaico y lenguaje poético, y la pregunta central acerca de la “literariedad”. Mientras que la automatización de la lengua, su uso prosaico o práctico, matan la lengua, la convierten en una lengua muerta, al tomar los tropos más prosaicos de esta lengua cotidiana y utilizarlos de manera literal, lo fantástico los resucita o los devuelve a la “vida”, desautomatizándolos. Así, hace visibles los significados ocultos de las palabras y legitima lo maravilloso olvidado que vive en estos tropos.

Finalmente, según el crítico, la literatura fantástica posee un significado paródico y es revolucionaria, en tanto lleva adelante una subversión de las relaciones jerárquicas entre sistemas de realidad, y con respecto a las tradiciones literarias (retóricas, temáticas, etc.) presupuestas por estos sistemas. La literatura fantástica configura, de esta manera, una parodia máxima, porque los vacíos secuenciales insertos en la parte W obligan al desarrollo de las estructuras de motivación, aunque el carácter no sistémico de lo fantástico prohíbe la integración definitiva de los lugares vacíos, de manera tal que persiste el escándalo de las lagunas, ostensibles en los acontecimientos

---

<sup>22</sup> Durst cita el conocido ensayo de Freud (1966: 227ss.) y el volumen de Vax (1961).

sin motivación de las partes W (ibíd.: 263). Centralmente, lo fantástico consiste en una potenciación y parodia de la literatura. Desde un punto de vista formalista, el procedimiento más alto del arte consiste en el extrañamiento. Mediante el extrañamiento de los procedimientos automatizados se manifiesta renovadamente el valor artístico y el valor innovador, que equivale a dicho valor artístico, en tanto la desviación de la norma es considerada “arte”. Por lo tanto, la desviación de procedimientos automatizados es inevitablemente visible al nivel del sistema de realidad individual como un cambio de las leyes del mundo. Así, la evolución de los procedimientos produce consecuentemente una evolución simultánea del sistema de realidad.

En el modelo presentado por Durst, se perciben separados los campos heterogéneos de lo regular y lo maravilloso así como el de la desviación, en donde lo maravilloso es una desviación de lo regular, de la misma forma que lo regular lo es de lo maravilloso. A causa de esta emancipación de cada polo, más allá de la importancia de su desviación, W y R deben entenderse como sistemas de normas. En la literatura fantástica, en la violación W, se reconoce el aspecto paródico de la norma R (realista), por ejemplo, en la representación liminar de la muerte.

El efecto de la parodia posee carácter dialéctico, pues no quiebra simplemente la norma regular, sino que simultáneamente, la vuelve consciente, la pone al descubierto. El sistema realista regular dispone de una realidad autónoma tal como un sistema maravilloso la posee, aunque en el realista R lo maravilloso inmanente no es definido expresamente como ley sistémica. Consecuentemente, lo maravilloso narra, no sólo las figuras retóricas, sino los procedimientos narrativos mismos, que concretiza y traduce o transfiere al nivel de la acción. Ésta es la diferencia con respecto a la puesta al descubierto de los procedimientos, que también puede aparecer en textos realistas, mediante excursos poetológicos.

En aquellos textos donde rige lo maravilloso, los vacíos secuenciales son negados. La secuencia incompleta se completa, de manera tal que W formula un orden secuencial propio y una unidad lógica propia. De manera contraria, la literatura fantástica rechaza para sí la institución de una tal coherencia. Como lo no sistémico no puede ser vencido, los vacíos permanecen reconocibles como tales, con lo que prevalece la ambivalencia y la duda del no sistema (ibíd.: 382-386). La literatura fantástica fractura el mundo ficcional interno.

Esto contiene una consecuencia paradójica, en términos formalistas, puesto que el rechazo fantástico de la realidad, la puesta en cuestión de todo sistema de realidad vigente, provoca la búsqueda metódica de una realidad más legítima por parte del lector. El no sistema intensifica, por lo tanto, la percepción del mundo narrado, al negar su realidad. Debe rastrearse hasta la indicación más insignificante que pudiera conducir a una decisión a favor de lo regular o lo maravilloso. En este aspecto, la literatura fantástica posee un alto valor paródico (ibíd.: 382-386).

Percibido de esta forma, lo fantástico es simultáneamente un análisis de la literatura, por lo que su investigación tiene una significación considerable para la teoría literaria, porque consiste en el único caso en donde se da un género narrativo que no dispone de ningún sistema de realidad propio. Es, según Durst, la literatura del máximo extrañamiento. Su negación de la realidad es una inversión abarcativa de la tradición literaria, que casi siempre tiende a la dirección opuesta y postula insistentemente la legitimidad unívoca del mundo narrado.

La propuesta de Durst de un modelo de espectro, en el que lo fantástico se ubicaría en el centro, posee límites reconocibles y, en algunos casos, reconocidos por el propio autor. En primer lugar, tal como ocurre con el modelo todoroviano, este modelo dicotómico (triádico, si se tiene en cuenta el no sistema fantástico), con sus diversas variables, de cuño estructuralista, por un lado, simplifica excesivamente la complejidad y polivalencia de los textos mismos, que oblitera o elide. En segundo lugar, el posicionamiento exacto de diversos textos maravillosos, realistas y fantásticos resulta excesivamente inextricable y arbitrario, en ciertos casos, dentro del espectro propuesto (¿qué texto se halla más cerca del extremo R, las novelas policiales de Spillane o *Stopskuchen*, de Raabe?).

Más importante aun es la pregunta por la utilidad hermenéutica del modelo en el análisis de los textos, teniendo en cuenta que el mismo resulta necesariamente limitante y parcial en su perspectiva, porque excluye características específicas de los textos que resultan relevantes para su determinación y por las razones que revisaremos a continuación. A pesar de su gran difusión en las instituciones académicas alemanas, el cuestionamiento más importante a su perspectiva es la utilidad de la determinación o la mera localización de un texto en el espectro, útil, quizás, en la descripción, pero ineficaz en términos del análisis. El mismo basa su legitimación en la observación de que solo pueden darse movimientos de un lado al otro del espectro y los sistemas R y M no pueden fusionarse, una precondition de la existencia de lo fantástico.

Asimismo, la elisión de la variable histórica, tal como en Todorov, tiene como resultado categorizaciones simplificadoras, en su abstracción (como la denotada anteriormente) e inexactas o ineficaces a la hora de su aplicación, por ejemplo, el uso de categorías del estilo “realismo mágico”, un anacronismo teórico, que aplicado a la obra de Kafka, descontextualiza y deshistoriza la utilización del término con respecto a la literatura latinoamericana del denominado “boom”.

Por otra parte, la exclusión todoroviana, retomada por Durst, de lo alegórico y lo humorístico en la determinación de lo fantástico también resulta taxativa e improductiva. En cuanto a la oposición entre lo fantástico y la alegoría, la misma fue reexaminada y corregida por Ana María Barrenechea (1978: 87ss.). Para la autora, la relación entre ambas categorías no se plantea como oposición, sino que ambas son categorías cruzadas que pueden coexistir

textualmente (lo cual le permite incluir la poesía y el drama en la literatura fantástica). Lo mismo puede decirse de lo fantástico y lo cómico, en una serie de contraejemplos que provienen del corpus presentado en el presente trabajo y también, por el contenido contradictorio de la exclusión presentada por el crítico alemán. Desde este último punto de vista, si para Durst, “Wo man lacht, hat die Furcht keinen Zutritt” (ibíd.: 367), según la definición minimalista, el miedo del lector no posee ninguna relevancia para la definición de lo fantástico, por lo que la influencia del miedo sobre lo fantástico debe ser reexaminada, sobre todo, a la luz de los contraejemplos presentados por la obra de Perutz y Lernet-Holenia, en los usos de lo cómico y de la ironía. Por otra parte, como analizaremos en el capítulo 3, en la obra de Ewers prevalece el uso de lo “cómico-grotesco”, llevado al extremo.

Una última crítica con respecto a la perspectiva de Durst se dirige a las generalizaciones finales del autor, en cuanto al valor paródico y subversivo de la literatura fantástica, que transponen el análisis abstracto de lo fantástico (objetable en sí) a de toda la evolución literaria, identificándolo con la parodia y el extrañamiento, fuera de la historicidad propia del género, de los contextos específicos de su producción, de la poética de los autores y de cada obra.

## 2. Contexto, concepto de identidad y las transformaciones de lo fantástico

### 2.a. *Fin-de-siècle*, Imperio austrohúngaro y Alemania: una historia de hechos e ideas

Faire l'histoire avec les détritux même de l'histoire  
Rémy de Gourmont, citado por Walter Benjamin, *Das Pasagen-Werk II*

Un mundo llega a su final. Hemos de buscar una solución radical a nuestros problemas  
Walter Gropius, citado por Peter Gay, *La cultura de Weimar*

En *El sentido de un final* (1983), Frank Kermode analiza las maneras en que los hombres han imaginado recurrentemente el fin del mundo, o el fin de un mundo, bajo diferentes formas ficcionales, estableciendo consonancias con sus orígenes y sus precedentes, es decir, a la manera de un relato, a partir de la concordancia entre principio, medio y final. Ficciones bíblicas, míticas, apocalípticas, o simplemente novelísticas, su objetivo principal es, según Kermode, hallarle sentido al mundo. Mediante el análisis de nociones centrales como la de “imperio”, “decadencia y renovación”, “progreso y catástrofe”, en diversos tipos de narraciones, Kermode muestra la recurrencia de una serie de asociaciones léxicas que se enlazan con el sentido del fin y una forma de teleología histórica, configurada en términos de una narratividad básica, consonante con un desarrollo en las etapas establecidas. Por lo tanto, estas ficciones no sólo se nutren de la historia, sino que, simultáneamente, imponen modelos al tiempo histórico, o a la escritura de la Historia, cuya recurrencia, en no pocos casos, se traspone en una percepción de la misma en términos trascendentales y en una forma de temporalidad asociada a lo cíclico y al mito. En tal sentido, para Malcom Bull, quien recopila una serie de ensayos dedicados a la teoría del apocalipsis y los fines del mundo, entre las versiones religiosa y secular de la escatología y de la teleología, existe una continuidad (Bull, 2000: 20 y 28). Como nota Enzo Traverso, tal continuidad es interpretada por Walter Benjamin y Max Horkheimer, hacia la misma época, como una remisión inevitable a la idea de un Juicio Final, y, por lo tanto, a la teología (Traverso, 2012: 29s.).<sup>23</sup>

En términos críticos, frente a una postura mitificadora acerca de la historia, desde una perspectiva sobre la construcción y usos de la materia histórica en la obra de Leo Perutz, en un sentido afín al abordaje del presente trabajo, Siegfried Kracauer se refiere a esta postura sobre la historia general, como un híbrido, mezcla entre leyenda y manual analítico con fechas, batallas y reyes, donde:

lo que se nos aparece como una “construcción imaginaria” ha sido la *raison d'être* de la historia general la mayor parte del tiempo. Nuestro interés en el curso de la historia se

<sup>23</sup> Desde este punto de vista, el valor “profético-científico” (utilizando los términos de Walter Benjamin, con respecto a su estudio sobre Jakob Bachofen, que revisaremos posteriormente -Benjamin, 1977: 219s.), de esta percepción apocalíptica de tal época (comienzos del siglo XX), autorreflexiva sobre sí, se cumple en el *telos* negativo en la consideración histórica general sobre siglo XX hacia el final del mismo, tal como sostiene Enzo Traverso. Glosando a Dan Diner, Traverso afirma que “la conciencia de la época está forjada por una memoria marcada con el sello de los cataclismos del siglo” (Traverso, 2012: 31), cataclismos o catástrofes que tienen origen y lugar, precisamente, en el período delimitado para el examen del presente trabajo.

funda en profecías religiosas, cálculos teológicos e ideas metafísicas acerca del destino de la humanidad. Como todas las inquisiciones básicas, la búsqueda de los destinos de los imperios y pueblos se origina en el pensar desde arriba (Kracauer, 2010: 218).

La búsqueda de los destinos de los imperios apunta a ese “sentido de un final”, hacia finales del siglo XIX. Frente a esta idea de historia general, que corresponde a un paradigma “mitificador” sobre la historia, el fin de los tiempos y los destinos imperiales, más cercana a una filosofía de la historia (y a una forma de teleología, que se propone el examen de las causas últimas), Kracauer propone un abordaje desde abajo, que piensa a través de las cosas y no por encima de ellas, y se contraponen a una idea de universalidad del “todo de la historia”. En el enfoque de Kracauer sobre la historia “desde abajo”, retomado, a su vez, por Carlo Ginzburg (2008 y 2010), resulta significativa para el presente trabajo su concepción sobre la microhistoria y el paradigma indicial, que retomaremos al referirnos a la obra narrativa de Leo Perutz.

Dentro del paradigma “mitificador” sobre el sentido histórico del fin de siglo XIX y comienzos del siglo XX, debe situarse principalmente el *fin-de-siècle* austrohúngaro, por una parte, en la propia consciencia de la época, percibida por sus protagonistas como *Die letzten Tage der Menschheit* [1918] o como otra instancia del *Weltgericht* [1919], de acuerdo con los títulos de los volúmenes de Karl Kraus, o en la obra de Leo Perutz, *Der Meister des Jüngsten Tages* [1923]; como, por otra parte, en conexión con la interpretación de lo que Claudio Magris denominó “el mito habsbúrgico”, en su análisis de la literatura austríaca moderna (Magris, 1998: 49ss.). Por lo tanto, más que un paradigma estructurado o formalizado, esta postura se manifiesta como un clima intelectual general, hacia principios del siglo XX, tanto en Alemania como en el Imperio Austrohúngaro. Por otra parte, también la conformación del Imperio Prusiano, a partir de la *Gründerzeit*, hacia 1871, responde a otra forma de identificación imperialista (crecientemente mitificadora), con respecto al sentido del destino de una época, como *télos* histórico, aludido por Kermode en la concordancia entre los orígenes y el final. La noción de Imperio se asocia a uno de los aspectos del concepto de identidad que nos ocupa, y que se manifiesta en crisis hacia esta época: la identidad colectiva- nacional. Así, en la representación (o conciencia) contemporánea acerca de la propia actualidad como un período apocalíptico, se manifiesta el primer aspecto de la crisis de un sentido identitario colectivo que, prontamente, manifestará toda su conflictividad, en el estallido de la Primera Guerra Mundial.

En el caso específico de estos *saecula* (Kermode, 1967: 22), el *fin-de-siècle* XIX, “donde existen a la vez y en forma clara todos los elementos del paradigma apocalíptico” (id.), la división cronológica “arbitraria” (seglar) se percibe como un fin, en tanto el sentido histórico del imperio supranacional, la unidad habsbúrgica, se halla en crisis. En sus propias palabras, glosadas por Riedl, Kraus escribe sobre este “alegre Apocalipsis” (Broch, citado por Riedl, 1995: 51) “una tragedia

cuyo héroe es el mundo en su ocaso” (Riedl, 1995: 46). La creciente sensación de disolución de la *KaKania* (*kaiserlich und königlich*), del legítimo heredero del Sacro Imperio Romano Germánico, en esas unidades “demoníacas”, según Franz Werfel, que constituyen los modernos Estados nacionales (Magris, 1998: 35ss.), se trata de una muerte anunciada ya en los orígenes, en tanto la unidad constituye por sí misma una mitificación enajenadora, que, históricamente, oculta la carencia de un centro estatal dinámico (ibíd.: 51). Desde este punto de vista, para Hermann Broch, citado por Riedl, en la ciudad de Viena toda la época, encontró su “centro del vacío europeo de valores” era una no-gran capital, sin por ello convertirse en una ciudad de provincias (Riedl, 1995: 57).

Como luego revisaremos, más allá de la interpretación mitificadora sobre los imperios, asociada a la percepción de la época sobre este otro “fin de los tiempos”, en términos objetivos, en su reconocida tetralogía, Eric Hobsbawn se refiere al período comprendido entre 1875 y 1914, como *La era del Imperio*, teniendo en cuenta el hecho de que “fue el período de la historia moderna en que hubo mayor número de gobernantes que se autotitulaban oficialmente ‘emperadores’ o que eran considerados por los diplomáticos occidentales como merecedores de ese título” (Hobsbawn, 2007: 65). Alemania y Austria-Hungría no son excepciones, sino que, por el contrario, constituyen dos espacios centrales de definición de este Imperialismo moderno. Sin embargo, y en conjunción con el sentido de un final o el sentido apocalíptico de la época, denotado por Kermode, la fragilidad de esta construcción identitaria colectiva finisecular se revela en el hecho de que, hacia 1918, habían desaparecido cinco de estos, entre los que se cuenta el austrohúngaro (id.).

En primer lugar, la noción de imperio como construcción identitaria colectiva se encuentra, entonces, en una crisis que, como dijimos, condujo a “la violenta muerte del hombre decimonónico” (Schorske, 2011: 29). En la Primera Guerra Mundial, se cumple ese apocalipsis largamente anunciado en términos culturales, pero en ella germinará asimismo ese segundo fin del mundo, tanto en las condiciones creadas por la “vergonzosa y humillante” paz de Versalles, en 1918 (*Schandfrieden* y *Schmachfrieden*) (Gay, 2011: 34), que constituye el “trauma del nacimiento” de la República de Weimar (ibíd.: 21ss.), como en los otros aspectos críticos en Alemania y en el (desmembrado) Imperio Austrohúngaro, que se conjugan en la coyuntura histórica, que presentamos muy sucintamente, a continuación, a fin de introducir las variables más importantes del clima intelectual de la época, en vinculación con la problemática (literaria e histórica) fantástico-identitaria.

Por una parte, en términos generales, el período que va desde 1871 hasta 1914, la denominada era del imperio, fue una época contradictoria y crítica, “de paz sin precedentes en el mundo occidental, que al mismo tiempo generó una época de guerras mundiales también sin

precedentes” (Hobsbawn, 2011: 17). Se trata de un período de creciente estabilidad social en el ámbito de las economías industriales desarrolladas, pero que, en los márgenes de esos imperios, generó fuerzas combinadas de la rebelión y la revolución, que acabarían con su estabilidad. En esta época, aparecen los primeros movimientos de masas organizados de los trabajadores, característicos del capitalismo industrial, que exigieron su derrocamiento. Sin embargo, surgieron en países de economías florecientes, cuando las instituciones políticas y culturales del liberalismo burgués se ampliaron a las masas trabajadoras de las sociedades burguesas, e incluyendo a la mujer. Esto se realizó, como nota el historiador inglés, al precio de forzar a la clase fundamental, la burguesía liberal. Así, “las democracias electorales, producto inevitable del progreso liberal, liquidaron al liberalismo burgués como fuerza política” (id.), un proceso cuyas consecuencias pueden ejemplificarse a través del desarrollo posterior a la guerra, en la República de Weimar. En el plano cultural e intelectual, esta *belle époque* produjo movimientos como el modernismo o las vanguardias, que, según Hobsbawn, protagonizaron la mayor parte de la elevada producción cultural del siglo XX (ibid.: 15). Finalmente, en consonancia con la postura que sustenta la hipótesis del presente trabajo, con respecto a la problemática identitaria en el contexto crítico de la primera mitad del siglo XX, y el resurgimiento de lo fantástico como expresión de esta confluencia, Hobsbawn sostiene que “fue un período de profunda crisis de identidad y de transformación para una burguesía cuyos fundamentos morales tradicionales se hundieron [...] Más aún, la vida cultural e intelectual del período muestra una curiosa conciencia de ese modelo, de la muerte inminente de un mundo y la necesidad de otro nuevo”(ibid.: 17s.). Para el historiador, desde 1914, el mundo está dominado por el miedo de una guerra global y por el miedo (y la esperanza) de una revolución, ambos basados en las situaciones históricas surgidas de la era del imperio.

Tal como sostiene el autor, agosto de 1914 constituye “el final de una época por los contemporáneos y esa conclusión está vigente todavía” (Hobsbawn, 2010: 14). Joachim Riedl cita (despectivamente) las palabras de Hofmannsthal, en su “patrioterismo contemplativo”: “Un acontecimiento tan gigantesco como esta guerra no puede sino ser el fin de toda una época, cuyas tendencias más profundas reúne en sí y expresa en una grandiosa disonancia” (Riedl, 1995: 60s.). La guerra constituye una “crisis histórica” (id.), que demuele la realidad imperial concreta (el Imperio austrohúngaro), sometido a sus propias fuerzas centrífugas. “Im Herzen Europas”, en los términos de Joseph Strelka, cae con él una noción identitaria que configura “das Österreichische als Ergebnis übernationaler Integration” (Strelka, 1994: 19ss.). En este sentido, para Joachim Riedl:

La monarquía danubiana se entendía a sí misma como crisol, en el que las pequeñas naciones que habían caído a lo largo de los siglos en la esfera de influencia de los emperadores vieneses se disolvían y habían de unirse en una amalgama supranacional. El



truco del alquimista fracasó. Las pequeñas naciones se sintieron arrojadas a una cárcel étnica y amenazadas de extinción (Riedl, 1995: 80s.)

En coincidencia con la tesis de Magris, acerca de la construcción cultural y, sobre todo, literaria, del mito habsbúrgico (construcción que adquiere mayor relevancia y crece con más ímpetu aún, después de su caída, en 1918), Riedl observa que, luego de la Primera Guerra, la “idea de un imperio no meramente terrenal, sino sagrado, que supere a las naciones” se convierte en el refugio de Hofmannsthal, el escritor austríaco, ahora apátrida (ibíd.: 61).

Como nota Magris, en el caso del Imperio Austrohúngaro, el mito reemplaza una historia ausente, en tanto esta mitología es concebida como compensación de la ausencia histórica de un desarrollo social, económico, político e intelectual unificado (Magris, 1998: 32ss.). A partir de “categorías lukácsianas” (ibíd.: 24), como la definición de ideología en tanto falsa conciencia, para Magris, el mismo término “mito” implica una deformación o alteración de la realidad, que se debe al deseo de obtener de esta una verdad esencial, real o pretendida, un núcleo histórico hipotético (ibíd.: 32). El mito habsbúrgico no es un simple proceso de transfiguración de lo real, propio de toda actividad, sino la completa sustitución de una realidad histórico-social con otra ficticia e ilusoria (id.). La mitificación del mundo habsbúrgico resulta “observable en las páginas escritas después de su desmoronamiento, sino que se inserta en una larga tradición, en un proceso histórico de deformación de la realidad austrohúngara”(ibíd.: 33). La descripción de esa sociedad desaparecida, por parte de escritores como Robert Musil, Hermann Broch, pero también en la obra de Leo Perutz y Alexander Lernet-Holenia, se inserta en una tradición, que Magris interpreta como deformación, “acentúa el carácter de evasión y de fuga de la realidad”, en tanto distracción de la energía de la concreta percepción de la realidad (id.). En las obras de estos autores, posteriores a la caída, para el crítico triestino, se enmascara e idealiza la existencia de tal imperio supranacional, cuyos tres motivos fundamentales son este ideal supranacional, el impersonal-burocrático, y el sensual y placentero hedonismo. Si el primer ideal se conecta con la función alemán-*mitteleuropea* del imperio, como colonizador cultural de la Europa oriental y heredera o continuadora del Sacro Imperio Romano, el segundo es encarnado por la figura del austero, y paternalista emperador Francisco José, elemento cohesivo de ambos ideales, que parece encarnar la “estática sabia y grandiosa”(ibíd.: 38) y una “mediocritas heroica” del orden y la regla burocráticos (ibíd.: 42), en su “aire de familiar inabordable” (ibíd.:39). Para Magris, ambos ideales nacen de la “alienación política de tipo religioso y el paternalista mito de los pueblos contrapuesto a la realidad moderna de las naciones nacidas de la Revolución Francesa” (ibíd.: 37). En cuanto al aspecto hedonista de la cultura vienesa, Rössner también se refiere al mismo, en conexión con las ideas de seriedad e ironía, el sentimiento de ligereza frente a la (seriedad de la) realidad utilitaria y el pathos caricaturizado sardónicamente en la comedia o en la conversación de salón de café, dos de los

géneros propios de la literatura austríaca (Rössner, 1995: 9ss.). Para Dagmar Lorenz, la postura diletante y esteticista del hedonismo vienés se asocia a la influencia cultural de la *décadence* europea finisecular (Lorenz, 2007: 60ss.), una influencia que, en nuestro corpus, no obstante, se encuentra presente ante todo en la obra de Ewers. En tal sentido, como analizaremos en el siguiente apartado de la tesis, en los escritos finiseculares del escritor alemán se expone el influjo de escritores tales como Maurice Barrès (ibíd.: 62), Charles Baudelaire, Oscar Wilde y Joris-Karl Huysmans (ibíd.: 64), asociados al pensamiento de la *décadence*, como lo denomina Lorenz.

Aunque la postura de Magris, en su tesis, resulta fundante en el análisis específico del contexto que nos ocupa, también mencionada por Lorenz (ibíd.: 60), en tanto precursora de artículos y compilaciones como la de Csaky *et. al.* (2004), también es extrema en la percepción y configuración del mito habsbúrgico y su historia, en tanto interpreta de manera unívoca y, por ello, criticable, un fenómeno que no es reductible a su carácter negativo o engañoso, en tanto ideológico, no sólo como “proyección fantástica y sentimental” (Magris, 1998: 35), o falsa conciencia, sino que se muestra más amplio, contradictorio y polivalente en sí mismo, tanto en su productividad ideológica y estética, como en sus aspectos positivos y concretos, como forma de representación y acceso (al menos, parcial) a una configuración de una verdad; configuración que exhibe irónica y reflexivamente su propia parcialidad y naturaleza artificiales (mítica, en tanto creada), en su conformación misma, pero que, además, también posee aspectos potencialmente liberadores, al igual que el cine posee la posibilidad de redimir la realidad física, en los términos de Kracauer (véase Kracauer, 1990 y Jay, 1990: 109ss.). Desde este punto de vista, la productividad del mito se manifiesta porque este posee un germen de desmitificación, como analizaremos en la obra de Leo Perutz, donde se manifiestan dos sentidos del mito: por un lado, la vivencia subjetiva-colectiva de los protagonistas de ese horizonte melancólicamente perdido y por otro lado, el autorreconocimiento irónico de esa historia, como un mito, de ese mundo configurado y esa época, pasada, como un producto artístico, creado estéticamente, y vivo, como tal.

Autores como Hans Hinterhäuser también analizan otros mitos seculares del *fin-de-siècle*, que se convierten en “religiones”, aunque no nacionales, sí colectivas, tales como el dandismo, la filosofía del superhombre y el culto al arte (Hinterhäuser, 1998: 12), aunque, para el autor, la “dialéctica entre racionalismo y ‘magia’”, entre “fin de siglo e Ilustración” es “un fenómeno de todas las épocas” (ibíd.: 176s.). Pero la crítica iluminista del mito habsbúrgico, en Magris (1998: 20), se enmarca en una perspectiva opuesta al movimiento deshistorizador de Hinterhäuser, que percibe tal dialéctica como una forma de eterno retorno. Esta perspectiva sobre la noción de mito, es analizada por Hans Robert Jauss en términos más amplios, en la Modernidad, en *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética* (2004).

En su libro, el autor también estudia la vinculación entre el mito y la Ilustración, o, más precisamente, el resurgimiento del mito a partir de la Ilustración, un resurgimiento que se conecta de manera indirecta con el tipo específico de mitología elaborada alrededor de la idea apocalíptica del fin de los tiempos en el *fin-de-siècle* XIX y asociada a la decadencia de los imperios. Como ya mencionamos, tanto Leo Perutz, como Alexander Lernet-Holenia reelaboran la noción de Imperio y el sentido de su mitificación, desde perspectivas diversas. Pero, desde un análisis filosófico-crítico del concepto, que se centra en el origen de la perspectiva mitificadora de la historia, Jauss expone que, si, por un lado, la Ilustración desmitologiza el edificio de la teología cristiana, por otro lado, “la fe desaparecida dejaba sentir un vacío en la organización de la razón, y en la que el evidente progreso del saber no parecía colmar las ansias de felicidad humana en un mundo desengañado y una naturaleza desdivinizada” (Jauss, 2004: 27). En tal sentido, para el autor, en continuidad con las tesis de Adorno y Horkheimer, esbozadas en la *Dialektik der Aufklärung* [1944], la Ilustración crea una nueva mitología que constituye una forma de retorno al mito, a la búsqueda de los orígenes, “con la vuelta insospechada de la naturaleza reprimida” (Jauss, 2004: 28). En términos de la nostalgia ilustrada, por el comienzo (su búsqueda y “lucha sobre el origen y sentido de los mitos”, *ibíd.*: 29), Jauss sostiene que “la fascinación del interés creciente por la fuerza engañosa, pero misteriosa, de la imaginación mítica, por la originalidad de sus metáforas y la significatividad de sus configuraciones, constituyó el suelo alimenticio en el que, de improviso, la nueva ciencia, contra el racionalismo dominante de la Ilustración, produjo su propio, y moderno, mito de la mitología” (*ibíd.*: 31). Para el autor, allí se encuentra el inicio de la experiencia estética de lo sentimental, desarrollada por Schiller, que posee su clímax en la noción de la fusión de todas las artes con el fin de dominar la realidad en la obra total de arte y elevar el arte a la forma de vida, es, según Jauss, el “insuperable mito moderno” (*ibíd.*: 62). Este mito adquiere su forma más acabada en la obra de Baudelaire, para el que “el poeta moderno no puede ni debe producir su obra ni según la naturaleza ni como la naturaleza”, porque la naturaleza no tiene imaginación (*ibíd.*: 123). La obra de Baudelaire constituye la cima de un modelo anunciado por el joven Marx, por Alfred de Vigny, por Annette von Droste-Hülshoff y por Thomas Carlyle, entre otros, donde se percibe el apocalipsis de una poesía de la naturaleza y la ruina del viejo cosmos (*ibíd.*: 120ss.) Del análisis sobre Baudelaire, surgen dos cuestiones más, útiles para delimitar el contexto intelectual del presente trabajo y que también se conectan de manera directa con el análisis de los autores. Por un lado, en la obra del poeta francés, Jauss examina la fundación del arte moderno como antinaturaleza (Jauss, 2004: 21 y, sobre todo, 109ss.), cuyo epígono trivial puede ser el propio Ewers, en cuya obra, tal como en de Baudelaire, según Jauss, la belleza se transforma en el principio del horror (*ibíd.*: 127), aunque el autor alemán lleva a un extremo grotesco, esta máxima,

en su concreción ya poco poética. Lo natural, a lo que se opone el artificio artístico, constituye “la anarquía dilapidadora” y es “lo otro del espíritu”. Alraune, la protagonista de la novela de Ewers homónima que analizaremos, encarna esa “otredad” del espíritu (masculino), vinculada a lo natural, en tanto entidad fantástica, vegetal y femenina, aunque, contradictoriamente, también el producto artificial, fruto de la irracional racionalización o creación “técnica” masculina. Así, en la novela, en continuidad con los modelos decadentistas, se manifiesta el “enfrentamiento de la radical desvalorización de lo natural”, a favor de “una revalorización de lo artificial”, delineado por Jauss en la obra baudelaireana (ibíd.: 123).

Por otra parte, Jauss también se refiere al concepto de neorromanticismo o anticapitalismo romántico, otro de los aspectos que caracteriza el clima intelectual en los países de habla alemana, desde fines del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX. En el contexto de la exhortación contemporánea a favor de una transformación estética de la *natura naturans*, diferente de las realizadas en el pasado, el crítico alemán define el pasado modo neorromántico de esa renovación estética, como una de tales formas pasadas, en su apelación a la gran Madre o a la madre noche “que pare la vida y la muerte” (ibíd.: 24). Para Jauss, este modo “solo puede ayudar a la naturaleza perdida, a la luz imaginaria de la nostalgia o en la utopía de la resurrección” (id.). En primer lugar, la apelación a la gran Madre o a la madre noche por parte del Neorromanticismo, descrito por Jauss, se realiza a partir de dos referencias diversas. Por un lado, la alusión a los *Hymnen an die Nacht* [1800], de Novalis, y su culto al mundo subterráneo, en la noche de la montaña, donde el interior nocturno también se equipara al encuentro con la amada muerta (objeto del culto personal). Pero, tal como sostiene Rüdiger Safranski, del mito privado se pasa a la religión cristiana, donde la noche fue el seno de una revelación (Safranski, 2009: 110ss.); una nocturna revelación que se encuentra cercana a la poesía mística española, y que apela a la figura maternal de la Virgen, “[die] erste[...] Jungfrau und Mutter” (Novalis, 1981: 165). Varios elementos de la mitología religiosa de Novalis (lo nocturno, lo subterráneo-ctónico, la gran Madre mítica), que poseen continuidad con respecto a su discurso sobre “Die Christenheit oder Europa” [1799] resurgen parcialmente en la segunda referencia de la cita de Jauss, reproducida más arriba. Esta segunda remisión vincula el neorromanticismo con los escritos de Johann Jakob Bachofen.

Si la “utopía de la resurrección”, según Jauss, es la reacción característica del neorromanticismo del siglo XX, en su nostalgia de un pasado imaginario, construido como mito e idealizado, la misma mirada nostálgica y mitificadora, hacia el pasado, (re)constructiva o reconfiguradora del mismo, se encuentra ya en los dos “modelos” originarios de este movimiento finisecular. Por un lado, para Novalis, la cristiandad es el pasado idealizado y abandonado de la Edad Media, nostálgicamente “romantizada” desde el “desamparo metafísico” de una sociedad

dispersa (la contemporánea al poeta), que ha perdido esa “vida ‘orgánica’ bien ordenada” (Safranski, 2009: 118). Por otro lado, para Bachofen, ese pasado “mítico” yace enterrado (reprimido), en las catacumbas del mundo antiguo, preclásico y matriarcal.

Las investigaciones de Bachofen sobre *Das Mutterrecht* [1861] (2008) y la ginococracia en el mundo antiguo, vinculan (y entremezclan) lo mítico-religioso, lo jurídico y lo histórico. La concepción bachofeniana sobre la historia de la humanidad, sus tres estadios y los mitos matriarcales, basada, sobre todo, en la perspectiva de Friedrich Creuzer, resurge con fuerza en el contexto de comienzos del siglo XX, no sólo en términos teóricos, sino desde perspectivas y lecturas ideológicas disímiles, como nota Walter Benjamin, en su artículo dedicado al patricio de Basilea (Benjamin, 1977: 219ss.). Pueden verse ejemplos de esta difusión no sólo entre los pensadores marxistas, seguidores del escrito precursor de Friedrich Engels, sobre el origen de la familia [1884], basado, a su vez, en el manuscrito de Marx sobre las investigaciones de Morgan, sino que el mismo retorno se ve multiplicado a comienzos del siglo XX, en diversos ámbitos de la *intelligentsia* alemana, tales como la sociología, el comunismo, las investigaciones del psicoanálisis y el fascismo. En primer lugar, la propagación de las investigaciones del incipiente psicoanálisis, por parte de Sigmund Freud, debe sus conceptos de “Trieb zum Leben” y “Trieb zum Tode” a Bachofen (Bachofen, 1988: 29), tal como los escritos posteriores de Erich Fromm (1997) retoman el camino iniciado por Bachofen. Asimismo, puede rastrearse su influjo en los escritos sesgados, sobre la sexualidad y el carácter, de Otto Weininger [1903], en las representaciones del cine y la literatura de la época (cf. Dijkstra, 1996; Bosch, Ferrer y Gili, 1999); en la pintura del *art nouveau* y del simbolismo pictórico europeo (cf. Gibson, 1999: 7ss.), e incluso, entre los teóricos del Nazismo, mencionados por Benjamin (id.), en otras reverberaciones e identificaciones de la figura de madre y el misticismo de las fuerzas irracionales que sirvieron a los propósitos fascistas. El retorno de Bachofen sustenta una “nueva metafísica, de acuerdo con la cual, según Benjamin (en confluencia con el análisis de Eric Fromm), la aspiración al amor materno es reemplazada por la aspiración a proteger a la madre, venerada por encima de todo. Benjamin subraya el hecho de que la vida íntima de la afectividad y las arraigadas convicciones políticas van indisolublemente unidas. En esta representación, según el crítico alemán, el sentimiento ctónico afecta la representación del país, el pueblo y la tierra (Benjamin, 1977: 219ss.). Esta representación seglar, en la que confluyen el mito y la caracterización genérico-sexual, junto con las nociones de país, pueblo y tierra, se conecta centralmente con la problemática identitaria y su correlación con el contexto de crisis, en la primera mitad del siglo XX.

Retomaremos la cuestión de la influencia específica de Bachofen en la obra de nuestros autores, al referirnos a Ewers y a Lernet-Holenia, pero todas estas perspectivas se conectan con el

mencionado neorromanticismo o anticapitalismo romántico, en combinación con lo que Jeffrey Herf denomina “modernismo reaccionario”, en su estudio sobre la paradójica conciliación entre las ideas antimodernistas, románticas e irracionales del nacionalismo alemán y la manifestación de una racionalidad de medios y fines, asociada a la tecnología moderna, en la República de Weimar y en el Tercer Reich (Herf, 1993: 18ss.).

Como comenta Safranski, el desamparo metafísico romántico, aludido por Novalis,<sup>24</sup> en su nostalgia [Heimweh] o su “sueño hacia atrás, hacia un tiempo anterior” (Safranski, 2009: 118), es percibido y glosado por el joven Lukács, al comienzo de su *Theorie des Romans* [1916] (1987). En tal sentido, Michael Löwy se refiere al concepto de anticapitalismo romántico, en la obra del joven Lukács, en conexión con la *Weltanschauung* de la época, en corrientes como el neorromanticismo, cuya influencia se encuentra presente en el *Wiener Kreis*, según Dagmar Lorenz (Lorenz, 2007: 60); en los pensadores del círculo Weber, como el mencionado Ferdinand Tönnies<sup>25</sup> y Georg Simmel; sus discípulos, Ernst Bloch y el propio Lukács; e incluso en Karl Mannheim (Löwy, 1979: 30ss.)<sup>26</sup>. En su análisis de la obra de Ewers, Thomas Wörtche se refiere al “neorromanticismo” presente en la obra de Ewers (*Neuromantik*) (Wörtche, 1994: 69ss.), mientras que Michael Löwy se refiere al “anticapitalismo romántico” (*romantic Anticapitalism*), al analizar “the Anti-Capitalist Intelligentsia” en el mismo período (Löwy, 1979: 41ss.).

Aunque no los identifica totalmente, Löwy establece el paralelo entre el neorromanticismo y el anticapitalismo, a partir de su análisis de la ideología de Max Weber y Georg Simmel. Löwy se refiere a los efectos sociales y culturales de la dominación capitalista, que exponen la degradación de un mundo en creciente proceso de mecanización y mercantilización, frente al cual se expresa la reacción conservadora o resignada de la *intelligentsia* académica del *fin-de-siècle*, a partir del *Leitmotiv* de la oposición *Kultur* versus *Zivilisation* (Löwy, 1979: 30). Según Löwy, mientras que el dominio de la primera es caracterizado por sus valores políticos, estéticos y éticos, como una forma de vida individual y un universo espiritual típicamente alemán, “interno”, “natural” y “orgánico”, la civilización, en conexión con el universo anglofrancés, es un fenómeno “externo”, “mecánico” o artificial, que refiere al progreso material o tecnoeconómico (íd.).

Para Löwy, Weber, como otros pensadores de su época, desde una postura pesimista, expresa su crítica al capitalismo, a la racionalización burocrática y a la intelectualización de un mundo desencantado, con cierta nostalgia resignada hacia un mundo precapitalista y sus valores

---

<sup>24</sup> La cita de Novalis, glosada por Lukács, reza: “Philosophie ist eigentlich Heimweh [...], der Trieb, überall, zu Hause zu sein” (Lukács, 1987: 21).

<sup>25</sup> La diferenciación entre *Gemeinschaft* y *Gesellschaft*, en paralelo con una perspectiva utópica (y conscientemente fantástica o maravillosa) del Nuevo Mundo, en confrontación con el Viejo Mundo europeo y sus mañas, aparece en *Der Marquis de Bolibar* [1920], la obra de Leo Perutz que analizaremos en el capítulo cuatro.

<sup>26</sup> Con respecto al concepto de anticapitalismo romántico y su periodización, puede consultarse el artículo de Ferenc Féher (1977: 241-327).

ético-culturales (ibíd.: 42s.). Por su parte, en su *Philosophie des Geldes* [1900], Georg Simmel analiza la supremacía del mundo objetivo por encima del lugar del sujeto, relegado frente a la preeminencia del dinero. La trayectoria del anticapitalismo romántico (cuyos antecedentes se encuentran, precisamente, en otros escritores de literatura fantástica, tales como Ludwig Tieck, Achim von Arnim o E.T.A. Hoffmann) es configurada por el propio Lukács y su itinerario vital. En *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur* (1963), el crítico húngaro se refiere al anticapitalismo romántico como deformación, una cosmovisión que incluye los elementos esenciales y románticos de la crítica del capitalismo, vinculada con la crítica a la democracia, en la que, según el autor, el estado autoritario se convierte en la resolución de las contradicciones del capitalismo y la democracia (Lukács, 1964: 165ss.). Aunque las repercusiones de este pensamiento se perciben en la castigada República de Weimar, su desarrollo y su desenlace, y la consecuente toma del poder por parte del Nacionalsocialismo, Lukács se refiere a esta ideología antidemocrática y anticapitalista, como específicamente alemana, en conexión con un aristocratismo con acentos antisociales, “que desecha y critica las formas concretas del hecho social, como mero marco o escenario para la expresión de acontecimientos íntimos, mientras que la antigua reivindicación (revolucionaria) del desarrollo de la personalidad se orienta hacia el fuero íntimo y condena a la sociedad (ibíd.: 167s.). Para Lukács: “es wird aber dabei immer wieder sichtbar, daß um ein solches Individuum notwendig eine Leere, ein Hohlraum entsteht” (íd.). Aunque Lukács condene esta forma de representación en términos ideológicos, en realidad, su descripción no corresponde meramente una forma ideológica parcial, definida como engañosa, sino que describe y expresa una experiencia vital, no carente de verdad, en términos dialécticos. La descripción de la corriente del pensamiento, brindada por el crítico, puede aplicarse a la de la literatura fantástica, y su tendencia a la representación de individuos aislados, solitarios o fuera una red social, rodeados de “un vacío”, en tanto el espacio social es mero marco. Aquí también, el “desamparo metafísico” mencionado anteriormente, que orienta la narración hacia el fuero íntimo del personaje (o narrador), en tanto su percepción e interpretación se convierten en medida del suceso, se manifiestan como experiencias alienadas, pero innegables, en la modernidad. Por el contrario, forzar la representación hacia una integración del individuo con una totalidad social, no vivida o experimentada como tal (y, por lo tanto, inexistente, para un sujeto igualmente desintegrado identitariamente en su individualidad), se revela como una forma ideológicamente más falsa que la criticada por Lukács.

Hacia la misma época, en sus *Betrachtungen eines Unpolitischen* [1918], Thomas Mann se ocupa de la oposición entre *Kultur* y *Zivilization*. Allí, la *Kultur* germana se confronta a la *civilisation française*, compuesta de fuerzas disgregadoras y hostiles a dicha cultura y al ideal forjados en la tierra

alemana (Mann, 1983). Dicha oposición, en cuanto delimitación identitaria o definición de un colectivo nacionalista, o “imagen e ideales colectivos de las respectivas élites de la clase media” (Elias, 1989: 151) es caracterizada por Norbert Elias, marginalmente, en *Über den Prozess der Zivilisation* (1989b), pero de forma pertinente para nuestro estudio, en *Studien über die Deutschen* (1989a). En el capítulo dedicado al nacionalismo de su estudio, Elias muestra la forma en que los valores morales o humanos (humanistas) se subordinan a los nacionales: “im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, als der Kulturbegriff immer mehr im Sinne von ‘Nationalkultur’ gebraucht wurd, traten seine vormaligen humanistischen und moralischen Konnotationen in den Hintergrund und verschwanden den schließlich ganz” (Elias, 1989: 177). En este sentido, más allá de cualquier valoración positiva o negativa (superior a ambas), la imagen ideal de la nación se constituye en una mitificación identitaria colectiva que prima sobre toda (otra) noción de realidad, moralidad o humanismo. Para Elias, el *ethos* nacionalista está dirigido a un colectivo, percibido como algo separado de los individuos, más elevado (sagrado) que ellos, al que los individuos se dirigen como “nosotros”, y al que los une una forma de “amor”. El nacionalismo es definido así como “Ausdruck der Liebe zu einer besonderen Wir-Einheit, des Stolzes auf sie, und ‘Identifizierung’ mit ihr” (ibíd.: 198, en nota al pie). La consecuencia de esto tiene especial relevancia para nuestra tesis, en tanto señala la confluencia de una delimitación identitaria colectiva e individual. Según el sociólogo alemán, “Das Bild, das die individuellen Zugehörigen von ihrer Nation haben, ist darum zugleich ein Bestandteil ihres Selbstbildes” (ibíd.: 197). Esta configuración no se realiza pacíficamente, sin embargo. Requiere la inclusión o delimitación de ciertas características y valores, así como la exclusión de otros (percibidos, en una escala, que va desde la mera diferencia a la directa o agresiva oposición), lo cual constituye un proceso constante e inestable en su continua tensión e (in)determinación.

La figura de Hofmannsthal, mencionada más arriba, resulta representativa con respecto al clima finisecular vienés, en crisis, no sólo antes de la guerra, sino posteriormente, tanto un sentido político como social, como se comprueba en la bibliografía crítica al respecto (véase Casals, 2003: 215ss.; Nautz y Vahrenkamp, 1993: 141ss.; Ajouri, 2009: 147; Janik y Toulmin, 1998: 140ss.; Lorenz, 2007: 111ss.; *et. al.*). En su estudio sobre la interacción entre política y cultura, centrado en la capital del imperio austrohúngaro, en primera instancia, Carl Schorske denota la crisis del liberalismo de mediados de la década de 1890 (Schorske, 2011: 37), perceptible en la obra de sus representantes en el plano cultural e intelectual, como el propio Hofmannsthal, Freud, Schnitzler o Musil, todos ellos surgidos del medio liberal, según Timms (1993: 141). Para Schorske, la crisis posee una consecuencia fundamental, que constituye el repliegue desde el horizonte político-público hacia el estético (y, agregamos, psíquico), una retirada que Hofmannsthal no sólo percibe



(como Kraus y otros intelectuales de la época), sino que ejemplifica centralmente, de la misma forma que Arthur Schnitzler. Así, tal como observa el historiador, en los términos del escritor vienés, la devoción por el arte es producida por el fracaso cívico (ibíd.: 34). De manera contradictoria, si el fracaso cívico implica un repliegue de la esfera pública (*Öffentlichkeit*), esta forma de introspección se realiza en los términos de un despliegue de la exploración estética, y en el análisis de un sujeto que se vuelve sobre sí. En este sentido, la expansión del mundo interior del individuo, que se identifica con la disolución del yo, se manifiesta en el arte como una forma sustituta de asimilación por parte de las clases medias, con respecto a la aristocracia. Así, la frustración política no sólo determina una autonomización extrema de lo estético, sino que también se correlaciona con el desarrollo de la indagación de las fuerzas psíquicas que impulsan al sujeto y lo configuran como tal, con lo que “la vida artística [y, podemos agregar, la vida intelectual, centrada en una individualidad patológica] sustituyó a la acción” (Schorske, 2011: 34). De ahí la localización de las raíces sociopolíticas del fértil y amplio desarrollo artístico e intelectual, en la mencionada crisis del liberalismo.

Volveremos a referirnos al cuestionamiento de la certeza en una subjetividad indivisa, en este caso, como replanteo de la noción de identidad individual, llevado a cabo por el mencionado Schnitzler y, ante todo, por su “doble”, Sigmund Freud (correspondencia de Freud, citado por Casals, 2003: 175ss.), en el naciente psicoanálisis, pero la conjunción denotada en el aporte austríaco a una nueva concepción del hombre, para el historiador, manifiesta la correlación entre la crisis sociopolítica y uno de los aspectos del cuestionamiento identitario en el mismo contexto: el problema de la naturaleza del individuo en una sociedad que iba camino a la desintegración (id.).

Schorske afirma que, mientras que la cultura liberal tradicional giraba en torno de la racionalidad del hombre, en el siglo XX, el hombre racional cede su lugar a una creatura mucho más cambiante: el hombre psicológico (ibíd.: 30). Para el historiador, “se trata de la peculiar receptividad de toda una clase [social, la burguesía austríaca] a la vida artística y correlativamente, en el plano individual, a la sensibilidad de los estados psíquicos” (ibíd.: 32s.). Así, según Schorske, a comienzos del siglo XX, la típica cultura moralista (racionalizadora) de la burguesía europea quedó recubierta y, simultáneamente, socavada por una *Gefühlskultur* amoral (ibíd.: 33). Frente a sus pares francés e inglés, los rasgos específicos de la burguesía austríaca son el hecho de que, por un lado, ni destruyó a la aristocracia ni se asimiló a ella. Por otro lado, a causa de su debilidad, la burguesía austríaca siempre fue fiel al emperador.<sup>27</sup> Si, por una parte, la cultura tradicional de la

---

<sup>27</sup> Joachim Riedl menciona asimismo la fidelidad de la comunidad judía al emperador, en un sentido pertinente para nuestro análisis posterior, con respecto a la obra de Leo Perutz. El escritor observa que Viena fue el centro de la diáspora judía: “entre todos los grupos de población divergentes, fueron probablemente los súbditos más fieles de los Habsburgo” (Riedl, 1995: 80s.). La alianza entre la dinastía y la comunidad judía se manifiesta en *Nachts unter der steinernen Brücke* [1953], donde se exponen no sólo las aristas políticas del proteccionismo imperial, estrechamente

aristocracia austríaca era “sensual, plástica y profundamente católica”, “de sentimiento, sensualidad y gracia”, principalmente estética, a diferencia de la del norte alemán (moral, filosófica y científica), y de la cultura burguesa tradicional, “cuyas raíces se hundían en la cultura liberal de la razón y la ley”, para la que la naturaleza era un ámbito que debía ser dominado mediante “el imperio del orden y la ley divinas” (í.d.). Sin resultar en un conflicto directo, las diferencias entre ambas clases se manifiestan como “un compuesto sumamente inestable” (í.d.), aunque elementos de ambas caractericen el imagotipo (estereotipado, pese a contener “algo de verdadero”) de “el” austríaco, según Michael Rössner (Rössner, 1995: 9).

El camino más claro para la asimilación de la burguesía al sustrato social más fuerte, el aristocrático, fue, pues, el de la cultura, y de ahí el desarrollo del ámbito estético, en conjunción con las formas “introspectivas” de intelectualidad, volcadas hacia la subjetividad. Sin embargo, la cuestión de la asimilación y la anulación del espacio político y social para una burguesía, conformada centralmente por una población judía, representa otro de los aspectos en los que se manifiestan las imposibilidades de desarrollo de dicha clase social. Según Schorske, la gran cantidad de familias judías prósperas en Viena, con un fuerte afán de asimilación, profundizó el lugar “de eterna intrusa” de la burguesía (Schorske, 2011: 33), no en poca medida, debido al factor antisemita de la cultura católica vienesa (y alemana). Al respecto, Joachim Riedl manifiesta que, a pesar de dominar la vida pública (social, no política), la sociedad vienesa negó la integración (Riedl, 1995: 83). La equiparación entre el partido liberal y la gran burguesía judía, según el escritor vienés, fue otro de los factores del fracaso de los reformadores liberales, y se tradujo en una forma de antisemitismo, utilizado como instrumento político en la lucha contra el centralismo de la casa reinante de los Habsburgo (ibíd.: 136s.).

Estas imposibilidades (o fracasos) en la asimilación de la burguesía alemana a la vida pública, características de un contexto crítico que centra su rechazo y exclusión en una clase social (y la comunidad que la conforma mayoritariamente), contribuyeron asimismo al surgimiento de nuevas identidades políticas radicales, a finales de siglo XIX y comienzos del XX. En tal sentido, para el historiador estadounidense, otro de los aspectos de la misma crisis sociopolítica, que atañe a la noción de identidad, en esta época, se manifiesta en el nacimiento de los movimientos “surgidos del fracaso del liberalismo”: el pangermanismo, el socialismo cristiano y el sionismo. Tal como afirma Jonny Moser, en su artículo sobre “Antisemitismo y sionismo”, incluido en la compilación de Nicolás Casullo sobre la Viena del 900, el *fin-de-siècle* vienés estuvo marcado

---

vinculado a la historia habsbúrgica, sino también los aspectos transaccionales (económicos) más claros que fundamentan tal alianza, sin excluir el elemento fantástico. Ambientada en Praga y compuesta de una docena de novelas cortas, la novela de novelas se centra en la relación entre el comerciante Mordechai Meisl (destinado a convertir todo lo que toca en oro) y el emperador Rodolfo II (Müller, 2007: 335 y 343ss.). El título original de la misma, *Meisl's Gut*, alude al motivo económico, que sustenta la trama, junto con el amoroso.

ideológicamente por el marxismo, el socialismo cristiano, el nacionalismo alemán, en conjunción con un creciente antisemitismo político, y la idea del estado nacional judío, defendida por el sionismo (Moser, 1991: 147ss.). Schorske dedica uno de los capítulos de su libro al “trío austríaco” conformado por tres figuras surgidas del liberalismo, primitivamente, pero que representarán posteriormente los extremos examinados por Moser: Georg von Schönerer (padre del pangermanismo); Karl Lueger (iniciador del socialismo cristiano), modelos, ambos, de Adolf Hitler, como remarca Schorske, y, finalmente, Theodor Herzl, el fundador del sionismo (Schorske, 2011: 134).

El surgimiento de estas “nuevas” identidades políticas indica tres cuestiones importantes para nuestro estudio, con respecto al problema identitario, en el mismo contexto; cuestiones conectadas entre sí y que solo pueden aislarse en términos abstractos. En primer lugar, en ellas se indica una crisis coyuntural en las formas de representación política, dada por las condiciones previamente esbozadas, con respecto a la burguesía austríaca, cuestión sobre la que volveremos a continuación. A consecuencia de tal crisis, en segundo lugar, se manifiesta la necesidad de nuevas identidades colectivas, que releven las anacrónicas y den cuenta de las inquietudes políticas y sociales de maneras más radicales, hecho al que debe agregarse, en tercer lugar, la relación entre individuo y masa, como otra cuestión problemática, hacia la misma época. Revisaremos esta cuestión en el análisis específico de las obras, pero introducimos aquí, someramente, cuatro ejemplos del tratamiento del mismo, que surgen del contexto histórico de nuestro trabajo. En cuanto al tema de la dominación carismática y las formas de legitimidad, frente a la masa, Max Weber [1921] es un referente en la misma época. Por otra parte, desde perspectivas contrapuestas, Sigmund Freud se ocupa de la misma cuestión en “*Massenpsychologie und Ich-Analyse*” [1921], mientras que Elías Canetti dedica un heterodoxo estudio a las configuraciones y el “cuerpo” de la masa, y su relación con el poder [1960]. En el caso de este último, nacido en el mismo escenario, aunque varios años más tarde, se determina desde una postura antipsicologista, pero también fuera del canon de los estudios sociológicos de la misma época. Entre estos últimos, asimismo, algunos años antes, Ferdinand Tönnies se refiere a la diferenciación entre *Gemeinschaft und Gesellschaft* [1887], en términos que también permiten caracterizar la historia de las ideas, en el ámbito estudiado. Como veremos más adelante, en esta sección, tal como en el análisis de nuestro corpus, tanto el pensamiento de Weber como el de Tönnies, además, deben adscribirse a la corriente del anticapitalismo romántico, cuya determinación inicia Georg Lukács (Lukács, 1964: 165ss.), pero en el que él mismo debe situarse, en sus escritos de juventud, como parte de la *intelligentsia* de la época, según señala Michael Löwy (1979) y señalaremos posteriormente.

Desde el punto de vista de la relación entre subjetividad y masa, en su otro libro dedicado parcialmente a las corrientes de pensamiento y las tradiciones intelectuales que definen la modernidad, Nicolás Casullo apunta que la misma se plantea en las grandes metrópolis, a partir de una serie de problemas que reaparecen en los estudios mencionados, pero, sobre todo, en el corpus literario que será analizado. El “anonimato, la soledad, la marginación, la *pérdida de identidad*, la dinerización [sic] de todo vínculo” (Casullo *et.al.*, 2001: 21, las cursivas son nuestras) son algunas las cuestiones centrales que tematiza el corpus elegido para nuestra tesis, ante todo, con respecto a la temática identitario-fantástica, expresión de la “problemática de la subjetividad disconforme, pesimista, optimista, desarraigada, arraigada, violenta, no violenta, esperanzada, utópica, escéptica” (ibíd.: 22), una subjetividad o individualidad incierta, contradictoria y ambivalente en su determinación.

Por otra parte, el profesor argentino sostiene que el fin de siglo vienés, del mismo modo que el espacio-tiempo de la República de Weimar, constituyen dos enclaves fundamentales en la configuración de la subjetividad moderna (Casullo, 1991: 9ss. y Casullo *et. al.*, 2001: 23ss. y 43ss.), no sólo en los aspectos políticos vistos, sino también en cuanto a otras formas de la definición (y construcción) de subjetividades en la época, surgidas interrogativamente en el arte y en las obras de la *intelligentsia* alemana. Desde este punto de vista, otras tres nuevas (y viejas) configuraciones identitarias se (re)definen en el mismo contexto, entre lo colectivo y lo subjetivo, en términos que sirven a nuestro estudio y que posteriormente utilizaremos en el análisis de las obras elegidas para el mismo. En primer lugar, la esfera de la juventud, como fuerza de oposición y choque frente al orden representado por los mayores, los padres, las autoridades, las instituciones sociales, etc. (Schorske, 2011: 23); en segundo lugar, la identidad femenina o el espacio de la mujer (y el problema de género) en cuanto a la transformación histórica de su configuración identitaria, pero también (o precisamente por ello), como tema de análisis y como objeto de fantasía y de contradictoria demonización y victimización, como veremos en *Alraune*, la obra de Hanns Heinz Ewers, donde se tematiza asimismo el conflicto generacional y la cuestión de la juventud. Finalmente, el último aspecto que atañe a la temática identitaria, en conflicto, a comienzos del siglo XX, es el de la crisis de la conciencia y el lenguaje, o la crisis del yo.

Retomaremos las dos últimas definiciones identitarias en crisis (y reconfiguración), hacia la misma época, al referirnos a las crisis epistemológicas y los aportes de diversos intelectuales de la época, pero, en cuanto a la primera temática, la juventud constituye el eje en el que confluyen diversos intereses y ámbitos de producción intelectual y política. La vida del estudiante pasa a un primer plano en la política y en la representación de la época. Por un lado, en las asociaciones estudiantiles, en las que participan y producen sus primeros escritos intelectuales como Walter

Benjamin. Publicados entre 1912 y 1915, “Metaphysik der Jugend”, “Die Jugend schwieg”, “Das Leben der Studenten” y “Die religiöse Stellung der neuen Jugend”, son ejemplos de esta producción producida desde la praxis universitaria y focalizada en la juventud (véase Benjamin, 1977). Por otra parte, ese lugar común en la representación de la época es ejemplificado en la representación de la película ya mencionada, *Der Student von Prag* [1913], así como en *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* [1906], de Robert Musil, que tematiza la crueldad, la dominación y el sadismo, la sexualidad, la moral y la disipación, presentes en todos los estratos de la vida estudiantil (en las jerarquías institucionales, pero también entre compañeros), del mismo modo que las incertidumbres de dicha experiencia, correlato de una época en crisis. Subyace a esta centralidad de la temática estudiantil el conflicto generacional entre jóvenes y mayores, o los órdenes sociales e instituciones sociales, reglas, convenciones y “despotismos” que estos representan, a los que se confrontan los primeros, en un gesto revulsivo. Tampoco resulta casual que pocos años después, el sociólogo Karl Mannheim escribiera su artículo clásico sobre “Das Problem der Generationen” [1928], surgido de los interrogantes críticos aquí esbozados.

Por otra parte, esbozaremos posteriormente el tratamiento de la identidad femenina, en la perspectiva de Otto Weininger y, sobre todo, Sigmund Freud, en cuanto a la definición de la identidad genérica en términos biopsicosexuales; una perspectiva que será planteada aquí como “producto” de (o en correlación con) la época en la que ve la luz, a partir de las críticas sobre el contexto (misógino), según Bram Dijkstra (1988 y 1996) y las autoras españolas Esperanza Bosch, Victoria Ferrer y Margarita Gili (1999); pero, tanto Eric Hobsbawn como Eric Weitz enfocan la problemática definición de la “nueva mujer” (Hobsbawn, 2012: 213), ya no en los términos psicológicos freudianos (ahistóricos, aparentemente estructurales, en tanto determinados biológicamente), sino en sus aspectos históricos efectivamente estructurales. En *La era del imperio. 1875-1914*, Hobsbawn dedica un capítulo a revisar las transformaciones históricas e “identitarias” de la mujer, en cuanto a su relativa e incipiente independencia económica y política, es decir, los aspectos que hacen a la vida pública femenina (Hobsbawn, 2012: 202ss.), mientras que Weitz describe la revolución en “Cuerpos y sexo”, en la República de Weimar (Weitz, 2009: 345ss.). La “emancipación femenina” constituye precisamente “un problema”, no sólo en términos políticos, sino, ante todo, económicos y sociales, consecuencia, según Hobsbawn, de los cambiantes modelos de división sexual-económico, la creciente industrialización y los nuevos desarrollos urbanos. La “transición demográfica” al modelo familiar moderno, con índices de nacimientos más bajos, y tasas de mortalidad menores (Hobsbawn, 2010: 203), se relaciona con una transformación en las costumbres y en las dinámicas relacionales. La mayor libertad de movimiento en la sociedad, “tanto en su calidad de individuos como en sus relaciones con los hombres” (ibíd.: 215), los

cambios en las posibilidades educativas, así como los diversos desarrollos de los movimientos feministas (ibíd.: 218ss.) reflejan el sentido del cambio de la mujer moderna, de la misma manera que los cambios de vestimenta y apariencia de la *Bubikopf*, descrita por Weitz (Weitz, 2009: 355ss.), Nos referiremos a este modelo femenino de la época (más idealizada que real, según el crítico alemán) al analizar *Alraune*, pero no sólo se trata de un cambio que afecta únicamente a las mujeres, sino que se trata de una forma de cultura del cuerpo que afecta a ambos géneros y que, según Weitz, posee un carácter marcadamente militarista (Weitz, 2009: 372). Las páginas del *Berliner Illustrierte Zeitung* dedicadas a la belleza masculina (aria) (ibíd.: 363), tal como los concursos de belleza en los que participa (y gana) el propio Ewers (Wörtche, 1987: 66s. y Kugel, 1992: 198) constituyen ejemplos de este culto al cuerpo, tal como el baile, mencionado por Weitz y tematizado por Ewers en su cotidianidad (cf. siguiente sección del presente trabajo). El autor enfatiza el hecho de que la liberación y exhibición del cuerpo se deben a la guerra y a la revolución, que “socavaron profundamente el respeto por la autoridad, así como las normas sexuales y morales predominantes en la Alemania imperial” (ibíd.: 362). En el volumen publicado en 1929 *Die Frau von Morgen: Wie wir sie wünschen*, los colaboradores<sup>28</sup> se refieren a los cambios ocurridos y el futuro de la mujer, pero el malestar es perceptible en algunas de los artículos incluidos, como el de Alexander Lernet-Holenia, uno de los autores elegidos para el análisis del presente trabajo. Según Weitz, el consejo de Lernet-Holenia para “la mujer del mañana” era que fuera “maravillosa y no excesivamente intelectual, que se dejase guiar por los instintos, que siempre la llevarían por el camino recto” (ibíd.: 360), tal como para otros autores de la época, como Otto Weininger, Karl Kraus, el psiquiatra Möbius, mencionados por Hobsbawn (Hobsbawn, 2011: 217), o para, podemos agregar, Frank Wedekind. Tanto más adelante, en la presente sección, como en el análisis de la obra de Hanns Heinz Ewers (cf. capítulo 3), desarrollaremos este punto más extensamente.

En cuanto a la crisis de representación política, mencionada más arriba, en su libro *Socialismo fin-de-siècle*, Martin Jay sostiene lúcidamente que el fin de siglo decimonónico trajo consigo esta crisis de representación, no sólo a nivel político, sino también a nivel lingüístico-filosófico, y, en última instancia (podemos agregar), artístico. Para Jay, tanto en el socialismo *fin-de-siècle*, en el siglo XX, como en “su predecesor burgués” (en el siglo XIX), se produce una crisis de representación: “la decadencia implicó, entre otras cosas, una atenuación del vínculo entre signo y referente, cuya completa separación fue entonces realizada en ciertas formas del modernismo estético” (Jay, 1990: 15). Como esbozaremos al referirnos a la crisis de la conciencia y el lenguaje, según Jay, las palabras ya no fueron consideradas adecuadas para la tarea de reproducir fielmente

---

<sup>28</sup> Todos hombres, como bien observa Weitz (Weitz, 2009: 358), que expresan su “deseo” con respecto a la identidad femenina, sobreseyendo, aparentemente, el detalle de que, quizás, esta pudiera desear algo, por y para sí misma. La “notable condescendencia” de los participantes en el volumen también es apuntada por Weitz (id.)

las experiencias internas. El filósofo se refiere al hecho de que, si en la experiencia estética finisecular persistió un elemento mimético o referencial, este implicó el estado interior de la sensibilidad del artista, más que el mundo exterior de la realidad social o histórica. Para Jay, a diferencia de los primeros románticos y su relativa confianza en las capacidades expresivas del lenguaje<sup>29</sup> y la de los primeros realistas, en sus capacidades miméticas, la confianza de los intelectuales en ambas posibilidades, estaba fuertemente minada por el sentimiento finisecular (ibíd.: 15). Jay se refiere a que la crisis de la representación lingüística y de la mimesis se extiende más allá de lo estético, hacia lo político. En el ejemplo de Lukács, como pensador marxista, el crítico sitúa la búsqueda de una correspondencia entre abogar por una política representativa y adherir a una estética de la representación (id.). Uno de los rasgos distintivos de la decadencia del siglo XIX fue un retirarse del ámbito de la política hacia las preocupaciones estéticas o psicológicas (ibíd.: 16). Los decadentes burgueses estaban destrozados por un espíritu de desesperación cultural, por su nostalgia aún fuerte de una redención mesiánica (ibíd.: 21). Según Jay, hacia comienzos del siglo XX, “el viejo tropo de la unidad esencial, rota temporariamente, pero convertida en una unidad superior, un tropo derivado de raíces religiosas y muy evidente en las historiosofías romántica e idealista del siglo XIX” (id.) aun era eficaz en los pensadores fundantes del marxismo occidental, hacia fines de la Primera Guerra Mundial, tales como Lukács, Bloch, Benjamin, e incluso, en los años '40, Adorno podía afirmar aun que la decadencia contenía un impulso utópico embrionario que podía revertir la declinación de Occidente, el concepto de ser social redimido (ibíd.: 21s.). Finalmente, como apunta Jay, la crisis de la subjetividad individual, revisada por Adorno y Horkheimer en el Expresionismo (ibíd.: 105), corresponde, por otro lado, a otra perspectiva acerca la problemática identitaria y la crisis de la representación en términos lingüísticos, estéticos y políticos.

Los aspectos mencionados de la problemática identitaria y representacional atraviesan todo el período estudiado, tanto en el Imperio Austrohúngaro y las naciones fraccionadas que lo componen, luego de la guerra, como en la República de Weimar (1918-1933). Delimitar las causas que condujeron a la guerra y “la violenta muerte del mundo decimonónico” (Schorske, 2011: 29) constituye un desarrollo que excede el presente trabajo, pero los aspectos críticos de la coyuntura

---

<sup>29</sup> La interpretación de Jay no resulta completamente aplicable a la obra de todos los escritores románticos o a los marginales y contemporáneos a los círculos románticos, tales como Heinrich von Kleist (Safranski, 2009: 280), sobre todo en lo que hace a la expresión de la sensibilidad artística. Precisamente, en este sentido, en el ciclo de narraciones titulado “Kreisleriana” [1814], incluido posteriormente en las *Fantasiestücke in Callots Manier* [1814/1815], Hoffmann muestra la distancia entre experiencia y lenguaje, a través del músico, que difícilmente logra articular en términos lingüísticamente coherentes, comprensibles y racionales las formas de su interioridad (Hoffmann, 1993: 360ss.) Por otra parte, como expresa Volker Rühle, con respecto a los escritos de Johann Georg Hamann, se encuentra un germen de desconfianza en el lenguaje, que solo llega a lo divino en los límites y quiebres del lenguaje humano (Rühle, 1997: 33).

histórica que nos ocupa, y que incluye es otra época crítica, de entreguerras, poseen una relevancia particular con respecto al cuestionamiento generalizado de un concepto de identidad.

La crisis política y social, como parte de la crisis de representación señalada por Jay, no sólo se manifiesta en el imperio *mitteleuropeo*, sino que las mismas fuerzas disolventes actúan en Alemania y se prolongan luego del final de la Primera Guerra, en la República de Weimar, el primer gobierno democrático alemán, habitado por sus propias contradicciones, tal como el *fin-de-siècle*. A pesar de su conformación constitucional, desde sus cimientos, la república se plantea tanto conflictiva, en el inestable ámbito político, como contradictoria, en cuanto a la relación entre este ámbito y los aspectos culturales e intelectuales tan profusamente desarrollados en el período. En su estudio centrado en los aspectos políticos de Weimar, Horst Möller señala las posibilidades y fracasos de los dos “presidentes imperiales” de la República (Möller, 2012: 13ss.). La crisis se manifiesta en la falta de consenso de base y en la conflictividad, latente y manifiesta, a lo largo del período que abarca la República. Excepto el quinquenio comprendido entre 1924 y 1929, que, para Möller constituye el mejor lapso de la misma, en sus aspectos políticos, el conflicto atraviesa todas las etapas de la entreguerra. Según Möller, los primeros años, “los ciudadanos votan, pero la revolución continúa” (ibíd.: 105ss.), pasando por el período comprendido entre 1920 y 1924, que constituyen los “años de crisis de la República” (ibíd.: 187ss.), hasta llegar al final de la democracia de Weimar, que culmina también en “la revolución nacionalsocialista de 1933/1934”, como la denomina controversialmente el autor (ibíd.: 326ss.).

El desencanto generalizado con la República, según Peter Gay, casi desde sus inicios, se conecta con una serie de factores: en primer lugar, el hecho de que, ya los primeros años de la misma:

fueron una crisis continua y una época de disturbios. La sangrienta guerra civil, el resurgir del militarismo como árbitro político, el fracaso en desacreditar a la alianza aristocracia-empresarios que prevaleció en el Imperio, la frecuencia de asesinatos políticos y la impunidad de estos, las imposiciones del Tratado de Versalles, el golpe de Kapp y otros conatos de subversión interna, la ocupación de Ruhr por Francia y la inflación astronómica (Gay, 2011: 30).

La enumeración de factores críticos, brindada por Gay, que describen las condiciones políticas, sociales y económicas, en la República, también se conecta con otro aspecto de la crisis de representación, que Jay adscribe al *fin-de-siècle* (sobre todo, vienés), pero que también se extiende a lo que podríamos denominar, siguiendo a Möller, “los fracasos” de esa “democracia inacabada” (Möller, 2006: 13ss. y 277ss.). y la comprensión del ascenso de Hitler al poder, según Norbert Elias (2009: 14). Elias coincide con Jay en la idea de una crisis de representación, como uno de los factores conducentes a la toma del poder por parte del Nacionalsocialismo: “die tragenden Gruppen der Weimarer Republik von vornherein recht begrenzt waren”, pero, además, porque la



derrota fue, para muchos alemanes, “eine unerwartete, höchst traumatische Erfahrung. Sie traf einen neuralgischen Punkt im Nationalen Habitus” (id.). La derogación del Tratado de Versalles y la organización de una guerra de revancha, según Elias, parecen estar al alcance de la mano bajo la guía de Adolf Hitler, después del I Imperio alemán en la Edad Media y del II Reich, creado por Bismarck en 1871 y destruido en 1918, con la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial.

Por otra parte, entre las condiciones de este ascenso, las crisis económicas y la inflación mencionadas por Gay, son tratadas por Eric Weitz, en conexión con las tensiones sociales (Weitz, 2009: 155). Para el autor, el período se caracteriza por dos indicadores que parecen entrar en “flagrante contradicción”: un “relativo estancamiento económico” y un “acelerado proceso de modernización” (ibíd.: 156). Esta descripción contradictoria, para Weitz, manifiesta lo conflictivo y complicado de la época, como “hervidero de conflictos y contradicciones” (ibíd.: 158). Más allá de los años de cierta estabilidad económica y sus indicadores positivos, entre 1924 y 1929 (ibíd.: 157), “el mejor quinquenio”, como lo denomina Möller y fuera mencionado más arriba, el hundimiento del mercado de valores en Estados Unidos, dio lugar a una crisis financiera y afectó centralmente la producción, con lo que se produjo la quiebra del sistema de protección del desempleo (ibíd.: 191s.). La sucesión de presidentes, luego de la destitución de Hindenburg, obliga a gobernar sin consenso alguno, y con consecuencias devastadoras a nivel económico, político, social, e, incluso, psicológico, según Weitz (ibíd.: 193ss.). La “economía globalizada” de la era del Imperio (Hobsbawn, 2010: 71), de acuerdo con Eric Hobsbawn, dio paso a un pesimismo en el progreso económico (Hobsbawn, 2010: 41); pesimismo que se confirma en la realidad, en las condiciones de inestabilidad, en la República, sobre todo, en la gran Depresión. Sin embargo, el mismo pesimismo también se manifiesta en un cuestionamiento de la noción de progreso en los ámbitos del quehacer intelectual y cultural. José Amícola determina con respecto a la ficción gótica, que ésta “va a estar sustentada por un resquebrajamiento en las certidumbres epistemológicas conectadas con el comienzo de la ruptura de la unidad de la conciencia. Y esto es acentuado en la literatura fantástica del siglo XIX y, naturalmente, también, del siglo XX” (Amícola, 2003: 49). El proceso al cual se refiere el crítico argentino, cuyo inicio se sitúa en la literatura gótica de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, pero que puede extenderse a toda la literatura fantástica de la misma época (sobre todo, en Alemania, en los movimientos románticos), mantiene la continuidad observada por Amícola, pero posee otro punto álgido en el resurgimiento de lo fantástico, a finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, en conexión con el contexto crítico esbozado y el cuestionamiento de diversos presupuestos metafísicos, epistemológicos, filosóficos, artísticos y literarios.

En lo que sigue, nos ocuparemos específicamente de estas “crisis epistemológicas” que se manifiestan hacia la misma época, haciendo hincapié en los dos aspectos que se entrecruzan en la

denominada crisis de la subjetividad, y que se expresan centralmente en la literatura fantástica de comienzos del siglo XX: el problema de la identidad subjetiva (y las delimitaciones de género presupuestas en esta problemática, sobre todo, en lo que hace a la identidad femenina) y la crisis de la conciencia y el lenguaje.

## 2.b. El concepto de identidad en crisis como nucleador del pensamiento de época y de la redefinición de lo fantástico

Individuum est ineffabile  
Máxima escolástica

La problemática identitaria ha sido ampliamente analizada por una extensa bibliografía al respecto, entre la que podemos citar la compilación de Odo Marquard y Karlheinz Stierle, titulada *Identität* (1996), pero la misma expone diversas perspectivas alrededor del concepto de identidad y los términos asociados al mismo, tales como el de persona, sujeto, “yo”, rol social o performativo, “otredad”, excluyendo específicamente el período, los intelectuales, literatos y artistas relevantes en el mismo, así como los aspectos centrales examinados por estos, que relevaremos a continuación. Por otro lado, también en un sentido más amplio con respecto al concepto de identidad, en el análisis de las obras (sobre todo, con respecto a la narrativa de Leo Perutz), retomaremos las tesis de Paul Ricoeur (2004 y 1996), Regine Robin (1996) y Leonor Arfuch (2005), en conexión con el problema de la identidad en la literatura fantástica finisecular, en lengua inglesa y francesa y en la Austria de fines del siglo XIX (Robin, 1996: 19ss.) y de los polos de la mismidad y la ipseidad, constitutivos de la configuración identitaria narrativa (Ricoeur, 2011: especialmente 138ss.; Robin, 1996: 37ss.; Arfuch, 2005: 21ss.).

Pero, con respecto al contexto delimitado para el presente trabajo, la crisis de un paradigma centrado en el papel o destino colectivo e histórico del imperio de la *Mitteleuropa* y de la *Kultur* germana, una crisis que, de acuerdo con la perspectiva de Elias, vincula la identidad e identificación de un colectivo “nacional” con las identidades de los individuos que lo componen, se conecta con otras crisis contemporáneas y posteriores. La noción de progreso, en confrontación con el nihilismo (AAVV, 2000: 156), la crisis de la conciencia y el lenguaje (Lorenz, 2007: 111; Cloeren, 1988: 215ss.), o la crisis de una noción de subjetividad (Nautz/Vahrenkampff, 1993: 28) y del concepto tradicional de persona (Wünsch, 2000: 185ss.) son otras manifestaciones, en el plano epistemológico, de esta etapa crítica. Philip Ajouri afirma que: “Die Sprachkrise um 1900 steht in einem engen Zusammenhang mit der zeitgleichen entstehenden Erkenntniskrise in der Philosophie. [...] Diese Beziehung kann an Friedrich Nietzsches Schrift *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* [1873] exemplarisch verdeutlicht werden” (Ajouri, 2009: 150).

Estas crisis epistemológicas no solo están emparentadas entre sí, en un contexto histórico igualmente crítico, sino que poseen un origen común, en lo que Wolf Wuchterpfenning denomina

“Das Ende der Metaphysik” (Wucherpfenning, 2000: 155), que el autor relaciona con la influencia de Friedrich Nietzsche en el contexto finisecular. Lukács se refiere a este mismo factor crítico, con respecto a la esfera de la teoría del conocimiento. Para el filósofo húngaro, en su concepción filosófica se busca destruir las concepciones de la realidad objetiva, para elevar a la categoría de realidad única el medio inmediato del hombre, con lo que, para Nietzsche, el único mundo es el mundo aparente, mientras que el mundo real es una mentira agregada (Lukacs, 1964: 162s.). Para Wucherpfenning, el dominio científico, que glorifica el optimismo y la fe en el progreso, conduce a la pérdida de las certezas metafísicas y no se trata únicamente de una condición que atañe a los aspectos religiosos, sino que, para el crítico, justamente en Alemania, se cuestiona la base sobre la que, desde comienzos del siglo, la intelectualidad había asentado su autocomprensión (*Selbstverständnis*) y su sentimiento de autovaloración [*Selbstwertgefühl*]: “das bildungsbürgerliche Ideal des Individuums” (ibíd.: 156), cuya universalidad y autonomía o soberanía son puestas en duda, desde diversos planos. Esto tiene varias consecuencias en el ámbito del arte y la literatura.

En primer lugar:

einerseits, wird die Kunst enger als früher auf die sinnlichen Wahrnehmungen und das Bewußtsein davon bezogen, eben damit wird sie philosophisch aufgewertet [...]. Andererseits aber wird die Kunst in Frage gestellt: kann sie die ihr zugemutete Vermittlung der sinnlichen Erfahrung wirklich leisten? Sind Sprache und sinnliche Unmittelbarkeit einander nicht grundsätzlich fremd? (Wucherpfenning, 2000: 163).

En consecuencia, el arte y la literatura de comienzos del siglo XX (entre los que se sitúan centralmente las numerosas manifestaciones de la literatura y el cine fantásticos) tematizan este autocuestionamiento o puesta en duda (ibíd.: 157), que atañen tanto a la problemática de la percepción, el sujeto perceptor y experimentador, como a la representación y el lenguaje como incierto medio de expresión de una subjetividad no menos incierta. En segundo lugar, para el crítico, se piensa de manera bidimensional y, en ciertos aspectos, antinómicamente relacionados. Según el crítico, tal como se ve en los motivos del *art nouveau*, donde fondo y superficie se entremezclan y confunden, lo que interesa es la relación entre ambos planos, su entrelazado, continuidad o desarrollo continuo. Por ello, tanto en la filosofía como en la literatura, se piensa en imágenes analógicas. Finalmente, la conexión se plantea como un Jano bifronte: entre lo individual y subjetivo, y lo supraindividual y objetivo; entre lo corporal y lo espiritual. Según Wucherpfenning, relacionar ambos planos es vivir sensorialmente, en las fronteras entre ambos planos.

En vinculación con la crisis de la conciencia y el lenguaje, Wucherpfenning se ocupa de la respuesta frente a los interrogantes citados más arriba, dada por la filosofía de la vida. Introducida por Friedrich Nietzsche, para Wucherpfenning, esta está representada por pensadores como Wilhelm Dilthey, Oswald Spengler, Ludwig Klages y el marginalmente mencionado como

“impresionista”, Ernst Mach (ibíd.: 165). El autor resume de manera general los rasgos sobresalientes de la corriente, de la siguiente forma: en primer lugar, fuera de la vivencia, predominan el extrañamiento y la individuación; en segundo lugar, la *Ratio* del sujeto soberano, que analiza científicamente, deja paralizada la vida, mientras que, del lado de la vivencia, se eleva todo lo diferente en un instante presente eterno, de *All-Einheit* intensiva e inmediata (id.). Así, por un lado, se experimenta demasiada conciencia, por el otro, esta se disuelve. En tercer lugar, el anhelo de vida es, al mismo tiempo, anhelo de muerte, anhelo de autodisolución (id.) y, en tal sentido, la vivencia siempre es liminar y posee por un instante eterno la vida y la muerte, la conciencia y su pérdida, el yo y el mundo, en equilibrio. Para Wucherpfenning, esta concepción se corresponde perfectamente con el culto a la juventud y a las fantasías literarias juveniles de aventuras y de una vida intensa que predominan hacia la misma época, y que, podemos agregar, se encuentran en correspondencia, además, con la configuración del aventurero Frank Braun, protagonista de las *Frank Brauns Romane*, cuya novela central, *Alraune* [1911], analizaremos en el siguiente capítulo. En coincidencia con la postura de Ewers, tanto en su novela como en sus ensayos (y praxis vital), en su caracterización de la *Lebensphilosophie*, a partir de la perspectiva nietzscheana, el crítico sostiene:

wer leben will, muß die Grenze zu Rausch und Ektase überschreiten, muß sich dem tödlichen und lebenspendenden Dyonischen hingeben [...]. Das Erlebnis sorgt dafür, daß an die Stelle des abstrakten, als Bewußtsein definierten Ichs der Körper tritt mit seinen Sinnen und Bedürfnissen(id.).

De ahí que el pensamiento de la época se defina, para Wucherpfenning, en la ambivalencia entre “Selbstbehauptung – aber Vereinzlung und Erstarrung; Allverwobenheit- aber Untergang und Auflösung”(ibíd.: 169). Como veremos en el análisis sobre la obra de Ewers, esta tensión se manifiesta fundamentalmente en la caracterización de Frank Braun, el modelo de *Übermensch* y *Außenseiter*, creado por Ewers, que termina convirtiéndose en esclavo de su propia creación, dominado por ella, hasta llegar casi a su propia extinción.

Para el crítico alemán, en Klages y Spengler, la filosofía de la vida se torna pensamiento mítico y cíclico, en la medida en que se interpreta la vida social en analogía con la naturaleza (ibíd.: 166). Según esta perspectiva mítica (mitificadora o ahistórica), los ciclos sociales culminan en una catástrofe mundial. Esta visión apocalíptica, que caracteriza el pensamiento de la época, como denotamos más arriba, es perceptible en diferentes aspectos, tanto en la obra de Ewers, y su perspectiva nietzscheana de una actualidad decadente, como en la de los dos autores austríacos y su visión divergente sobre la “vida” de los imperios (del pasado y del presente, el Imperio Austrohúngaro).

Así caracterizada, la crisis epistemológica de la época se vincula a la crisis de la conciencia y el lenguaje, como ya mencionamos. En cuanto a esta en principio, Dagmar Lorenz señala que, a comienzos del siglo XX, tanto Berlín como Viena, ciudades contrapuestas o polarizadas, en el sentido diferencial de su modernidad, se configuran como “metropolen Mythen”<sup>30</sup> (Lorenz, 2007: 10ss.). Berlín es la capital verdaderamente moderna, debido a la industrialización, la masa de habitantes y los debates combativos de una gran ciudad; mientras que Viena es una “obra de arte” que crece a través de los siglos, con una tradición artesanal, vinculada a la bella apariencia sensorial, llena de una atmosfera de femineidad y “seelenvollem Interieur” (id.). Las transformaciones urbanas de la Ringstrasse, en Viena, revisadas por diversos autores (Schorske, 2011: 49ss.; Riedl, 1995: 63ss.; Nautz y Vahrenkamp, 1993: 525ss.) establecen su modernidad, construida, literalmente, a partir de las contradicciones de una situación social de crisis (Lorenz, 2007: 19ss.). La temática identitaria, en diversos niveles, es el eje del libro de Lorenz, dedicado a analizar la modernidad vienesa, a la luz del movimiento literario “das Junge Wien” y sus figuras principales, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hoffmann (a quien mencionaremos al referirnos a Leo Perutz), así como otras figuras intelectuales, cercanas al movimiento, como Sigmund Freud (ibíd.: 111), y las figuras marginales al mismo, pero influyentes, en el mismo contexto, de Karl Kraus, el crítico, y Peter Altenberg, el ídolo (ibíd.: 169). En ambas denominaciones, brindadas por Lorenz, se exhibe el acento puesto en la cuestión identitaria, denotado más arriba.

También en este contexto, la influencia nietzscheana y la de la ya caracterizada filosofía de la vida se manifiestan en los escritos de Hofmannsthal analizados por Lorenz: “das Leben, wie es die Lebensphilosophie des ausgehenden 19. Jahrhunderts den Jung-Wienern suggerierte, meint also das Erleben in Unmittelbarkeit und Authentizität (bei Nietzsche gesteigert im Begriff des Dionysischen) jenseits tradierte Ordnungen, jenseits aber auch von selbstreflexionen, die immer auch selbst-Entfremdung und Spaltung bedeutet” (ibíd.: 70). Las “identidades en fuga”, ejemplificadas en la obra de Hofmannsthal se manifiestan en los procedimientos de “Depersonalisation” y de la “unheimlichen Gabe der Selbstverdoppelung” (ibíd.: 71). En la obra de Hofmannsthal, estos procedimientos implican que el mundo fenoménico externo se convierte en reflejo narcisista del yo, un mero estimulante del esteta, del carácter nervioso hipersensible (id.). Para esta figura hofmannsthaliana, “ser moderno” implica dos cosas: el análisis de la vida y la huida de la vida (ibíd.: 73). Según Lorenz, la percepción aguzada de la Modernidad por parte del esteta hace aptas la creación y la recepción: “zur ‘instinkmäßigen Hingabe’ an Außer- und Vorrationalen, befördert sein Hinaubtauchen in die unterbewusste Welt des Traumes und des Phantastischen,

---

<sup>30</sup> Lorenz adjudica este mito fundacional de la modernidad vienesa a las estrategias publicísticas de Hermann Bahr (Lorenz, 2007: 43ss.)

befähigt ihn zur kühl-sezierende Reflexion, eben zur ‘Zergliederung’ seines eigenen Ichs, dem er nun gewissermaßen als ‘fremder’ Beobachter gegenübersteht”(id.).

En la devoción por lo pre- y lo extra-racional, Lorenz encuentra una de las causas del renacimiento de lo fantástico en esta época. Para el autor, este rasgo permite la articulación de lo fantástico con el mundo del inconsciente en el sueño y con la autorreflexión, que implica la fragmentación del propio yo, como observador extraño de sí. En segundo lugar, más allá del ámbito estético, en el nivel de comprensión de las identidades, para Lorenz, la pérdida de una conexión trascendental (metafísica); fundamental para el sentido de una totalidad, se percibe como una amenaza.

En “Vom dichterischen Dasein” [1907], de Hofmannsthal, Lorenz interpreta el estado de un mundo que ha perdido su centro, una interpretación consistente y paralela a la lectura que realiza Hermann Broch y que mencionamos más arriba, con respecto al palco vacío del emperador<sup>31</sup> (citado por Riedl, 1995: 57). De acuerdo con el gusto barroco<sup>32</sup> de Hofmannsthal, según Lorenz, allí se describe una danza de la muerte de diferentes identidades e individualidades (señaladas por sus profesiones, géneros y clases sociales) en descomposición, en una ronda que recuerda tanto la obra de Schnitzler, *Reigen* [1903], como la concepción sobre el “unrettbares ich” de Ernst Mach (ibíd.: 74). Si, para Lorenz, incluso las vocales dominantes señalan la dinámica incontrolable del proceso de extrañamiento descrito (ibíd.: 75), Hinricht Seeba establece, a partir del mismo texto, una “individualist, potentially psychological und implicitly moralistic interpretation of a primarily cultural crisis” (Seeba, 2002: 33), en los dos literatos (Hofmannsthal y Schnitzler); postura que se conecta con nuestra perspectiva sobre la coyuntura crítica, tanto en los aspectos históricos, intelectuales y culturales, como en la correlación entre estos y el resurgimiento de lo fantástico hacia la misma época.

Un primer acercamiento a la mencionada crisis de la subjetividad refiere a la problemática central de la conciencia y el lenguaje. Dos figuras fundamentales en la época sitúan en el centro de sus teorías la cuestión identitaria. Desde perspectivas definidas por Josep Casals como igualmente científicas y liberales (Casals, 2003: 25), tanto Ernst Mach, creador de una “epistemología evolucionista” (Antiseri, 2001: 174ss.), situada entre el empiriocriticismo gnoseológico y el impresionismo vienés (Casals, 2003: 40); como Sigmund Freud, con su teoría evolutiva de la sexualidad (ibíd.: 140) se manifiestan la crisis finisecular y el proceso intelectual y artístico que esta

---

<sup>31</sup> Por un lado, entre ambas, se muestra la correlación entre el plano histórico y el intelectual, en la correspondencia entre la percepción de una crisis a nivel metafísico y epistemológico (la pérdida del sentido o pérdida del centro sobre el que se asentaba una idea de totalidad) y la crisis histórica, que se manifiesta tanto a nivel político como social, en el mismo contexto.

<sup>32</sup> Época en la que, de acuerdo con la interpretación benjaminiana acerca del “Ursprung des deutschen Trauerspiels” y la figura de la alegoría barroca, también se plantea de manera incipiente otra crisis de representación (y del lenguaje), que Benjamin vincula con la alegoría profana baudelaireana (Benjamin, 1974: 203ss.).

desencadena, en otras figuras, tales como los mencionados Hofmannsthal y Schnitzler, Fritz Mauthner, Robert Musil o Ludwig Wittgenstein, más o menos alejados de los primeros en sus perspectivas intelectuales. Para Casals, “la crisis del sujeto en la cultura del *finis Austriae*” (ibíd.: 16) consiste principalmente, en los pensadores que el crítico considera partícipes de su etapa inicial, en la caída del “sujeto (masculino) como unidad sustancial y la imagen del lenguaje como espejo del mundo, mientras que emerge otro modelo de conocimiento afin a la complejidad del arte” (ibíd.: 26). En cuanto a estas “variaciones en torno a la identidad y el lenguaje”, si, según el mismo autor, Mauthner y Hofmannsthal manifiestan la crisis como límite del silencio, en la primera etapa, Wittgenstein y Musil cumplen enteramente el proceso de acuerdo con el cual “se cuestionan certezas que se habían mantenido incólumbes en toda Europa”(id.), mientras que Mahler y Schönberg, Klímt y Schiele, Otto Wagner y Loos expresan el mismo proceso, en los diversos ámbitos artísticos de la música, la pintura y la arquitectura, respectivamente.

Con respecto a Ernst Mach, su teoría y su postura intelectual son evaluadas desde posturas contradictorias, centradas en su teoría del conocimiento de las ciencias naturales. Wolfdietrich Schmied-Kowarzik se remite al problemático nombramiento del físico, en la cátedra de filosofía de la Universidad de Viena, en correspondencia con la cuestionada postura de Mach como “Physiker [...] und A-Philosoph[e]” (Schmied-Kowarzik, 1993: 181), mientras que William Johnston se refiere a su “filosofía del impresionismo”<sup>33</sup>(citado por Casals, 2003: 40). La “disolución del yo en el flujo de sensaciones”(id.), “Kerngedanken seines sensualistischen Positivismus” (Lorenz, 2007: 112) se convierte en una temática predilecta de la literatura fantástica, sobre todo, en la obra narrativa de Leo Perutz, la de la “Diskontinuität des Lebens” (Müller, 2007: 86). En Perutz, como observa en su correspondencia con el autor Ernst Weiß, la temática surge de un poema de Friedrich Rückberg, musicalizado por el mencionado Gustav Mahler y encuentra ejemplos claros en las formas de “Identitätsverlust [...] des Protagonisten” (id.) de las dos novelas que analizaremos en el cuarto apartado del presente trabajo: *Die dritte Kugel* [1915] y *Der Marques de Bolibar* [1920], aunque bajo una forma de representación específica con respecto a la poética perutziana asociada a su particular concepción sobre la novela histórica y el género fantástico historiográfico, que revisaremos en el capítulo 4. En el primer ejemplo, la pérdida de los recuerdos y, ante todo, la del nombre del protagonista remiten a la crisis del yo, según Hans-Harald Müller, como tema dominante en la literatura de la Joven Viena. “Psychische Diskontinuitätserfahrungen, Selbstverlust, mysthische Ich-Erweiterungen” (ibíd.: 87) son aspectos que se vinculan al contexto intelectual del psicoanálisis freudiano y a la filosofía de Mach.

---

<sup>33</sup> Aunque para el propio Mach esta no exista como tal, y no haya “una filosofía de Mach”, como glosa Casals citándolo (Casals, 2003: 42).

Siguiendo a Cacciari, Casals sostiene que el sentido fundamental del empeño machiano es “la definición de un sistema estable que sirva de base al desarrollo de la ciencia” (Casals, 2003: 42). También aquí, como en Nietzsche, se busca la destrucción de las ilusiones metafísicas, pero para encontrar un “punto de vista en la física” que sirva para las otras ciencias, pues todas constituyen una sola (id). Según Lorenz, para Mach, la realidad se disuelve en datos sensoriales percibidos subjetivamente, es decir, la realidad existe únicamente como un complejo de percepción. Lo interno y el mundo externo en su totalidad están compuestos por los elementos homogéneos de la sensación y de la percepción, las cuales integran diversas combinaciones tanto de la realidad externa como también del mundo subjetivo de la vivencia, el sentir y el pensamiento (Mach, 1886: 16). Pero este complejo de elementos no permite una delimitación unívoca entre el yo y el mundo externo de los objetos; por lo tanto, el yo “ist keine unveränderliche, bestimmte scharf begrenzte Einheit” (ibíd.: 18). De la misma forma, el mundo percibido cae en las partículas aisladas de la percepción y, en última instancia, no es más que un haz de sensaciones, por lo que “nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen)” (ibíd.: 17). Según Lorenz, la tesis general de Mach puede resumirse como sigue:

Der an einen besonderen Körper gebundene Komplex von Erinnerungen, Stimmungen und Gefühlen, der gemeinhin mit “Ich” bezeichnet werde, sei in Wahrheit nur von relativer und höchst labiler Beständigkeit, da diese Elemente im Verlauf der Jahre ständigem Wechsel unterlägen. Größere Verschiedenheiten im Ich verschiedener Menschen, als im Laufe der Jahre in einem einzigen Menschen eintreten, so Mach, seien kaum vorstellbar [...]. Von der Existenz eines “kohärenten Ichs” könne demnach nicht mehr die Rede sein. Der “Ich”-Begriff selbst sei allenfalls nur als denkökonomische, ideelle Einheit denkbar (Lorenz, 2007: 112s.)

Así, según Casals, para Mach, la relativa estabilidad de los elementos reunidos en un mismo tiempo y espacio suscita la noción de sustancia, que se vincula con el concepto de la “identidad” de lo real, de lo objetivo y de lo subjetivo, en términos unívocos y estables. Pero “Das Ende der Metaphysik” (Wucherpfenning, 2000: 155) se establece para Mach en el hecho de que no existen complejos incondicionalmente estables, sino que lo único constante son los nexos o las relaciones (Casals, 2003: 43). En este mundo “sin sustancias, un mundo de relaciones efímeras y ‘reflejos cambiantes [...]’ no cabe ninguna diferenciación entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo físico y lo psíquico, si no a efectos [...] prácticos y convencionales” (id.).

La disolución de las sustancias metafísicas es representada por Mach como una liberación iluminadora e ilustrada:<sup>34</sup> “En cuanto positivista, Mach se oponía absolutamente a toda suerte de especulación metafísica” (Janik/Toulmin, 1998: 168); pero, con respecto a la recepción de Mach

---

<sup>34</sup> Veanse también las consideraciones de Casals sobre Mach como representante del modelo liberal del humanista, legible, según el crítico, en su rechazo del título nobiliario, concedido como un reconocimiento ofrecido por el estado imperial (Casals, 2003: 40). En el mismo sentido, pueden considerarse las observaciones de Lorenz sobre la postura ilustrada del autor (Lorenz, 2007: 113).



entre los intelectuales y literatos de la época, Lorenz también denota el hecho de que “die Mach’sche Ich Dekonstruktion als Katastrophe [von den Jung-Wienern] empfinden [wurde]” (Lorenz, 2007: 113).

La inestabilidad del yo y su autopercepción, como resultado de la disolución de las sustancias metafísicas, que se habían sostenido como fundamento de lo real hasta el último tercio del siglo XIX, se establecen en la obra de Mach mediante ejemplos de deformación, duplicación y desdoblamiento del yo en pensamientos oníricos o en imágenes especulares (id.). Se trata de ejemplos que ponen de manifiesto la confluencia entre esta perspectiva y su influjo en el contexto finisecular, y el resurgimiento de lo fantástico hacia la misma época. Tal renacimiento, así como su forma de representación y la problemática relación o delimitación entre el (la percepción y representación del) sujeto (narrador, protagonista) y lo real (el mundo externo) se vinculan con cuatro aspectos relevantes de esta perspectiva. Tal como en esta, en lo fantástico se manifiesta: en primer lugar, el cuestionamiento de aquellas sustancias metafísicas, que fundamentaban un concepto de identidad permanente (del sujeto y el objeto, como tales y de lo “real”, en su existencia extrínseca); en segundo lugar, el énfasis en la percepción y la sensación de un “yo” incierto en su estatuto y sus certezas; en tercer lugar, y en conexión con lo anterior, la identificación e imposibilidad de delimitación estricta, en un complejo de relaciones, entre ese “yo” (y su mundo interno) y el mundo externo; en cuarto lugar, la representación de esos estados de la conciencia, tales como el sueño, las formas de la patología y la embriaguez (*Rausch*), el recuerdo y la inconciencia, la deformación, los desdoblamientos y duplicaciones, que acentúan esa falta de certezas con respecto a lo real; estados que reaparecen de maneras diversas en la obra narrativa de los tres autores que analizaremos en los próximos capítulos. En conclusión, la literatura fantástica de la época expresa esta pérdida de las certezas metafísicas en su representación, atravesada por la noción fundamental de “incertidumbre”.

La pérdida de pautas para fijar valores, que se traspone en la equivalencia de todas las cosas en el espejo de la percepción es el tema de “Ein Brief” [1902], de Hofmannsthal, “wie die Skepsis Machs gegenüber metaphysischer Wort- und Begriffsbildung, die wiederum auf die Sprachkritik Mauthners und Wittgensteins gewirkt hat” (Lorenz, 2007: 115), en la que también se manifiesta la indiferenciación de conceptos como “Ich”, “Geist”, “Seele”, “Bewußtsein”, “Empfindungen” (Hofmannsthal, 1991: 45ss.), que Lorenz expone como intercambiables en la crítica antimetafísica de Mach (Lorenz, 2007: 115). En conexión con la filosofía crítica del lenguaje, la postura de Fritz Mauthner confluye con la de Hugo von Hofmannsthal, como dos figuras entre las que se manifiesta una de las *Afinidades vienesas*, las parejas de intelectuales y escritores analizados por Josep Casals. Como refiere Casals, luego de la aparición de “Ein Brief”, Mauthner escribe a

Hofmannsthal manifestando “su alegría por haber encontrado en ese texto ‘el primer eco poético’ de su crítica del lenguaje” (Casals, 2003: 215). La crítica nihilista del lenguaje de Mauthner cuestiona la “vieja cultura de la ley y la palabra”, cuyas nociones sustanciales constituyen “símbolos muertos” (ibíd.: 203). Para Mauthner, el lenguaje y el pensamiento son dos apreciaciones distintas de la misma cosa. El lenguaje aparece como un conjunto de signos de la memoria, imágenes o recuerdos, y el pensar es una acción comparativa sobre los mismos: “lenguaje es siempre recuerdo [...] La memoria es la base común del lenguaje y el pensamiento. Y, a la inversa, el lenguaje es una condición de la memoria” (ibíd.: 204). Desde este punto de vista, la problemática asociación entre lenguaje, pensamiento y memoria es específicamente elaborada por Leo Perutz, en su primera novela, *Die dritte Kugel* [1915], como analizaremos posteriormente, a partir del tema de la pérdida de la identidad y la memoria del protagonista, el conde de Grumbach, y su fantástica recuperación, a partir de las palabras y el relato del enemigo.

Para Mauthner, según Casals, la crítica del lenguaje y su relación con el pensamiento consiste, en último caso, en dudar de la verdad de las palabras y su valor referencial. El lenguaje no puede ser vehículo de la verdad, porque no hay un lenguaje general, sino solo lenguajes individuales, palabras concretas dichas por hombres concretos: “no hay dos hombres que hablen el mismo lenguaje”(id.). Por ello, el entendimiento es imposible. Para Hofmannsthal, como para Mauthner, la polivalencia lingüística se acentúa cuanto más espiritual es la palabra. Del mismo modo, la “ineludible ambigüedad del lenguaje” (Janik/Toulmin, 1998: 161) tiene ecos en la polivalencia asignada al sentido de lo fantástico, en tanto la literatura fantástica plantea una tensión entre el aspecto metafísico y el aspecto racional de una referencia “referida” de manera ambivalente (e inciertamente existente).

Según Cloeren, la filosofía de Mauthner se encuentra cercana al pensamiento analítico alemán (Cloeren, 1988: 216). En el mismo sentido, sus esfuerzos por llevar el nominalismo al extremo se expresan en lo que Janik y Toulmin denominan su programa filosófico. Según los autores, Mauthner considera que todos los problemas filosóficos son problemas relativos al lenguaje, porque:

La filosofía es teoría del conocimiento [y] la teoría del conocimiento es crítica del lenguaje [*Sprachkritik*]. La crítica del lenguaje es, empero, la tarea encaminada a liberar el pensamiento, a expresar que los hombres nunca podrán lograr ir más allá de una descripción metafórica [*bildliche Darstellung*] de las palabras, ya utilicen el lenguaje cotidiano, ya el lenguaje filosófico (Mauthner, citado por Janik/Toulmin, 1998: 153s.)

En su crítica escéptica al lenguaje general, que, según los autores, tiene su base en la psicología, Mauthner sigue a Mach, en su análisis de las sensaciones (ibíd.: 158), pero el lenguaje como convención y autorreferencialidad tiende un puente hacia la función artística del mismo, como señala Cloeren. A pesar de que el lenguaje es “both useful and detrimental”, porque es una

herramienta inadecuada para el conocimiento, el mismo es también “a glorious means for the arts (*herrliches Kunstmittel*)” (Cloeren, 1988: 219).

En cuanto a la mencionada psicología, el surgimiento del psicoanálisis en el contexto del *fin-de-siècle* vienés resulta coherente con respecto a los cuestionamientos epistemológicos aquí denotados, y el clima intelectual de la época. Sigmund Freud es el último representante fundamental de la denominada crisis de la conciencia y el lenguaje, y que adscribimos, de manera más general, a una crisis de la noción de subjetividad e identidad, hacia la misma época. El psicoanálisis freudiano recoge todas las problemáticas esbozadas más arriba, desde una perspectiva positivista, tal como la plantearan Mach y Mauthner, aunque el abordaje psicoanalítico plantee otra especificidad y finalidad. Lorenz observa que tanto Mach como Freud elaboran un campo de problemas común, compuesto por cuestiones del ‘desentronamiento’ del yo y la equivalencia de los datos sensoriales en la percepción, que conduce a una suspensión de las fronteras entre el mundo exterior y el interior y que concede al mundo de lo real el mismo carácter de veracidad que al mundo de lo irreal, aunque, frente a la afirmación de Mach, reelaborada por Hermann Bahr, acerca de “das Unrettbare Ich”, Freud se sitúe, ambivalentemente, como “Retter des Ichs” (Lorenz, 2007: 117ss.), en su análisis de la configuración subjetiva bipartita y tripartita. Para Josep Casals, mediante la operación de rescate de materiales olvidados, y las constantes epistémicas de dualidad, cantidad y contradictoriedad, Freud plasma su teoría del yo y representa uno de los momentos más radicales de la crisis (Casals, 2003: 119). En ella, el yo “empieza a perfilarse como una identidad en gran medida fuera de sí”, en tanto lo psíquico verdaderamente real se sitúa en el inconsciente (ibíd.: 127). Para el mismo autor, el yo nunca llega a ser una unidad bien delimitada y segura, doblemente amenazado, hacia adentro, en tanto difumina sus límites en territorios fronterizos con una identidad fuera de sí, y hacia fuera, trata de borrarlos en la fusión con el objeto (ibíd.: 135).

El examen de esos otros estados de conciencia, *Zwischen Wirklichkeit und Traum*, en los términos con los que Josep Strelka caracteriza la identidad austríaca en la literatura, es decir, las formas de lo onírico (en su *Traumdeutung* [1899/1900]), la embriaguez narcótica (*Rausch*), lo subconsciente y lo inconsciente, e incluso, la muerte, las duplicidades patológicas y los desdoblamientos (consciente e inconsciente, o sus particiones, en yo, ello y superyó), constitutivos de la identidad subjetiva son asimismo, temáticas apuntadas entre los pensadores revisados más arriba.

En la compilación de Matías Martínez y Michael Scheffer titulada *Klasiker der modernen Literaturtheorie* (2010), Joachim Pfeiffer se refiere a los aspectos centrales de la teoría freudiana y sus implicancias para la teoría literaria. Como dijimos, la perspectiva fundacional de Freud debe

situarse en una coyuntura más general o más amplia hacia la misma época, de crisis históricas y epistemológicas, de las cuales forman parte la crisis de la subjetividad, la conciencia y el lenguaje. Pero, como nota Pfeiffer, ese sustrato histórico e intelectual de la “Wiener Moderne” también estaba compuesto por corrientes clericales y conservadoras, nacionalistas y antisemitas, a las que se contraponen la “Revolution der Psychoanalyse” (Pfeiffer, 2010: 11). Partiendo del concepto de inconsciente, y en confrontación con el puritanismo y la represión de la época, Freud formula una nueva teoría crítica del hombre, que concretiza en su modelo del aparato psíquico (ibíd.: 12). En ella, el inconsciente, las producciones psíquicas que a menudo aparecen como insignificantes, no sólo evidencian impulsos aislados o fortuitos de conductas patológicas, sino que manifiestan el funcionamiento de la psique humana. Pfeiffer y Casals señalan que, en escritos como su *Traumdeutung* y *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* [1901], la perspectiva freudiana de que “das Ich [ist] nicht Herr sei in seinem eigenen Haus” constituye, según el propio Freud, la tercera afrenta de la ciencia a la megalomanía humana, luego de los asestados por Copérnico y Darwin, en tanto el médico austrohúngaro establece una nueva forma de interpretación que intenta comprender la dinámica (inconsciente) de la vida espiritual y sus imágenes compensatorias (id. y Casals, 2003: 119). Pfeiffer expone que Freud complementa su teoría psicoanalítica con su obra sobre teoría de la cultura, que refleja de manera crítica el origen y la formación de la cultura y su posible ruina. La teoría de la cultura freudiana no es separable de los aspectos metapsicológicos y clínicos y los usos de la misma en los campos de la literatura, las artes plásticas, los estudios sobre la religión y sobre los mitos, la etnología y la sociología. El inconsciente, para Freud, no es solamente una dimensión del individuo, sino que influye los desarrollos culturales, los procesos sociales y las creaciones artísticas e intelectuales. Por ello, según el crítico alemán, el psicoanálisis roza otras ramas del conocimiento.

Desde este punto de vista, como recogeremos en las conclusiones, la noción de “inconsciente político”, en tanto reformulación parcial de las perspectivas freudiana y marxista, por parte de Fredric Jameson (1989: 18ss.), contribuye a explicar las cuestiones finales que hacen al objeto de estudio del presente trabajo. Pero los puntos centrales de la investigación freudiana, según Pfeiffer, en vinculación con el enfoque de la teoría literaria, se conectan con el posicionamiento de la misma en un espacio ambivalente, entre lo científico y lo hermenéutico, en tanto lo inconsciente solo es constatable a través del lenguaje: “Das wissenschaftstheoretische Dilemma konnte Freud nicht wirklich auflösen; sein Denken schwankte immer wieder zwischen objektivierenden szientistischen und hermeneutischen Ansätzen” (Pfeiffer, 2010: 14), por lo que la ciencia se interpenetra con la “Novellistik, dass sie also die Grenze zwischen wissenschaftlicher und literarischer Sprache durchbircht” (ibíd.: 15). Como veremos luego, este es uno de los

aspectos más criticados de la teoría psicoanalítica, según Dario Antiseri (2001), pero la exploración del inconsciente, que Freud vincula a la interpretación de los sueños, se establece a partir de un modelo primariamente dicotómico, entre lo consciente y lo inconsciente, que luego se transforma en el modelo triádico mencionado anteriormente, aunque no es superado por él (ibíd.: 16).

Pfeiffer señala otros cuatro puntos centrales de la teoría psicoanalítica, relacionados con la teoría literaria: en primer lugar, el problema del biografismo auctorial (ibíd.: 18); en segundo lugar, “die Ars poetica des Witzes”(ibíd.: 20ss.), cuestiones a las que no nos dedicaremos específicamente, por una cuestión de espacio y pertinencia. Pero, la función de lo estético delimitada por Freud, en tercer lugar, en términos del parentesco entre juego y poesía, se conecta centralmente con la problemática de la literatura trivial y de entretenimiento, desde la perspectiva del artista, pero también, en cuanto a su recepción. Así, Pfeiffer afirma que “Der Tagtraum und das Phantasieren gleichen dem Traum, insofern sie eine Wunscherfüllung darstellen” (ibíd.: 19). Para Freud, “Unbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der Phantasien, und jede einzelne Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit” (Freud, 1993: 216). En “Die Zukunft einer Illusion” [1927], establece un paralelismo entre religión y neurosis obsesiva, tanto en el plano individual como en el colectivo. De acuerdo con este paralelismo, según Casals, el progreso cultural debe reemplazar la renuncia a lo pulsional basada en prohibiciones religiosas o afectivas por una renuncia basada en imperativos racionales, en consonancia con la idea de que el sojuzgamiento pulsional de la inteligencia se identifica con el triunfo del mal; idea desarrollada durante los años de la guerra (Casals, 2003: 138) y que se conecta asimismo con la representación de lo fantástico femenino en *Alraune*, en el dominio de la protagonista, asociada a lo pulsional, el caos y el mal. Precisamente, en la obra de Hanns Heinz Ewers, se representan esas fantasías que expresan una corrección de la realidad insatisfactoria, en términos que relacionaremos, en las conclusiones, con la noción de inconsciente político de Jameson, presentada anteriormente. Finalmente, en cuanto al sentido represivo del progreso cultural, en “Das Unbehagen in der Kultur” [1930], Freud manifiesta que el progreso cultural se desarrolla reprimiendo el despliegue y la satisfacción de las pulsiones sexuales y agresivas y transformando una parte de la pulsión agresiva en sentimiento de culpa, en términos inversamente proporcionales: mientras más se desarrolla la cultura, más crece el malestar (pero, como ya dijimos, este malestar puede ser “compensado” mediante la fantasía u otros suplementos). Así, surgidos de una etapa crítica, los escritos freudianos explican estas crisis coyunturales (históricas) en términos que deshistorizan el contenido de la misma, generalizándola y “naturalizando” el malestar como partes integrales del progreso racional de la humanidad.

La última cuestión apuntada por Pfeiffer se conecta directamente con la problemática fantástica, en la postulación freudiana acerca de “das Unheimliche” [1919] (ibíd.: 22s.). Significativamente, el crítico indica que, en términos generales, la crítica literaria no se había ocupado de la literatura fantástica, debido a su adscripción a la literatura trivial y de entretenimiento, a pesar de que muchos de sus exponentes no pueden situarse en este ámbito. La censura de Freud con respecto a esta falta de atención hacia esta categoría estética de la recepción, centrada en aquello que produce miedo, horror o espanto, sirve al autor para elaborar lo que Pfeiffer percibe como una implícita “Ästhetik des Hässlichen und des Schreckens, deren Existenz er einklagt” (ídem.). La interpretación freudiana se basa en un análisis lingüístico del término y su contrario (sus sentidos, etimología y usos), de acuerdo con el cual *das Unheimliche* es “jeder Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht” (Freud, 1993: 231). Por eso, lo siniestro despierta angustia, en tanto se produce como un retorno de contenidos infantiles reprimidos o en la revivificación de formas de pensar animistas creídas superadas (el poder divino del pensamiento, el regreso de los muertos, la magia y la hechicería). Para el crítico alemán, en su interpretación ejemplar de la novela corta de E.T.A. Hoffmann, “Der Sandmann”, Freud suministra una explicación ontogenética (individual) y filogenética (histórico-humana), que se convierte en modélica como modelo explicativo, en una estética de la recepción. Por su parte, con respecto a la continuidad de significado entre *heimlich* y *unheimlich* y en consonancia con las constantes epistémicas freudianas de la dualidad y la contradictoriedad, Josep Casals observa la ambivalencia de la repetición como identidad y otredad (Casals, 2003: 130), porque, según el crítico español, “En Freud no se puede hablar de sujeto sin hablar de su alteridad” (ibíd.: 119). Como veremos posteriormente, esta idea de polaridad identitaria es significativa para nuestra tesis con respecto a lo fantástico (sobre todo, en la obra de Ewers), porque permite dar cuenta de las definiciones identitarias de género, hacia la misma época, en tanto configuraciones de una identidad (masculina) y otredad (femenina, percibida como absoluta y sobrenatural).

Dagmar Lorenz apunta la recuperación de lo mítico por parte de Freud, compartida con otros pensadores de la época y escritores de la Joven Viena, como Hofmannsthal, y que, a su vez, también se emparenta con el renacimiento de la literatura fantástica (Lorenz, 2007: 117ss.). Esta recuperación de lo mítico se realiza desde un punto de vista solo aparentemente opuesto con respecto a lo fantástico, en donde lo mítico contribuye a la representación de lo sobrenatural. A diferencia de lo que ocurre típicamente en este tipo de literatura, en un movimiento positivista, antimetafísico y darwinista, Freud procura convertir el contenido del mito en una forma de comprensión racionalizadora de la personalidad y su configuración, lo cual, por un lado, se establece como movimiento esclarecedor de los aspectos sexuales profundos, ocultos y

formadores de la misma; pero, contradictoriamente, por otro, el análisis de dichas estructuras configuradoras de la identidad, basadas en el género sexual, termina reemplazando aquellas sustancias últimas, teleológicas, por otras “sustancias” igualmente constantes y determinantes del género humano, no menos inevitables, como otra forma de “destino”, tal como menciona Josep Casals (Casals, 2003: 142). En tal sentido, Ludwig Wittgenstein afirma que el psicoanálisis es una mitología con mucho poder (Antiseri, 2001: 231ss.), mientras que Friedrich Hayek sostiene que el psicoanálisis es una superstición (ibíd.: 237). Asimismo, la mencionada ambivalencia entre lo interpretativo y lo científico, así como esta otra instauración de una “metafísica” positiva se relaciona algunas de las objeciones a las teorías freudianas, por parte de sus contemporáneos. Dario Antiseri afirma que el criterio de “falsificabilidad” del filósofo Karl Popper, dentro de su teoría de la ciencia, tiene origen en la crítica del psicoanálisis, considerado “un programa de investigación metafísica” (ibíd.: 204), no sólo por el propio Popper, sino también por Egon Friedell (ibíd.: 221). Al respecto, Karl Bühler apunta que la pretensión del psicoanálisis de abarcar con su única fórmula la totalidad del alma humana no está justificada (ibíd.: 216); mientras que, en el mismo sentido apuntado más arriba por Pfeiffer, sobre la “novelística” psicoanalítica, para Arthur Schnitzler, “el método psicoanalítico es un interpretar desenfrenado” (ibíd.: 218ss.) y para Karl Kraus, el psicoanálisis es más una pasión que una ciencia (ibíd.: 223ss.).

Una temática específicamente abordada por la representación de la literatura fantástica, en la obra de Ewers, es el caso de la identidad femenina, que, en la teoría psicoanalítica se plantea como un destino signado por una forma de carencia “estructural”, pero que corresponde, no obstante a una determinación convencional, social e histórica. Como observa Casals, si para el psicoanálisis, la constitución del ser humano es originariamente bisexual, es imposible determinar la esencia de lo masculino y de lo femenino, por lo que debe acudir a una convención (Casals, 2003: 141). Pero “el uso que hace Freud de la identidad entre mujer y pasividad rebasa en mucho el papel de un simple arbitrio convencional” (id.). Así, tal como sostiene Casals, “Freud retoma y legitima con su discurso las ideas dominantes sobre la mujer” (ibíd.: 147), tanto en su tesis sobre la inferioridad moral femenina, como en la que establece el especial vínculo de la mujer con la vida pulsional (ibíd.: 148), en las que resuena el mismo rasgo misógino, validado culturalmente en tanto fenómeno “objetivo” o positivo, que aparece en autores contemporáneos, como Otto Weininger, Karl Kraus, Frank Wedekind, entre otros, tal como observa Hans Mayer (Mayer, 1977: 118ss. y 128ss.). Como ya establecimos, en el contexto finisecular, los cambios en los roles genéricos se manifiestan como uno de los aspectos de la (o las) crisis identitarias epocales; y, a pesar de que el psicoanálisis plantea el intento de “escarnecer la hipocresía y la *Schlamperei* vienesas” (Casals, 2003: 116), el problema de la mujer también termina manifestando el problema del yo y lo otro, como

bien denota Josep Casals (ibíd.: 149). Dentro de los diversos aspectos de la crisis de la subjetividad, el problema de la identidad de género (y, sobre todo, la identidad femenina, desde una perspectiva epocal problemáticamente misógina, como representación de lo sobrenatural, el erotismo y el mal) resulta especialmente significativo, porque la literatura fantástica mantiene una tradición en la que la representación de la identidad femenina se plantea como otredad absoluta, asociada a lo sobrenatural y al caos, tal como ejemplifica Mario Praz, en su análisis sobre el romanticismo negro (Praz, 1999). Desde este punto de vista, *Abraune* [1911], se manifiesta como un ejemplo paradigmático de esta perspectiva histórica más amplia, acerca de lo femenino y su configuración, ejemplo que analizaremos en el capítulo 3, siguiendo algunas de las líneas críticas sobre esta configuración de lo femenino en la época, planteadas por Esperanza Bosch, Victoria Ferrer y Margarita Gili, en su *Historia de la misoginia* (1999); y, sobre todo, la de Bram Dijsktra, en *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (1986) y en *Evil Sisters. The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood* (1996).

En último lugar, la crítica Marianne Wünsch, a la que nos referimos en el capítulo 1, para resumir su tesis sobre lo fantástico en el contexto histórico-intelectual a comienzos del siglo XX (Wünsch, 1991), dedica un capítulo al mismo tema, en el volumen séptimo de la *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur* (Wünsch, 2000: 175ss.). En el mismo, además de las características de lo fantástico ya revisadas, en correlación con las teorías ocultistas y sus dos modelos (espiritistas y mágico-ocultistas), Wünsch señala algunos aspectos relevantes para nuestra interpretación de lo fantástico y el problema de la identidad. Para la autora, la estructura de lo fantástico en este contexto posee cuatro características que no sólo coinciden con las perspectivas presentadas hasta aquí, en este capítulo, sino que resumen las ideas centrales que atraviesan la literatura fantástica de la época, tales como la creación de mitos y signos, la relación problemática entre individuo y sociedad, la crisis del concepto tradicional de persona y las historias de autodescubrimiento, de acuerdo con los valores de la “vida” y el yo. Si la primera temática se relaciona en el *corpus* que analizaremos con un concepto de identidad colectiva, ejemplificable en las recreaciones de la historia de los imperios, en las obras de Leo Perutz y de Alexander Lernet-Holenia, que se vinculan, a su vez, con el abordaje brindado más arriba, con respecto al contexto histórico del Imperio austrohúngaro; las otras tres temáticas mencionadas por Wünsch manifiestan explícitamente los aspectos identitarios en crisis, relevados más arriba en la coyuntura histórica delimitada por la tesis, y en los sentidos que abordaremos a continuación, en la obra de cada uno de los autores.



### 3. Hanns Heinz Ewers

#### 3.a. Introducción: la trilogía novelística de Frank Braun

Ein Fremde war er, ein Aufstehender, und diese Erkenntnis allein war die große Überwindung des Leibes

Ihre Puppe war er

Hanns Heinz Ewers, *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger*

En su ensayo homónimo sobre uno de los principales intérpretes de la novela gótica tradicional, *Edgar Allan Poe* (1905), dedicado a la obra, pero, sobre todo, a la figura del escritor, Hanns Heinz Ewers (1871-1943) establece una serie de conceptos y antinomias que definen las formas de creación artística en consonancia con diversas maneras de una contradictoria transgresión, una noción que nuclea la propia obra creativa y artística, literaria y “vital” del autor alemán.

Nacido en 1871, junto con el Imperio prusiano, Hanns Heinz Ewers es un escritor más complejo que otros, dentro de la literatura trivial, no tanto por las cualidades artísticas o estéticas de su obra, sino por ciertos aspectos que permiten caracterizar la confluencia entre la obra, la trayectoria vital y la praxis intelectual. Esta confluencia marca la obra del autor y, sobre todo, la novela *Alraune*, el texto central de las “Frank Brauns-Romane”, de acuerdo con la denominación del propio Ewers (Gmachl, 2005: 61). Se trata de la trilogía novelística enmarcada por la crítica dentro de la producción de literatura trivial y en serie, cuya acción gira alrededor del “heroico” y transgresor protagonista, Frank Braun. Teniendo en cuenta la significatividad de la confluencia mencionada, para la interpretación de su obra, dedicaremos las páginas siguientes a presentar la obra de Ewers a partir de la misma. El caso de Ewers amerita específicamente esta introducción literario-(auto)biográfica, en tanto la postura y construcción discursiva y literaria de sí, la construcción de su “ethos” discursivo (Maingueneau, 2002: 55-67 y Amossy, 1999) se entrecruza con la obra literaria, en su personaje autobiográfico y, asimismo, contribuye a percibir la problemática identitaria en conexión con lo fantástico, en un sentido diverso de presentado en los otros dos autores de la tesis.

Tal como en el caso de Frank Braun, protagonista de *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger* [1909]; *Alraune* [1911] y *Vampir* (escrita en 1916 y publicada en 1920), la trilogía, cuya novela central analizaremos, Ewers configura al personaje Ewers (el “dr. Hanns Heinz”)<sup>35</sup> como si se tratara de la construcción literaria de una figura novelística: provocadora, aventurera y destinada a escandalizar, por una parte, como un adelantado a su época, que defiende causas como la

<sup>35</sup> Tal como proclaman las poéticas publicidades para tónicos capilares editadas en *Die Fackel*, que el autor firma con su nombre completo y título, como se reproduce más arriba, y acompañadas de una estrofa en verso que ensalza las virtudes del tónico “*Javol*”; o los concursos de belleza masculina en los que participa (Wörtche, 1987: 66s. y Kugel, 1992: 198).

protección a los animales y la homosexualidad; por otra parte, como una crítica real a la hipocresía y el conservadurismo de la sociedad guillermina contemporánea; pero, más probablemente, como una *performance* artística, una actuación, una estrategia de ventas o un “Commis voyageur ins Transzendente”, como lo describe irónicamente Karl Kraus, en *Die Fackel* (Kraus, 1912: 37). A la inversa, la autoconstrucción identitaria, esbozada en sus escritos (objetos de múltiples censuras y juicios) se expresa de manera hiperbólica en el mencionado protagonista de la trilogía dedicada al personaje de Frank Braun. Según la crítica, Frank Braun constituye el *alter ego* del escritor (Kugel, 2005: 403; Cersowsky, 1987: 36) y las tres novelas son semiautobiográficas (cf. Sennewald, 1973: 100ss.; Knobloch, 2002: 61 y Lane, 2008: 143).

Aunque, por una cuestión de espacio, el presente examen de la obra de Ewers no pueda abordar centralmente una perspectiva asociada al análisis del discurso, sí puede acotarse aquí, que esa autoconstrucción identitaria del personaje Braun, en confluencia con lo que denominamos la autoconstrucción del personaje Ewers, también puede ser pensada en términos de *ethos* discursivo y literario y la imagen del autor, una noción que el análisis del discurso retoma de la retórica antigua y que desarrollan autoras como Ruth Amossy (1999), Dominique Maingueneau (2002) y Michèle Bokobza (2009). Como argumenta Albert Jornet Somoza, no se trata de la discusión acerca de “the intentional falacy” (Beardsley y Wimsatt, 1946), “la mort de l’auteur” (Barthes, 1968) o la “function-auteur” (Foucault, 1969), sino de revisar esa autoconfiguración identitaria, discursiva y literaria, (auto)biográfica y social, e incluso con respecto al espacio de la obra de Ewers en el mercado editorial y las perspectivas críticas sobre su producción (Jornet Somoza, 2009: 157s.). Por lo tanto, esta configuración surge de los textos de Ewers y se cristaliza en la figura de Braun, pero también se conecta con otros “ámbitos”, en los tres sentidos determinados por Bokobza: “l’image d’auteur en relation avec le texte [...], l’image d’auteur en relation avec son moi biographique et social, l’image d’auteur en relation avec d’autres instances sociales, les mondes de l’édition, des prix, des médias, etc.” (Bokobza/Amossy, 2009: 2ss.). La perspectiva con respecto a esos otros ámbitos, además, en el caso de la obra de Ewers, resulta especialmente productiva, teniendo en cuenta su adscripción a la literatura trivial y las controversias y polémicas asociadas a su itinerario intelectual y político.

Según Maingueneau, de acuerdo con la retórica clásica, el *ethos* discursivo es la construcción de una imagen de sí mismo destinada a garantizar el éxito del acto oratorio (Maingueneau, 2002: 55ss.). Con respecto al *ethos* discursivo y literario, específicamente, y la construcción del personaje de Braun en la trilogía (en confluencia con la construcción de la figura del autor —y “personaje”— Ewers), según Amossy, el relato de ficción puede superponer diferentes niveles de interacción que no se ocultan necesariamente, sino que se manifiestan como imágenes autorales, en la trilogía, a

partir de las nociones de “creación” y la problemática de la paternidad. Para Amossy, tal como analizaremos en *Alraune*, el relato de ficción representa narradores y personajes que construyen, cada uno, una imagen de sí mismo frente a su(s) alocutario(s) ficcional(es), y frente al lector supuesto (Amossy, 1999: 13ss.). Las narraciones enmarcadas, en *Alraune*, como formas de puesta en abismo, además de la temática central de la creación, asociada a la filiación (y autoridad) permiten vincular transversalmente el sentido de este *ethos* discursivo- literario, también en cuanto “escenificación” y “escenografía”, construidas en el texto y fuera de él, donde se manifiesta la configuración del autor como actor y del autor-auctor (Maingueneau, 2002: 59ss. y 2009, cf. infra).

La complejidad del personaje Ewers y de su obra surge, por un lado, por su incursión en diversos campos de la praxis artística. La literatura, el varieté y el teatro, la sátira social, el cine, la traducción y edición, la publicística, etc., son sólo algunos de los géneros artísticos o populares que Ewers cultiva. Por otro lado, esa complejidad se conecta con los tres grandes rasgos que caracterizan la mencionada confluencia entre su trayectoria novelística, el recorrido artístico e intelectual de su obra narrativa y su trayectoria vital. En primer lugar, la transgresión como provocación, tanto en términos literarios como en un sentido vital, se determina como un aspecto central en su análisis, que, precisamente, transgrede o trasciende las fronteras entre lo vital y la obra artística; en segundo lugar, el énfasis en lo perverso y en el mal constituye la actitud “artística” fundamental en la obra y en el personaje “Ewers”; una actitud que se debate entre la pose afectada o una forma de efectismo y el intento serio de posicionarse en una tradición literaria culta, alta, aunque anacrónica en conexión con su presente. Esta tradición reúne a figuras admiradas por el escritor, tales como Poe, Gautier, Heine, Baudelaire, Wilde, Huysmans, entre otros autores cuya influencia e imitación es observable en su obra. En tercer lugar, la obra y la figura de Ewers como “intelectual” se caracteriza por ser tan contradictoria y polémica, excéntrica y, en ciertos casos, ridícula, como la de varios de los protagonistas de su narrativa, entre los que se cuenta Frank Braun. El personaje “Ewers” asume causas políticas y sociales, como veremos a continuación, en parte como búsqueda identitaria, en parte, como provocación, como escándalo; en parte, según Peter Cersowsky, como postura coyuntural dentro del contexto en el que vive (Cersowsky, 1987: 33ss.).

Este constituye el primer aspecto controversial alrededor de la construcción escrituraria del autor y de su obra, en términos de la recepción crítica de la misma, que puede ser caracterizada como polémica y contradictoria, e incluso, displicente en sus juicios sobre los mismos. A pesar de que el comportamiento de Ewers se acerca penosamente a la caricatura de un escritor de éxito, tal como argumenta Thomas Wörtche (Wörtche, 1987: 64), la mayor parte de esta recepción se mueve entre los polos de una crítica encarnizada que, por un lado, llega a los mismos extremos grotescos

y burlones que caracterizan al propio Ewers, ilustrada más arriba en las palabras de Kraus<sup>36</sup>, o, por el otro, practica lo que Wörtche señala como “die Strategie des Verweigens” (ibíd.: 67). La citada “estrategia del silencio”, que practican algunos de sus contemporáneos, con respecto a su obra, se hace extensiva a la actualidad, en la falta de reediciones (con contadas excepciones) y el escaso número de estudios críticos dedicados a su obra. Pero también recurren hasta la actualidad las menciones peyorativas de la obra y del autor. Tal es el caso de la entrada dedicada a Ewers, en el *Bibliographisches Lexikon der utopisch-phantastischen Literatur*, escrita por Franz Rottensteiner (“Hanns Heinz Ewers”, Rottensteiner, 1984). En el mismo, la despectiva presentación del autor por parte de Rottensteiner refiere a las inconsecuencias del mismo y la falta de radicalidad en sus posturas. Así, también Rottensteiner evalúa menos las obras mismas (sobre todo, las tempranas, fantásticas, que fueron escritas antes de la Primera Guerra Mundial y que pueden considerarse cualitativamente superiores a las siguientes, en cuanto a su finalidad artística), que la vida del autor y sus actos.

Como se percibe, las dos reacciones de la crítica no se justifican únicamente en términos de la calidad desapareja de su obra y el “envejecimiento” de las temáticas, estilo y fórmulas estéticas empleadas en parte de la misma. Por un lado, también se conectan con esa forma de “mala conciencia” política a la que nos referimos más arriba (una mala conciencia que surge del itinerario de Ewers y los cambios en sus posturas políticas coyunturales); mientras que, por otro, pero en la misma dirección, prueban la idea expresada por Wörtche, sobre una estrategia del silencio que practicaron intelectuales y críticos de su época, e incluso colaboradores directos de Ewers, tales como Stefan Zweig o Ernst Wolzogen (Wörtche, 1987: 67s.). El crítico alemán señala acertadamente que, a pesar de que su obra constituye un fenómeno de masas en su época, ni la recepción crítica contemporánea al autor ni la actual se han ocupado adecuadamente de su obra en tanto fenómeno cultural o de la sociología de la literatura, o en sus aspectos estéticos y literarios. Se observa la primera de esas contradicciones que caracterizan al autor y su obra en la medida en

---

<sup>36</sup> Más adelante, Kraus se refiere a Ewers tildándolo de “Dämondän” (Kraus, 1922: 84) o “traszendent Weinreisende” (Kraus, 1913: 11). En la misma línea, en su parodia de la novela de Ewers, *Vampir*, Hans Reimann acuña el juego de palabras “Pervewers” para referirse al autor (Reimann, 1922: 21), también caracterizado como “Der geborene sentimentalisch-witzlose Oberkellner des Wirtshauses an der Lahn.” (id.). El protagonista de esta parodia no es otro que Frank Ewers, la mezcla de las figuras de Frank Braun y Hanns Heinz Ewers, literarias, en sentidos diversos. Pero, tal como comenta Thomas Wörtche, por cómica que resulte la parodia de Reimann, los puntos álgidos del ataque al autor no son los que hacen a la calidad de su producción literaria, sino su caracterización personal como “impotente”, y, el hecho de que, por ello, sería un pornógrafo, además de un holgazán [*Drückeberger*], antes del servicio militar durante la guerra (Wörtche, 1987: 65). A su vez, la parodia es reseñada por Kurt Tucholsky (bajo el pseudónimo de Peter Panter), para *Die Weltbühne*, en 1921 (Tucholsky, 1921: 511). Por otro lado, el *Bestiarium* de Franz Blei dedica una entrada al (aparentemente) doméstico animal “EWERS”, al que define como “eine kleine Hunderasse harmloser Erscheinung, dem in launiges Naturspiel ein Bauchfell gegeben hat, das Nichtkenner für Leopardenfell halten können. [...]” (Blei, 1922, “EWERS”). Aunque otros autores también hacen de Ewers blanco de su crítica (tales como Salomo Friedlander, alias Mynona), pese a apelar a los mismos argumentos personales y biográficos, por el contrario, Erich Mühsam lo defiende, elogiando su fidelidad como camarada, al tiempo que critica la hipocresía de sus detractores (citado por Wörtche, id.).

Ewers pasa de ser uno de los escritores con mayor cantidad de tiradas hacia 1913, así como traducciones y volúmenes vendidos, en la primera década del siglo XX (Kugel, 1992: 197s.), a, prácticamente, desaparecer del ámbito literario, sobre todo después de su alejamiento del Nacionalsocialismo. En el epílogo a la edición de *Die Zauberlehrling oder die Teufelsjäger* a su cuidado, en 2005, Wilfried Kugel comenta que se trata de la única edición de la novela aparecida en setenta y siete años, luego de haber sido traducida a seis lenguas entre 1909 y 1927 (Kugel, 2005: 399).

La asociación de su figura con el Nazismo y el posterior rechazo violento de su obra y figura, por parte del régimen, son otros ejemplos en una larga serie de contradicciones asociadas a tal obra y al personaje “Ewers”, que ilustran esas diversas posturas coyunturales, según Cersowsky. Así, el escritor pasa de ser un anarquista en su juventud, a afiliarse a un partido de tendencias monárquicas. Si hacia 1905 es un gran defensor de un cosmopolitismo cultural elitista, se convierte luego en defensor de un nacionalismo acérrimo, sobre todo, a partir de 1914. Al estallar la Primera Guerra Mundial, el viajero y aventurero Ewers se encuentra en Lima y viaja a EE.UU., donde le prohíben volver a Alemania hasta el final de la guerra, e incluso llega a ser encarcelado. En EE.UU., tal como transcribe autobiográficamente en *Vampir* (1920), se ocupa de tareas propagandísticas a favor de Alemania y, según su biógrafo, Wilfried Kugel, se convierte en espía del gobierno alemán (Kugel, 1992: 224). Por otra parte, si casi desde comienzos de su trayectoria, es un filosemita declarado, que propaga la idea de una nación cultural (*Kulturnation*) judeo-germana, a comienzos de la década de 1930, se convierte en miembro del partido nazi y su nombre se menciona efímeramente como posible ministro de cultura del Tercer Reich. No obstante, como ya mencionamos, cae en desgracia y se aleja del régimen. Durante la noche de los cuchillos largos, en 1934, su nombre se encuentra en las listas negras de las purgas nazis (ibíd.: 356), proceso que culmina en la posterior prohibición de su obra. El filosemitismo de Ewers permanece constante en su trayectoria, pero no por ello el autor deja de sostener extrañas teorías racistas, de acuerdo con las cuales los tiroleses son la raza inferior frente a la superioridad aria, germana y, en menor medida, la mediterránea, en *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger*.

La asociación entre Ewers, su obra, y el fascismo, entre el autor y su época, es uno de los puntos más visitados por la crítica en los últimos treinta años, en análisis que, en ciertos casos, resultan poco certeros, generalizadores y prejuiciosos, en sus acercamientos. Como veremos, Thomas Wörtche establece un punto de quiebre en la recepción crítica de la obra de Ewers, un antes y después, a partir de su asociación al nacionalsocialismo: “War Hanns Heinz Ewers somit zumindest für ein bestimmtes Gebiet der Literatur eine sichere Größe, begann sein Endgültiger Abstieg bei Kritik und Wissenschaft nach seiner Kollaboration mit den Nationalsozialisten” (Wörtche, 1987: 76). Si la perspectiva crítica de Cersowsky, mencionada anteriormente, analiza de

manera objetiva la posición política y literaria de Ewers de acuerdo con su trayectoria, en conexión con los cambios históricos y literarios del autor, el análisis de Jens Malte Fischer resulta más cuestionable. Fischer se ocupa de la literatura fantástica en lengua alemana del período, que, según el autor, se sitúa entre la decadencia y el fascismo (Fischer, 1978: 93-130). El crítico juzga la obra de Ewers (y al autor) en concurrencia con la tesis general del escritor y ensayista sueco Lars Gustaffson, quien sostiene que la tendencia general de la literatura fantástica es reaccionaria (Gustaffson, 1970). Si la tesis de Gustaffson resulta objetable por su generalidad, su amplitud y 'ahistoricidad', en términos igualmente cuestionables, en su análisis de la obra y la trayectoria vital del autor alemán, Fischer establece la vigencia de esta tesis con respecto a Ewers y Strobl y la postura moral reaccionaria de ambos autores (ibíd.: 120). Por un lado, la tesis del escritor sueco parte de una generalización demasiado amplia y desacertada en su generalidad, que considera la literatura fantástica como una totalidad, sin tener en cuenta los rasgos propios de cada etapa histórica de su realización, los subgéneros incluidos dentro de la categoría de "lo fantástico", la poética de los autores y las obras particulares mismas. Desde una perspectiva histórica, en primer lugar, no es posible caracterizar y delimitar lo fantástico como "totalidad", en su funcionalidad social específica, tal como observa Dieter Penning al presentar tales funciones de lo fantástico (Penning, 1980: 35-51). En segundo lugar, la tesis de Gustaffson y las observaciones de Fischer se fundan en la figura de Borges y sus narraciones fantásticas, pero, en su caracterización, la obra y la trayectoria de Borges y las de Ewers distan tanto desde un punto de vista estético como desde el político, lo cual ejemplifica la inadecuación de la generalización en la que incurren ambos autores. Como analizaremos, si la transgresión no se define en un sentido estético en la obra de Ewers, ocurre todo lo contrario en la estética borgeana y su narrativa fantástica. A la inversa, la transgresión vital (el escándalo, la provocación y el efectismo) propia de los ensayos de Ewers y su construcción "referencial" no puede asociarse a la figura intelectual de Borges. Finalmente, la "coherencia" política de Borges (su postura conservadora), a lo largo de su trayectoria vital se opone al recorrido proteico del alemán y su posición cambiante dentro de la escena política y social de Alemania, que Fischer asocia unívocamente al Nacionalsocialismo. En tercer lugar, a pesar de dedicarle varias páginas al análisis de la interpretación política del autor en las dos obras asociadas a la propaganda nacionalsocialista (*Reiter in deutscher Nacht* y *Horst Wessel*, publicadas en 1932), en otra generalización tajante, Fischer se refiere a la totalidad de dicha obra en términos explícitamente despectivos: "er bleibt ein mieser Autor, der leider durch seinen Bekanntheitsgrad die deutschsprachige Phantastik insgesamt in schlechten Ruf gebracht hat" (ibíd.: 107), afirmación de la que exceptúa algunos relatos tempranos, entre los que se encuentra "Die Spinne"[1907], algunos pasajes de *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger* y el guión del filme *Der Student von Prag*.

Tal como pudimos ver en los párrafos dedicados a la crítica contemporánea al autor (Kraus, Reimann, *et.al.*), el juicio cáustico y displicente de Fischer con respecto a la postura política y la obra literaria de Ewers es paradigmático, tal como observa Michael Sennewald (Sennewald, 1973: 199). Se muestra así la perspectiva crítica dominante sobre la obra trivial del escritor, asociada inequívocamente al nazismo (una perspectiva que oblitera las contradicciones internas en los posicionamientos del autor). Frente a esta perspectiva, la defensa del escritor y sus textos, por parte de Sennewald, también manifiesta cierta intransigencia e inadecuación críticas, al intentar vindicar la figura y obra del escritor a partir de su biografía y determinados factores psíquicos presentes en los motivos de su literatura, tales como su relación con su madre (ibíd.: 163). No obstante, las conclusiones de Sennewald y su valoración general resultan acertadas, en lo que hace a sus observaciones sobre la representatividad de la obra temprana del autor y su época, en conexión con otros representantes de la literatura (ibíd.: 199ss.). El crítico manifiesta que no se puede situar fácilmente la obra de Ewers dentro de la literatura trivial, sin tener en cuenta sus facultades artísticas (id.). A pesar de que la defensa de Sennewald tampoco adopta una perspectiva de análisis inmanentemente literaria, para el crítico, las razones de la falta de comprensión sobre la obra y el escritor se encuentran en una forma de crítica que lo juzga en términos patológico-morales, de acuerdo con los que: “das Grauen [mußte] als Selbstzweck, schlimmer noch, als kommerzieller Anreiz, sadistische und masochistische Elemente als pathologische Krankhaftigkeit, die Perversion der Liebe als moralische Libertinage und als Sittenverfall [...] erscheinen” (id.). Según Sennewald, la segunda razón para la desatención crítica hacia el autor es el desprecio hacia los conocimientos psicológicos de décadas, tal como fuera el caso con otros escritores de literatura fantástica (Poe, Hoffman, Wilde y Meyrink), que remiten, en último caso, a Sade, y, a través de él, a la psicología profunda, que, se expresa en la obra de Ewers. Lo que el autor representa son estados de tensión, situaciones psíquicas extremas, tal como todo lo fantástico, que, para el crítico, “nur mit psychoanalytischen Methoden zu analysieren ist. Nur eine neurotische Welt bedarf einer neurotischen Kunst, und neurotischer sind Zeitalter, in denen die phantastische Literatur stärker an Bedeutung gewinnt, stets gewesen” (ibíd.: 200). Aunque la afirmación acerca de que lo fantástico surge en épocas (y, agregamos, en ámbitos) de crisis extrema, interna y externa resulte coincidente con nuestra tesis sobre el resurgimiento de lo fantástico durante la primera mitad del siglo XX, la propuesta de una metodología de análisis psicológica para el ámbito literario resulta poco acertada. Pero, sobre todo, aplicar dicha metodología como una ‘explicación final’, como causa última de diversos fenómenos de naturaleza social en una época determinada, es aún más impropio.

Tal como su época, el autor y su narrativa expresan estas contradicciones y paradojas en muchos otros hechos biográficos y extravagancias.<sup>37</sup> Aunque la obra del escritor es satírica, grotesca, polémica e hiperbólica, del mismo modo que el personaje “Ewers”, desde un punto de vista artístico o estético, en sus ensayos, el autor busca situarse en las altas esferas poéticas, colocándose estratégicamente en una serie literaria y artística de artistas malditos. En el ensayo de 1905, la transgresión creativa se establece para Ewers de acuerdo con el sentido polivalente del término *Rausch*, en alemán, delirio o éxtasis metafísico, pero también ebriedad alcohólica o narcótica, una ebriedad necesaria para el arte, entendido en sus aspectos dionisiacos. Según el autor, la transgresión se transforma en un medio creativo que debe juzgarse como elección consciente de los poetas, esos *Rauschkünstler* (artistas de la ebriedad o del éxtasis), como el mismo Ewers, Hoffmann, Poe, Baudelaire, Wilde y Meyrink. Al respecto, Wilfried Kugel se refiere a la experimentación temprana del autor, con diversos “Rauschmitteln”, tales como el opio, el haschisch, el alcohol, e incluso, las tres cajetillas de cigarrillos que consume desde sus épocas de estudiante, influido por su lectura de *Les Fleurs du mal*, de Baudelaire (Kugel, 1992: 90ss.). Según su biógrafo, Ewers se ocupa del tema durante los siguientes diez años, y planifica una gran obra, que se titularía *Rausch und Kunst*, cuyas ideas pueden considerarse el genotexto del ensayo sobre Poe. La experimentación con diversas drogas y sustancias alucinógenas es otro de los puntos que lo conectan con esos autores que mantiene como modelos literarios y que mencionamos, en los que, desde la perspectiva de Ewers, el arte se relaciona centralmente con la transgresión y la ebriedad (*Rausch*); una ebriedad dionisiaca que lleva a los estados alterados artificialmente, y que solo los venenos artificiales (*Rauschgifte*), explorados por esos otros precursores en la misma serie literaria, logran proporcionar. En estos estados alterados, Ewers traduce textos de Poe y de Gautier. El modelo artístico de *Rausch und Kunst* es la experiencia estética descrita por Gautier, miembro del club de los Haschischin (id.). Ewers proyecta desarrollar el concepto de *Rauschkunst*, para dar a conocer al público alemán el estilo artístico de esa genealogía de representantes de una estética pura, en la que se sitúa como artista. Aunque la gran obra no llega a ser escrita como tal (sino solo contribuciones parciales, en escritos menores), el concepto de *l'art pour l'art* como forma de estética pura, que surge del prólogo del admirado Gautier a la novela epistolar *Mademoiselle de Maupin* (1835) constituye una referencia explícita en *Abraune*, como analizaremos, en la construcción fantástica y genérico-identitaria de la protagonista femenina. Por otra parte, en cuanto a esta identidad y los estados narcóticos, en la novela, la leyenda de la mandrágora contiene elementos que explican la influencia hipnótica del ser creado a imagen y semejanza de su leyenda: “Blätter und Blüten halten ein Narkotikum” (Ewers, 2005: 461).

---

<sup>37</sup> Como su participación en la primera revista en defensa de la homosexualidad: *Der Eigene* o, en su intervención e interés en diversas logias espiritistas, ritos ocultistas y satánicos y cultos al falo.



... La conexión entre arte y transgresión narcótica se manifiesta léxicamente en el ensayo; en el término *künstlich*, que define lo artificial, como componente primordial de la creación humana, pero que alude, etimológicamente, asimismo, a lo artístico, en términos puramente estéticos (*Wahrig Deutsches Wörterbuch*, s.v. “künstlich”). De acuerdo con el modelo analizado por Jauss, con respecto al arte moderno como antinaturalidad, de la identificación del arte con lo artificial surge su oposición a la naturaleza, (cf. Jauss, 2004: 109ss., revisado en el capítulo 2). En su poética, Ewers plantea esta contraposición entre el arte y la naturaleza, en competencia. Como muestra Jauss, el giro estético desde la belleza natural de la estética romántica hacia un modelo del arte en oposición a esta, centrado en lo artificial, está dado por la obra de Charles Baudelaire, y sus seguidores (Gautier, Wilde, Huysmans).

En cuanto al modelo decadentista brindado Huysmans, aunque la automarginación intencional de Braun resulte menos extrema que la de Des Esseintes, la posición del protagonista de *À Rebours* (1884) también se sustenta en un elitismo implícito basado en la dicotomía entre el individuo singular, el artista o creador, en términos trascendentales, frente a la masa y la sociedad, a la que Braun, a diferencia de Des Esseintes, subyuga con su carisma retórico y su personalidad. Tal como para el decadentismo, lo artístico se delimita en términos de su artificialidad, pero, asimismo, la transgresión y la ebriedad se conectan con la temática del mal. Desde este punto de vista, el arte es artificial en tanto se opone a lo natural-divino y, por esto, se identifica con el mal. Pero, además, el arte es satánico, también en el sentido de su transgresión. El arte es un acto criminal (*Rauschtat*). Para Ewers, en toda creación verdadera hay transgresión, y ésta supone siempre un elemento titánico o prometeico, satánico o fáustico, que se rebela contra las leyes y las convenciones divinas, naturales o sociales.

Las novelas de Frank Braun, y, sobre todo, *Alraune*, la novela en la que centraremos nuestro análisis, ejemplifican esa forma de transgresión antinatural asociada a diversas formas de creación y experimentación, natural y sobrenatural. Las tres novelas repiten la misma estructura en la trama de los acontecimientos: en su origen, las creaciones de Frank Braun (ejes de la representación sobre todo en las dos primeras novelas de la trilogía) son ambiguamente concebidas de manera sublime o idealizada como “arte”. Pero, en el contexto de la Modernidad y en las sociedades que las conciben, representadas como decadentes, estas creaciones, liberadas como fuerzas del caos, muestran su otra cara, su origen más abyecto, pervertido o corrupto. Esta otra cara de la obra artística, en sentido amplio, es su concreción científico-experimental o pragmática, representada al nivel del contenido de las novelas, sobre todo, en *Die Zauberlehrling oder die Teufelsjäger* y más explícitamente aún en *Alraune*.

En la estructura recurrente de las novelas, lo que al comienzo se presenta como una situación de dominio y ascendente del personaje central (Frank Braun), en términos de superioridad y sujeción aparentemente absolutos de la situación y sobre los otros personajes, desde el lugar del figurado “creador” carismático, se revierte, en el transcurso de la trama, y se muestra como su propia instrumentalización y sumisión frente a las fuerzas “irracionales” que, de manera ambivalente, él idea o contribuye a eclosionar, y que acaban superándolo.

Por otro lado, la “corrupción” de ese ideal de creación pura, propio del arte por el arte, que se encuentra más allá de las prerrogativas del mercado, entra en contradicción con la creación del propio Ewers y su utilización de géneros, procedimientos, temáticas y la configuración en serie, alrededor de la figura “heroica” de Frank Braun; rasgos extraídos de la literatura trivial y de entretenimiento, dirigidos a una recepción masiva. Las contradicciones del arte por el arte y el problema del compromiso del artista y su situación en la sociedad de mercado se manifiestan en las contradicciones de la postura y obra del autor, en su valoración incierta y polisémica, perceptible como testimonio fehaciente de una perspectiva del autor con respecto a su obra, y, a la vez, paradójicamente, como pose o impostación que plasma la autofiguración del artista Ewers, en un linaje artístico reverenciado. El autor escenifica en sus novelas y personifica en su experiencia vital una paradójica duplicidad entre la realización trivial de este “gran” arte y una postura que lo enaltece como religión, de manera ‘aurática’; postura tradicionalmente elitista con respecto a la creación artística, que, sin embargo, debe transformarse en “Allgemeineigentum des Volkes” (Ewers, citado por Kugel, 1992: 103s.).

La tesis central del ensayo sobre Poe es que el arte se opone a la naturaleza, en dos sentidos diferenciados. Por un lado, en la medida en que el arte (el artista) utiliza y necesita medios artificiales de elevación o sustancias artificiales (*Rauschmittel*), pero también, por otro lado, en tanto él mismo crea como una (no) naturaleza otra “naturaleza”, artificial, contrapuesta a la original, y produce, a su vez, artificios. Mientras que la naturaleza como creadora crea de manera espontánea e inmediata, el arte es producto de espíritus corruptos, literalmente envenenados y artificialmente intoxicados.

La asociación entre transgresión creadora, ebriedad y experimentación narcótico- artística es interpretada por Ewers en Gustav Meyrink, a quien dedica el ensayo sobre Poe. Meyrink es una figura cercana a Ewers en varios aspectos: la pasión por el ocultismo y la producción de literatura fantástica y trivial, la experimentación con sustancias narcóticas y alucinógenas y su pertenencia a lo que Ewers señala como esa genealogía de *Rauschkünstler*, que se demarca, asimismo, con respecto a la noción de la *Kulturnation* utilizada tanto en su obra ensayística como en la novelística (Kugel, 1992: 97ss.). También ésta es una serie en la que puede situarse el protagonista

autobiográfico de sus novelas, Frank Braun, como artista de la transgresión, en el sentido específico de su marginalidad o cualidad de extrañeza frente a la sociedad; una postura autoproclamada, mezcla de provocación, displicencia y elitismo, y que se corresponde con la percepción de los personajes que lo rodean.

En Meyrink, el autor percibe otro *alter ego* de Poe, el ebrio soñador, que, como sostiene Poe al comienzo de *Eureka* y Ewers cita en su ensayo, es el soñador, que cree en los sueños, como lo único real (Ewers, 2010). El epígrafe subraya dos aspectos que también se conjugan en su interpretación sobre el autor estadounidense como visionario y con la postura neoromántica o anticapitalista romántica de Ewers, que se sitúa de manera ambivalente entre la idealización y la parodia grotesca e hiperbólica de géneros y motivos atribuidos a los Romanticismos decimonónicos. Además de un esteticismo mistificador asociado a la obra del estadounidense, que la serie literaria de creadores - transgresores comparte, el ensayista recurre, en tal sentido, al mundo onírico y la vertiente ocultista de su producción. Para Ewers, el alcohol y el láudano se convierten en fuentes de inspiración y medios de trance,<sup>38</sup> los únicos éxtasis posibles en una Modernidad que ha perdido el vínculo originario con la naturaleza, pero aún puede recrearse en esa forma de sustituto que es el arte, definido precisamente como lo contrario de aquella, una forma de antinaturalidad.

Esta antinaturalidad es entendida como re-creación contrapuesta a la naturaleza primigenia y estetización y artificiosidad extremas, hiperbólicas, sublime y, a la vez, grotesca. Se trata de la recreación de las formas y procedimientos de la naturaleza, que, tal como argumenta Michael Sennwald (1973), puede conectarse con uno de los movimientos artísticos contemporáneos al autor, el *art nouveau* (*Jugendstil*), con el que la obra de Ewers comparte varias características. Pero, en continuidad con esta idea, la sustitución de la naturaleza no sólo se postula de manera abstracta en el ensayo sobre Poe, en el plano artístico, sino que se materializa y constituye el tema central en ese otro experimento monstruoso, religioso, artístico y social, que Frank Braun idea e inicia en la comunidad de Val di Scodra, en *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger*. Del mismo modo, esta idea se traspone y concreta en la creación artística y científica, artificial y antinatural, que es *Alraune*, tal como analizaremos, al reelaborar el paralelo entre *Alraune* y el *art nouveau*, desde la perspectiva crítica de Walter Benjamin.

---

<sup>38</sup> Significativamente, Ewers excluye la figura central de Thomas de Quincey en su ensayo, con respecto a la cual la genealogía literaria resulta incompleta. Por otra parte, con respecto a la temática dentro de la literatura alemana, en *Rauschblüten*, Stephan Resch analiza la relación entre narcóticos y literatura en diversos autores en lengua alemana, en lo que el autor denomina la *Drogenliteratur* (Resch, 2009: 9ss). La introducción del texto repasa, sin embargo, la serie literaria internacional que comienza en la Modernidad, desde Coleridge hasta Burroughs, pasando por Friedrich Schlegel, Novalis, Hoffmann, el mencionado de Quincey, Poe, Gautier, etc. Significativamente, Resch, por su parte, excluye al poeta de los *Paraisos artificiales* e incluye la novela de Leo Perutz *St. Petri-Schnee* (1933), en el capítulo dedicado a las "utopías narcóticas" (ibíd.: 68ss.).

Con respecto a la transgresión; en el ensayo de 1905 sobre Poe, Ewers sostiene que la misma es un rasgo heredado de la literatura gótica. Situada entre los extremos de la moralidad y la monstruosidad (Botting, 1996: 20), del sensacionalismo y de una sexualidad o perversión explícitas (Punter, 1996: 55), en la obra de Ewers estos rasgos son expuestos de manera ambivalentemente morbosa, cómica y grotesca. Asociada a la creación, la transgresión se manifiesta en todos los niveles de la producción de Ewers. En primer lugar, en el arte de la transgresión vital, representado, en el plano literario, en la vida del protagonista autobiográfico, Frank Braun; en segundo lugar, en la transgresión como arte o el arte como espacio de la transgresión, asociado al “mal”, construido retóricamente a partir de una caracterización anacrónica, que evoca el absoluto metafísico o religioso, pero que se manifiesta, en términos morales y seculares, como oposición o rebeldía (juvenil y antiburguesa), llevadas al extremo, y que llegan a ser percibidas como fascistoide, al menos, desde la perspectiva de Ulrike Brandenburg (2002: 178). En tercer lugar, la transgresión se realiza en las formas artísticas que desdibujan los límites entre lo alto y lo bajo, entre la literatura de trivial o de entretenimiento y la literatura considerada “cult”, entre lo sublime y lo grotesco, por parte del denominado *alter ego* del artista e “intelectual”, Frank Braun. Con todo ello, el autor de novelas populares y *bestsellers* es una figura tan contradictoria, controversial y extrema, como su personaje.

En cuanto al primer sentido de la transgresión en la obra de Ewers, la misma determina los rasgos identitarios del *outsider* Frank Braun, que debe al villano gótico muchos de sus atributos fundamentales, pero que difiere de éste en cuanto a cualquier atribución moral maniquea o clasificación unilateral e inmutable, durante el desarrollo de las novelas. El viajero, aventurero y transgresor Frank Braun se sitúa en la misma línea que otros descendientes del bello ángel caído, el Satán del *Paradise Lost* (1667), de John Milton. Sin embargo, Braun es descrito de manera más ambivalente en términos metafísicos, literarios y sociales. Su valoración, cambiante, a lo largo de las novelas, se conecta, por un lado, con la descripción y evaluación crítica o satírica de los entornos sociales y personajes que rodean al protagonista, en la develación de la hipocresía oculta en sus actos y costumbres; y, por otro, esta transformación en la perspectiva sobre Braun se relaciona con la representación concreta de los desplazamientos del protagonista, el derrotero espacial e intelectual que configura la trilogía dedicada al personaje. A su vez, este segundo aspecto que hace a los desplazamientos del personaje, representado como un transgresor de fronteras, se encuentra en paralelo con la orientación cambiante y la caracterización ambivalente de las novelas mismas, en términos artísticos y genéricos, políticos y sociales.

Menos sublime que el Satán miltoniano, el personaje de Frank Braun y su itinerario vital y geográfico, a lo largo de la saga, también muestra ciertas afinidades y confluencias con respecto a

otros géneros populares, triviales o de entretenimiento, tales como la novela de bandidos, y sus marginales protagonistas, el exotismo de la novela de aventuras y viajes, los procedimientos y efectismo propios del *pulp*, o el heroísmo del *western* y la *Sci-Fi*, hasta llegar a la novela política o de guerra. La característica transgresión religiosa, moral y social, de la que el personaje hace ostentación y que convierte en bandera revolucionaria, juvenil y artística, en sus acciones y en su discurso, se muestra como el abierto reverso de la representación novelística de los aspectos encubiertos o disimulados que hacen a la doble moral, a la hipocresía y a la decadencia de diferentes poderes, clases y grupos sociales dominantes o representativos de la época guillermina. En la mayoría de los casos, estos poderes, pertenecientes a la burguesía, se identifican con la generación de los mayores, representada por las figuras paternas o de autoridad. Desde este punto de vista, los personajes se muestran en sus acciones, pensamientos y comportamientos secretos o privados, como seres engañosos y calculadores, oportunistas o directamente abusivos o perversos, en complicidad con los organismos o normas de una sociedad representada como corrupta. Al respecto, Stefan Weber sostiene que tanto en la obra de Ewers, como en la de Gustav Meyrink y en la de Karl Hans Strobl, es decir, en la literatura fantástica de comienzos de siglo XX, hay una crítica fundamental al materialismo imperante en la época, cuyas condiciones históricas son examinadas en términos paralelos a la crítica de lo que Thomas Wörtche denomina “neorromanticismo” (*Neuromantik*) (Wörtche, 1994: 69ss.), o lo que Michael Löwy analiza como “the Anti-Capitalist Intelligentsia” en el mismo período (Löwy, 1979: 41ss.), tal como revisamos en el capítulo 2.

Wörtche se refiere al neorromanticismo a fin de establecer la inserción en el canon y las formas de clasificación de la obra del autor, a partir de la caracterización de diversos críticos. El crítico cuestiona la colocación de Ewers bajo la etiqueta “Erotiker”, de acuerdo con la clasificación de Bleibtreu, que, según el crítico, denota una amplitud demasiado extensa, así como una “gewisse Hilflosigkeit” (Wörtche, 1987: 69). Para él, hay dos lineamientos fundamentales a tener en cuenta al situar la obra del autor. Por un lado, y en conexión con el concepto de *Neuromantik*, Wörtche sigue a Albert Soergel, crítico contemporáneo a Ewers, el cual sostiene que su obra debe leerse en conexión con la obra de Hoffmann y la de sus seguidores (los mencionados Poe, Baudelaire, d’Aureville y Villiers de l’Isle Adam). Para Soergel, estos autores tornaron lo fantástico hoffmaniano en algo atroz, en horror, pero el resurgimiento y la repercusión de viejos y nuevos demonios y de un arte satánico en la literatura alemana de comienzos de siglo XX posee otros matices, por el estatuto diferente de la ciencia y la técnica de la época y las condiciones del intercambio con la variedad de estudios y experimentos artísticos de estos nuevos seguidores de Hoffmann (ibíd.: 70). En esa coyuntura histórica, Soergel sostiene que el gusto atávico por la

sangre y el horror extático se funde con las ideas teóricas de cuño nietzscheano acerca del poder del pensamiento: “Wenn man auch gegen diese ‘orgiastische Kunst stoffliche Bedenken haben’ und Hanns Heinz Ewers ‘Offenbarungsphantasien mehr für Intellektspiele halten’ könne, so kann doch seine ‘Darstellungskunst fesseln’” (ibíd.: 71).

El otro punto relevante para analizar la obra de Ewers es la acentuación de los aspectos materiales u objetivos, del hacer meramente técnico de la literatura, sin compromiso, es decir, la clave trivial de la obra del autor y los criterios de calidad de la misma, un aspecto que Wörtche analiza retomando la caracterización de otro crítico contemporáneo a Ewers, Jakob Elias Poritzky. Esta clave se expresa, por una parte, en una serie de temáticas que se repiten y que delimitan al grupo de escritores mencionados anteriormente. Estos temas recurrentes no excluyen “keine Schauer der Seele, keine Geheimnisse der Nacht, keine Mysterien des Weltsinnes, keine Rätsel des Todes, keine Häßlichkeiten des Geistes, es gibt keine Grausamkeit und keine Verbrechen, die sie nicht in satten und unnachahmlichen Farben geschildert hätten” (Porinsky, citado por Wörtche, ibíd.: 72). Se trata de autores que representan los apetitos morbosos, que cantan himnos contranatura, que se regocijan frente a monstruosas enfermedades, crímenes y prostitutas; la muerte, la putrefacción y la necromancia son sus temáticas preferidas (id.).

A la caracterización de estos escritores, en los que se manifiesta la conjunción entre genio, dandismo, catolicismo y criminalidad, se agrega la superposición de tales elementos diabólicos y el horror con lo grotesco, común a otros escritores tales como Alfred Kubin, Karl Hans Strobl y Gustav Meyrink, que conforman el campo de la literatura fantástica alemana de comienzos del siglo XX (Wörtche, 1987: 75). Lo demónico-grotesco presente en lo fantástico, representa estados patológicos asociados al plano sexual, especialmente en Ewers, en la tradición del modelo antirracionalista y crítico con respecto a la ciencia, de las *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* [1808], de Gotthilf Heinrich von Schubert (Wörtche, 1987: 75s.), un aspecto más que resulta relevante en la recepción contemporánea al autor.

En segundo lugar, tal como señalamos, en este grupo de escritores, el argumento moral retoma lo biográfico y se solapa con lo literario, otro aspecto que resulta consecuente con la recepción de Nietzsche, sus ideas de la amoralidad del genio, el superhombre y la voluntad de poder (Nietzsche, 1901 y 1922). Con respecto a esta recepción, Wörtche se refiere a la banalización y la diseminación popular de las ideas de Nietzsche, autor que es explícitamente mencionado en el final de *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger* (Ewers, 2005: 379). En primer término, esta recepción difundida desconoce o, directamente, falsifica los aspectos filosóficos fundamentales de su concepción. En segundo lugar, tal propagación adulterada se basa en el uso de ciertos términos clave, descontextualizados o que no guardan conexión con su pensamiento,

sino que se relacionan con el propio filósofo. Por una parte, fuera del ámbito en el que fueran acuñados, esos conceptos pierden el filo de su crítica social y filosófica; por otra parte, términos como “bohemia” (*bohème*) o bravuconería o grosería (*Rabaukenturm*) aluden menos a una lectura profunda de los escritos del filósofo que a cierta representación de cuño biográfico; representación que, soslaya la obra y se limita a satisfacer las necesidades de un público masivo, con anécdotas sobre su persona, como entretenimiento. Según Wörtche, Ewers también se hace eco de esta difusión falsificadora de la figura del filósofo y su obra sobre todo en las dos primeras novelas de la trilogía, que representan de manera concreta conceptos tales como la voluntad de poder. Mientras que Clemens Ruthner define al “héroe” de la trilogía como un “nietzscheanische[r] Held” (Ruthner, 1993: 175) y, en 1911, Albert Soergel se refiere a esta influencia como “Nietzscheton” (Soergel, 1925: 820), Jay Michael Lane describe al protagonista de la trilogía como “an aristocratic scholar and sybarite who aspires to become a Nietzschean *Übermensch*” (Lane, 2008: 144). El “aristocratismo” de Braun no se relaciona con su adscripción a dicha clase social, sino que este elitismo se relaciona con su caracterización como *Außenseiter* o *Fremder*, frente a las masas, a lo largo de las dos primeras novelas: “Throughout the series, Braun evinces a vulgar Nietzschean humanism: he defines himself aristocratically, over and above the masses”(ibíd.: 163); mientras que, en la tercera novela, según Lane, existe una renegociación del sentimiento elitista o aristocrático, por parte del carácter cosmopolita, porque Braun manifiesta un patriotismo antes ausente. Para el crítico, en *Vampir*, hay una creciente identificación con las masas y un aumento concurrente de la confusión de género, en el personaje de Frank Braun (Lane, 2008: 158).

La trilogía retoma el concepto de voluntad de poder, mostrando el reverso de dicha voluntad absoluta, encarnada en Frank Braun, al comienzo de las tres obras. Así, en el final de *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger*, sobrepasado por los efectos de su propia obra y sus facetas (auto)destructivas o caóticas, anárquicas y catastróficas, Frank Braun sostiene:

“Nun bin ich zurück”, dachte er. “Besiegt, geschlagen, mit Füßen getreten. Wieder einmal”.

Ach - nie würde es anders werden! Und wie gut er auch die Maske nahm und wie stolz er daherschritt, ein Danton, ein Cesare Borgia –einmal fiel doch die Larve.

Dann stand er da, nackt und verzweifelt: Hamlet.

Und das furchtbare Kainzeichen der Erkenntniss leuchtete auf seiner Stirne – da floh die Wille.

Vernunft und Intellekt – o ja, sie erkannten gut, was war und was geschah. Aber zur Überwindung hatten sie keine Kraft, sie schlepten am Fuße das schwere Bleigewicht des Gedankens, das sie immer hielt durch das ganze Leben hindurch. So brach die Kraft im Spiel, so zerplitterte sich die Stärke im zwecklosen Scheinkampf. Aber der Wille jagte daher, dümm und froh und zerschlug die Welten und schuf sie von neuem und sprang leicht von Tat zu Tat.

Oh, diese schöne Larve des Willens! Nun lag sie heißem Staube des Tales von Scodra, blutbesudelt, beschmutzt und zerfellt [...] “Wer den Willen *predigt*, der ist ein Schwächling!”.

Nie war Zarathustra so weich und so schwach, als da er rief: "Werdet hart".

Und Nietzsche fühlte wohl, daß es so war, und eben diese Erkenntnis gebar die Tragik, die ihn zum Wahnsinnig führte. Ein Lehrling war er, ein Lehrling, und kein Zauberer. Wie er selber (Ewers, 2005: 378s.).

La cita expone el recorrido de Braun (un recorrido recurrente, según la cita, y que se escenifica en las tres novelas), en conjunción con las ideas nietzscheanas y con la figura del filósofo, en paralelo con el personaje, ambos aprendices, pero no brujos ellos mismos, sino fallidos (o ficticios o fingidos) "Mensch[en] der Wille" (id.), pero incapaces de dominar los poderes de lo irracional y la tragedia, en la que desemboca esta voluntad absoluta, desbocada. Por un lado, en coincidencia con la postura de Wörtche, según Jay Michael Lane, esto ejemplifica el nitzscheanismo vulgar de Ewers (Lane, 2008: 144). El pasaje subraya la construcción identitaria a partir de la remisión a otros personajes reconocibles para el público. Además de compararlo con Nietzsche, el narrador configura el ascenso y caída de Braun a partir de la equiparación con otros personajes históricos y literarios, en los que también se observa un recorrido similar. Se trata de hombres de voluntad y de acción (Danton, Cesar Borgia), a los que se opone el dubitativo, reflexivo, hastiado y melancólico Hamlet.

El párrafo confronta además la debilidad de la razón y el intelecto para dominar u oponerse a la fuerza del pensamiento y la acción, los hechos. La voluntad es aquí una fuerza destructiva e irracional, pero también una careta, "eine Larve" o "eine Maske", como dice el mismo Braun, que ostentan los hombres reflexivos, enmascarados. La única iluminación posible frente a esta irracionalidad que domina y destruye mundos, es la conciencia de la propia debilidad. A estos hombres, solo les queda el reconocimiento de la propia debilidad, denotada en la marca de Caín. Esta marca, que se identifica con el mal y el pecado, es la pertenencia a la estirpe de Caín y puede pensarse como un signo de los tiempos apocalípticos, las épocas de crisis, que también se encuentra en la narrativa de los otros dos autores que analizaremos (véanse los capítulos 4 y 5), pero que se reitera sobre todo en la obra de Perutz. Al analizarla, nos referiremos a esta estirpe de los marcados, la estirpe de Caín, pero la alusión reiterada en los tres autores también resulta reveladora con respecto al contexto histórico, el *fin-de-Siècle* y la guerra en ciernes. Finalmente, el autor no sólo retoma la caracterización de Nietzsche difundida en la configuración del personaje novelístico Frank Braun, sino, también, en la del personaje biográfico "Ewers", que se construye (a medias, ficcionalmente) en la misma dirección.

En cuanto a la caracterización de Frank Braun, la cualidad de ajeno, extraño, marginal o extranjero (*Fremder*) frente a las normas, costumbres, pensamientos y comportamientos de los ámbitos que transita, se enfatiza en esos continuos desplazamientos espaciales mencionados y escenificados en la trilogía. Así, el concepto de límite o frontera, central en la novela de aventuras



- o el *western*, o en la de viajes, en términos espaciales o geográficos, tiene ecos en la imagen del viajero y transgresor Braun; fronteras que se delinear en primer lugar, en términos de la representación espacial en las novelas, en segundo lugar, en la transgresión de fronteras “sociales” (sean estos los límites morales, sean los límites estéticos del buen gusto); y, finalmente, la transgresión de fronteras o límites dentro del ámbito literario (en la mezcla de géneros presente en las tres obras, en las contradicciones y contrastes entre lo sublime y lo grotesco y entre lo alto y lo bajo).

Desde el primer punto de vista, el itinerario de los viajes del protagonista y los ámbitos diferenciados donde se desarrollan las tres novelas establecen dinámicas y fronteras diferentes entre sí, e igualmente cambiantes, dentro del desarrollo de las mismas, entre los conceptos del terruño o el hogar (*Heimat*) y lo foráneo, lo extranjero o extraño (*fremd*); entre lo salvaje o lo bárbaro y lo civilizado y con respecto a la resignificada dicotomía entre cultura versus civilización. Estos aspectos se representan como antítesis mutables, en su referencia y significación, a lo largo de las *Frank Brauns Romane*.

Esto sucede de manera ejemplar en las formas de interpretación de la última dicotomía, establecida entre civilización y cultura. La antítesis se manifiesta tempranamente en la obra ensayística de Ewers, en paralelo con la perspectiva crítica de Baudelaire sobre Poe y sus detractores estadounidenses, como ejemplos de la mentalidad despectivamente civilizada y orientada a fines, una crítica cercana a la expresada por su admirado Heinrich Heine, en las *Florentinische Nächte* [1837], con respecto a los ingleses. Los compatriotas nacionalistas y estrechos de miras del poeta estadounidense, hombres civilizados, se escandalizan ante el verdadero representante de esa cultura artística supranacional de los elegidos. Esta postura cosmopolita, en el ensayo de Ewers, de 1905, con respecto a la delimitación de una “nación de la cultura” (*Kulturnation*) internacional, se constituye como una forma de cosmópolis artística y elitista se contraponen a la establecida en *Vampir*. Así, la concepción anterior de una *Kulturnation* internacionalista se redefine como una defensa nacionalista que se identifica con el concepto y lo utiliza para designar una Alemania y, de manera paradójica, al pueblo judío, en tanto ambos configuran una unidad cultural indiscernible.

Dichas delimitaciones redefinen, contradictoriamente, tanto el concepto de transgresión en cada obra, como las identidades cambiantes, propias y ajenas, en la atribución de la cualidad de extraño o extranjero (*Fremder*). *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger* (1909) comienza con un viaje en barco, que presenta, ya desde el inicio, al personaje de Frank Braun como un carácter cuya identidad se plantea como incógnita para su interlocutor, extranjero, extraño y superior, un otro “ajeno” o marginal en el contexto salvaje o bárbaro en el que se encuentra, de acuerdo con la

perspectiva de su interlocutor. La novela plantea un tránsito que lleva al protagonista desde el lago di Garda, esa región también liminar que se sitúa en el Tirol italiano, a un pueblito italiano de montaña, Val di Scodra, donde se desarrolla la mayor parte de la acción, que culmina, abrupta e inesperadamente, en Venecia.

Por el contrario, aunque en la segunda parte de la trilogía se alude a los viajes exóticos de Frank Braun, *Alraune* se desarrolla en diferentes lugares de Alemania. Braun conserva su protagonismo al comienzo y al final de la misma, pero es el personaje de Alraune ten Brinken el que desempeña el papel principal en la novela más explícitamente fantástica de las tres. La novela *Alraune* (mandrágora) focaliza la ambivalente caracterización identitaria de la protagonista, tal como Frank Braun, un ser extraño, aunque aquí la otredad de la protagonista es definida como ontológicamente ajena. La joven ten Brinken es ambivalentemente femenina, masculina e infantil, sobrenatural, mítica, infra y sobrehumana. De la misma manera que Frank Braun representa al *Fremder* en la obra anterior, en esta, es ella quien encarna ese carácter ajeno, ya no en sus aspectos concretos y representados como reales dentro de la obra (como el hecho de ser efectivamente un forastero en un país extraño, en la novela anterior), sino que, identitariamente, Alraune representa la otredad en términos trascendentales: niña, mujer y *femme fatale*, pura naturaleza terrenal, inocente y perversa, a la vez, niña y niño, andrógina y sobrenatural, descendiente de, o ella misma, una de esas mágicas mandrágoras de las leyendas y rituales medievales; hallazgo científico de una forma de fecundación artificial *avant la lettre* (emparentada así con la ficción científica); o (re)creación fantástica, legendaria o taumatúrgica, producto del ebrio ensueño de Frank Braun. Pero este último también plantea interrogantes identitarios y ambivalencias: ¿él es su verdadero creador y mentor; o, por el contrario, él es sólo un instrumento de la voluntad sobrenatural del ser fantástico, un mediador de su mágico o científico advenimiento?

Finalmente, la tercera parte de la trilogía, *Vampir* (1920), comienza con un viaje por Latinoamérica, que culmina en Estados Unidos, y que, por lo tanto, vuelve a situar a Frank Braun como el *Fremder* (curiosamente, el culto cosmopolita, inocente e inconscientemente perverso, a lo largo de la novela en términos contradictorios), también él, desde su perspectiva, inmerso en una cultura ajena, extraña. Aunque la novela recurre asimismo al inventario de temáticas clásicas de lo fantástico (la incierta figura del vampiro femenino o las insinuaciones que aluden a una posible posesión), de la misma forma que a los recursos y procedimientos narrativos asociados a la categoría (cf. 1.a y 1.b. del presente y Durst, 2007: 337ss.), el autor los emplea desde una perspectiva que deja de lado la explicación, argumentación o narración orientada hacia lo sobrenatural y lo metafísico, para dirigirse hacia lo grotesco y lo perverso, y, sobre todo, hacia una fundamentación que repone los componentes sociales y políticos de la coyuntura histórica

representada. En la tercera parte de la trilogía, todos los personajes y acontecimientos vinculados con lo sobrenatural encuentran una explicación racional que obtura toda ambivalencia o duda acerca del origen (no) sobrenatural de los eventos o caracteres. De esta manera, el aspecto “fantástico” de las novelas anteriores, en cierta medida, visionario o prospectivo en tanto interpretación del futuro “real” y los acontecimientos que afectarán a la sociedad alemana en los años siguientes, se convierte en *Vampir* en una perspectiva proselitista sobre el presente inmediato y apocalíptico, asociado a la guerra, a la enfermedad y a la decadencia. Escrita durante la Primera Guerra, en el exilio “obligado”<sup>39</sup> y descrito de manera autobiográfica, la última novela se desplaza entonces del polo fantástico-trivial hacia una toma de posición, en tanto constituye un alegato progermánico, una defensa de esa *Kulturnation*, contradictoriamente culta, elitista y cosmopolita, que aparece tempranamente en el ensayo sobre Poe. Aunque también en contraposición con los representantes de la civilización (Estados Unidos e Inglaterra) esta Alemania es redefinida aquí como una cultura simultáneamente bárbara, judía y germana.

En segundo lugar, como ya insinuamos, la transgresión en conexión con la creación se presenta en la caracterización de Frank Braun como un extraño (*Fremder*), ya no como forastero, sino en cuanto a su marginalidad, en términos identitarios. El protagonista de la trilogía, al que luego nos dedicaremos con mayor detalle, puede definirse como un marginal intencional, en los ámbitos que atraviesa a lo largo de la trilogía. En *Außenseiter* (1977), Hans Mayer realiza una diferenciación entre marginales existenciales e intencionales. Mientras que los segundos son individuos voluntariamente solitarios y singulares, los primeros, no: víctimas de una maldición divina o de un ineludible destino, como en la tragedia griega, no hay elección voluntaria para ellos, son, desde siempre, marginales (Mayer: 1977: 13). En el caso de Frank Braun, su marginalidad intencional se asocia con un linaje artístico y transgresor elegido, que lo sitúa de manera ambigua, en las tres novelas, en el papel del “creador” o del mediador de una forma de creación o de configuración no natural, artificial o artística, y, en el caso paradigmático de *Abraune* (1911), la segunda novela de la trilogía, de una forma de vida antinatural e inciertamente fantástica.

La caracterización de Frank Braun puede enmarcarse dentro de una serie de creadores que se determina narrativamente en términos elitistas y que llega hasta el ya mencionado Des Esseintes. Se trata de otra serie literaria, ya no de escritores, sino de (personajes y creadores) “elegidos”, donde también se difuminan los límites entre los personajes literarios y los escritores. Algunos de estos otros ángeles caídos, cristianos o paganos y seculares son el mencionado Satán,

---

<sup>39</sup> Según Wilfried Kugel (1992), el biógrafo, más exhaustivo de Ewers, en comparación con los trabajos tempranos de Hans Krüger-Welf (1922) y Jakob Poritzky (1921), el 3 de mayo de 1914, el autor zarpa del puerto de Hamburgo, en el Turingia (mencionado en *Vampir*, 1928: 33ss.), para navegar alrededor de Sudamérica. La noticia del atentado del 28 de junio de 1914, en Sarajevo, encuentra a la embarcación a la altura de Antofagasta, y, de ahí hasta 1920, Ewers no volverá a Alemania hasta 1920 (Kugel, 1992: 201-239).

Prometeo y el Fausto de la tradición inglesa, que sigue los modelos de los *Volksbücher*. Se trata de personajes en los que la transgresión de límites, vinculada a la creación, se manifiesta como elección y expresión de rebeldía frente a la autoridad, en un sentido amplio; una autoridad que los textos representan bajo la figura de Dios o los dioses, en ciertos casos, representaciones de figuras paternas o, de manera más amplia, la sociedad burguesa y sus convenciones, e incluso, la naturaleza, asumida como regla divina. De manera ejemplar, la estructura y contenidos de *Abraune* plantean una constelación y representación de estas “autoridades”, metafísicas y profanas, que, como analizaremos, se reúnen a partir de la estructura novelística y la relación entre los dieciséis capítulos de la narración, frente al marco (*Auftakt* y *Ausklang*) y los dos *intermezzi*. Tal como Frank Braun, en la trilogía, en su ensayo de 1905, Ewers parte de su propia identificación con Poe en tanto figura del creador semidivino, que se manifiesta como rebelde y, necesariamente, un transgresor, tanto en el sentido artístico y como en el vital, al confrontar e identificar a las autoridades antagonistas con las normas y convenciones de la sociedad burguesa, sus instituciones morales y religiosas, y, finalmente, sus representantes relacionados con el ámbito artístico (los críticos, los “científicos” de la literatura, etc.).

Mayer sostiene sobre el isabelino Christopher Marlowe que es un “Mann der Grenzüberschreitung” o, en los términos de Harry Levin, citados por el crítico alemán, un “*overreacher*” (ibíd.: 18), una caracterización paralela a la que podría aplicarse a la figura literaria y artística creada por Ewers. Según Mayer, más allá de las maldiciones divinas y la pecaminosidad cristiana, los héroes del mundo secularizado quedan encerrados en su corporalidad, su origen y sus tendencias estructurales personales y únicas (ibíd.: 19). De ahí que tanto el carisma de Frank Braun como muchos otros rasgos de su personalidad y sus costumbres anticonvencionales, o, en sus propios términos, por encima de lo convencional (desde su forma de vestirse, o transvestirse hasta sus preferencias y hábitos sexuales, pasando por sus costumbres y constantes desplazamientos, su extremo hedonismo y su actitud diletante y antiburguesa, entre otras cosas), permitan situarlo en esta categoría, en la que él mismo define su identidad.

Como dijimos, el ambivalente protagonista de la trilogía, héroe y villano, sublime y grotesco, moral y amoral, se delinea como el artista transgresor que explora los nuevos horizontes, más allá de la conciencia y que concreta o realiza esa creación, convirtiendo en algo positivo lo metafísico, identificado de manera connotada con lo inconsciente, en el ensayo de Ewers: “die sogenannten Gifte, die wir Narkotika nennen, geeignet sind, uns über die Schwelle des Bewusstseins hinauszuführen. Gelingt es jemand, in diesem ‘Jenseits’ irgendwo festen Fuss zu fassen, das Metaphysische in etwas Positives umzuwerten, so schafft er einen neuen Kunstwert, ist, im edelsten Sinne, ein Künstler” (Ewers, 2010). La naturaleza conscientemente intoxicada del

artista es, en la argumentación sublimante de Ewers, principio y origen de la creación, contraria a cualquier forma de abstinencia psíquica o física, y ajena a cualquier juicio moral, burgués y vulgar. En tanto, gracias a estas mediaciones artificiales, asienta sus pies en el “más allá” de la consciencia, el artista es un transgresor de los umbrales de lo consciente que amplía sus fronteras. El consumo de alcohol y narcóticos es el camino poético de los elegidos e incomprensidos del arte, en un sentido mistificador, herético y ritual. Pero los venenos utilizados por el artista y transgresor Braun no son sólo estas sustancias, sino que su intoxicación o ebriedad, el delirio o sueño creador, propio de su naturaleza artística, que llega a representarse como enfermedad e inconsciente perversión, también se encuentra en un contexto decadente y corrupto, como el suelo fértil para esa experimentación artística y antinatural, aunque vital, que Braun anhela en cada comienzo y que culmina sobrepasándolo. La enigmática, contradictoria y ambivalente identidad del protagonista de la trilogía presenta, como dijimos, esa doble faz de héroe y villano, en principio, dominante y luego dominado o sobrepasado por las situaciones en las que participa; director y protagonista de escena o simple clown; al comienzo, en apariencia, omnipotente, activo, seguro, en control y consciente de sí mismo y del mundo que lo rodea, bajo su poder, pero finalmente exhibido como pasivo instrumento de fuerzas superiores, inconsciente de sus propios impulsos y puntos ciegos, e impotente frente a la trama de los acontecimientos desencadenados.

Desde el mismo punto de vista, la caracterización del artista y la transgresión se conectan con las temáticas de la enfermedad, el martirio y la decadencia. En la mitificación romántica de la figura literaria de Poe, Ewers sostiene que el artista crea incluso a su pesar, en tanto el consumo consciente de alcohol y narcóticos no se realiza como placer, sino como tortura. El sacerdocio del arte implica un sacrificio en pos de la obra de arte novedosa y de nuevos valores, un sacrificio no exento de un placer que, simultáneamente, construye, performa y se solaza en su propia heroicidad,<sup>40</sup> y disfruta voluptuosamente y provocativamente del martirio. Ewers lleva hasta el extremo la orientación romántica del ensayo baudelaireano sobre Poe. Si para Baudelaire, el artista es presentado como mártir social, Ewers subraya sus aspectos luciferinos o demoníacos, en un alegato que pierde todo el contenido político y social desplegado por el poeta francés, para llevar al extremo la mitificación religiosa y sectaria de la figura del artista, un camino ya transitado por diversos movimientos y artistas del siglo XIX, comenzando por Thomas de Quincey.

En el itinerario de las novelas de Braun, se representa centralmente la relación entre poder, sociedad, arte, deseo y transgresión, en la medida en que la figura del artista, menos creador todopoderoso que instrumento o médium de fuerzas irracionales que lo trascienden, posibilita la apertura o la liberación de tales fuerzas “vitales” (inciertoamente sociales o sobrenaturales) fuera de

---

<sup>40</sup> Tal heroicidad artística es configurada mediante fórmulas metafísico-profanas ya trilladas a comienzos del siglo XX. Como imitación y *performance*, el tono sublime del ensayo adquiere matices grotescos, si no paródicos.

control, tal como en *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger*. En la novela, la decadencia social expresada en el fanatismo religioso y en las formaciones masivas bestializadas representan una forma de “enfermedad” o fuerza vital corrupta, caótica, sin orientación, asociada al contexto y a las características raciales y naturales de los habitantes de Val di Scodra; una “enfermedad” que las instituciones religiosas convencionales (la iglesia católica) no alcanzan a subyugar, y que Braun guía hacia la formación de una masa sádica y masoquista, víctima y victimario en la autoflagelación y crucifixión final de la protagonista. Esta masa animalizada o bestializada, desde la perspectiva de Braun, desligada de toda restricción institucional, convencional y social, es una fuerza desencadenada, indómita que desemboca en la mayor barbarie: el martirio, el sacrificio ritual y el asesinato.

La decadencia individual y social afecta a todos los personajes, influidos por sus deseos desbocados, fuera de control y perversos. En la primera y en la última novela de la trilogía, se trata de un deseo que trasciende lo individual para caracterizar a las formaciones sociales de masa. Esta ansia irracional de violencia y de sangre, de martirio y de (auto)aniquilación representa la coyuntura epocal, pero además, aparece teñida de los visos metafísico-religiosos que impregnan la apelación carismática a lo irracional como rasgo constitutivo y sectario de la política de las décadas siguientes. Las novelas retratan desde el presente las condiciones sociales necesarias para el estallido de la Primera y la Segunda Guerras Mundiales y, sobre todo, para lo que será el crecimiento y liderazgo del Partido Nacionalsocialista, presentando también, prolepticamente, sus cruentas consecuencias políticas colectivas, aunque desde una perspectiva ética ambigua, condenatoria, satírica, y, hasta cierto punto, complacida con respecto a los aspectos destructivos, irracionales y sublimes o “malignos” de lo que se representa por la masa bestial desencadenada.

La serie elitista de artistas transgresores, creadores o descubridores traspasan y amplían las fronteras del inconsciente: “Was ist — im engsten, im besten Sinne — der Künstler? Ein Pionier der Kultur in das Neuland des Unbewussten!” (Ewers, 1905: en línea). Sin embargo, como se percibe en la imagen presentada por la cita, en sus expresiones, el artista que Ewers coloca como “elegido” por encima del hombre común y de las masas, habla tanto el lenguaje de esas instituciones positivas y burguesas condenadas (las instituciones científicas y sus otros “pioneros”, los científicos como exploradores del conocimiento); y, sobre todo, el lenguaje de la literatura trivial y de entretenimiento. Este lenguaje literario es, por un lado, el lenguaje de aquellos últimos pioneros que atraviesan fronteras y traspasan los límites o fronteras de la civilización, los héroes del *western* americano, y, por otro lado, aquellos otros transgresores que atraviesan los límites de las legislaciones, los protagonistas de las historias de bandidos (*Räubergeschichten*), mencionadas, asimismo, en *Alraune* (Ewers, 2005: 513).

Con respecto a la novela de bandidos, en su estudio homónimo sobre el bandolerismo y las figuras históricas, míticas y literarias de los bandidos, Eric Hobsbawn se refiere a la novela romántica de bandidos enmarcada en la tradición de la literatura trivial (Hobsbawn, 2001: 152s.). Aunque en un sentido diverso del delineado por la serie de artistas decimonónicos y finiseculares, también él fuera del orden reglamentado jurídicamente y establecido como el único adecuado y aceptado, en términos sociales. La figura del bandido también representa al transgresor de fronteras o al marginal, y al criminal mitificado, vengador social de una violencia institucionalizada por el Estado.<sup>41</sup>

En cuanto a la transgresión de límites en términos espaciales, esta se vincula con el exotismo, que Ewers explota en *Indien und Ich* (1911) o en *Mit meinen Augen. Fahrten durch die lateinische Welt* (1919), que siguen el modelo de los *Reisebilder* (1826), de Heinrich Heine, otro de los autores admirados por Ewers, o en el relato fantástico “Mamaloï” [1907]. Según Volker Zenk, este exotismo literario moderno adquiere una especial relevancia hacia comienzos del siglo XX, cuando se transforma en un bien de consumo popular (Zenk, 2003: 21ss.). Jean-Jaques Pollet se ocupa del exotismo fantástico de Ewers, remarcando los aspectos sobrenaturales del “Mamaloï”, en conexión con una representación de(l y lo) otro, mientras que Volker Mergenthaler analiza el sentido de la transgresión en la misma narración, pero desde una perspectiva postcolonialista que enfatiza el problema antropológico-etnográfico de las visiones acerca de ciertos pueblos (colonias), la representación del canibalismo y de la legión extranjera. Teniendo en cuenta que se sitúa dentro de los estudios culturales, el análisis de Mergenthaler también se centra en el concepto de transgresión, como el presente trabajo, pero lo hace en un sentido diverso, a partir de una fusión de casos, reales y literarios. La obra de Ewers, situada en las fronteras de la literatura trivial, apela a elementos de las novelas de aventuras y de la literatura de viajes, en las que se escenifican esos desplazamientos y transgresión de fronteras, señalados más arriba. Significativamente, ninguno de los autores se dedica específicamente a revisar la aparición del concepto de exotismo en *Alraune*, para la que acuñamos el concepto de “exotismo de boudoir”.

En sus *Mitologías*, Roland Barthes realiza dos observaciones sobre el exotismo que pueden conectarse con la producción de Ewers. En primer lugar, en el apartado dedicado al documental *Contiente perdido*, Barthes sostiene que “el exotismo revela su justificación profunda, que consiste en negar cualquier intento de situar la historia [...] lo esencial es suprimir la historia” (Barthes, 1999: 93). Si esta forma de “colorear el mundo es una forma de negarlo”, lo exótico se revela como una construcción, pintoresca, armónica y sin contradicciones, en tanto ficticia, que también se dirige a satisfacer las necesidades de un público masivo, en términos acrílicos. El intento de

---

<sup>41</sup> Con respecto al problema de la violencia en la novela popular, puede revisarse el texto de Rudolf Schenda, “Violenz zum populären Roman” (en Schenda, 1976: 105-120).

suprimir la historia se vincula al establecimiento de lo que Barthes denomina “el mito del exotismo” (id.), una supresión-mitificación que, por un lado, entretiene o distrae, colocando el centro de atención en un lugar “otro”, distante o ajeno, e interesante en esa distancia. Por otro lado, el exotismo presenta ese espacio otro como un mundo, “sin contrastes, pulido y coloreado como una tarjeta postal pasada de moda” (id.), donde la distancia espacial se transforma en distancia temporal. El crítico francés afirma que “frente a lo extranjero, el orden sólo conoce dos conductas, ambas mutilantes: o considerarlo como ficción o desmontarlo como puro reflejo de occidente” (id.). Si bien ambos sentidos del exotismo se manifiestan en la trilogía<sup>42</sup>, Ewers evidencia el aspecto más importante de la mitificación de lo exótico que Barthes expone: el hecho de que esa construcción de lo extranjero como exótico es una ficción y como tal sobresee ciertos aspectos de lo histórico a fin de seducir al público pequeño-burgués, como un espectáculo privado de peligro: “Lo otro deviene puro objeto, espectáculo, guiñol: relegado a los confines de la humanidad, ya no atenta contra la propia seguridad” (ibid.: 135). Por un lado, los desplazamientos espaciales del protagonista en la primera y tercera novela son puestos en abismo en la escena final de *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger*, donde Braun y Lotte Lewy se convierten en espectadores de la representación cinematográfica documental de “lo otro” lejano, en un documental sobre la captura de serpientes en Java (Ewers, 2005: 392ss.). Se trata de otra imagen final del “letzte Atavismus” (Ewers, 2005: 285), que la novela explora en el retorno a la bestialidad por parte de la masa desencadenada, en éxtasis.

La otra observación de Barthes sobre el exotismo se dirige a caracterizar el *striptease*, en el que el público se constituye en *voyeur* y se construye una distancia que también es una forma de exotismo: “en todas las ocasiones se trata de un exotismo acartonado que aleja el cuerpo en lo fabuloso y lo novelesco” (Barthes, 1999: 83). En principio, más allá de centrar la representación en la perversión, la decadencia y la corrupción, desde una perspectiva irónica o burlesca, las novelas de Ewers también establecen una relación con el público en términos de voyeurismo. El contenido exótico o *soft porn* de las tres novelas explota y alimenta un tipo de contemplación que, por un lado, se complace en la abyección, en la morbosidad, en términos de la transgresión de ciertas convenciones sociales. Incesto, pedofilia, androginia, zoofilia, sadismo y masoquismo, travestismo, hematofilia, entre otras formas de expresión sexual o perversión, desfilan a lo largo de las tres novelas y constituyen el alimento para un tipo de consumo literario específico. En el mismo, como

---

<sup>42</sup> La primera y la tercera novela transcurren en espacios “exóticos” (extranjeros), que muestran esa ‘otredad’ a partir de estereotipos en los habitantes del Val di Scodra (Ewers, 2005) y los estadounidenses, como ejemplo del tipo civilizado (Ewers, 1928). En ambos casos, se establece una comparación en la contraposición de estos “otros”, que, en tanto distorsión, manifiestan el reflejo de Occidente, entendido aquí como el pueblo “germano” y su identidad. Si bien en *Alraune*, no se representa un espacio extraño o extranjero, sí aparecen otras dos formas del mencionado “exotismo de boudoir”, sobre el que volveremos en el análisis de la novela.



sostiene Freud, se realiza la elaboración secundaria de los sueños diurnos, que permite al lector cumplir sus deseos, al efectuar, en la fantasía, una corrección de la realidad insatisfactoria (Freud, 1908: 716-724). Como sostiene Uwe Baur, el público lector que busca esa realización de la transgresión de lo prohibido mantiene una lectura fantástico- emocional, marcada por la necesidad de desplegar el mundo del propio sentimiento, en los mundos del sueño diurno de los textos triviales (Baur, 1993: 445ss.). En este sentido, Ewers se convierte, a su vez, en un precursor bizarro de otras formas de literatura popular o de masas, tales la literatura erótica (*soft porn*(ográfica) o sadomasoquista, así como lo es con respecto a otros géneros, como la ciencia ficción, el *pulp* o el *gore* (en la repetición del *Leitmotiv* de la sangre, en algunos de sus relatos como “Tomatensauce” [1907], y, como veremos, en la trilogía), o los recursos del *pastiche* y el *Kitsch*.

Por otra parte, la conexión entre exotismo y erotismo se establece alrededor de la figura femenina, configurada en su identidad “fantástica”. La mitificación de lo femenino en Ewers se concreta sobre todo en *Alraune* y en “Die Spinne”, donde la acción narrativa gira en torno a lo femenino. La mujer deviene objeto “exótico”, una otredad absoluta, sobrenatural, en la configuración finisecular de su identidad, no sólo en la obra de Ewers, sino en la de varios pensadores y artistas de la época, tales como Sigmund Freud, Otto Weininger, Frank Wedekind o Alfred Kubin, *et. al.*, puro sujeto (cuyo poder y dominio se establece sobre el público masculino) y puro objeto narrativo, centro de atención o contemplación voyeurista. Lo femenino se caracteriza en ambos relatos de Ewers, en términos de su mitificación, como enigma atávico, divino y terrenal, animal o mineral. Finalmente, esta representación es cercana a la analogía preciosista establecida por Barthes con respecto al striptease y su movimiento final, la develación del sexo femenino: “el triángulo último, por su forma pura y geométrica, por su materia brillante y dura, obtura el sexo como una espada de pureza y arroja definitivamente a la mujer a un universo mineralógico. La piedra (preciosa) es en este caso la traducción irrefutable del objeto total e inútil” (Barthes, 1999: 83). Este universo mineralógico no es ajeno a la temática ctónica y mítica de *Alraune*, ni a los epígrafes preciosistas de Ewers en la trilogía, que imitan el modelo decadentista. Se trata de la construcción de lo femenino como ser extraño, “objeto” fantástico y objeto de la fantasía (erótica), inasible, inaprensible e incomprensible, que refleja el enigma de la identidad fantástica en los ecos de su mitificación, una temática a la que dedicaremos uno de los siguientes apartados, en el análisis de *Alraune*.

En un sentido más amplio, las tres novelas están elaboradas como un constructo o mosaico, un *pastiche*, que recurre a diferentes géneros literarios altos, triviales o de entretenimiento, en su estructuración. Desde este punto de vista, el montaje de géneros diversos también resulta transgresor, en este caso, de las fronteras establecidas entre tales géneros, pero esta difuminación

de fronteras se produce no sólo en la utilización de lo fantástico, por parte de Ewers, sino que es una característica más general de los géneros pertenecientes a la literatura trivial y de entretenimiento, donde las delimitaciones genéricas resultan menos claras, por la mezcla, la superposición y los entrecruzamientos. Günther Fetzter y Peter Nusser se refieren a la confusión acumulativa de los géneros particulares y textos (Fetzter, 1980: 62 y Nusser, 1991: 6 y 57ss.). Nusser advierte que la clasificación de géneros, en ciertos casos específicos, resulta incierta y sólo puede hablarse de una mayor o menor cercanía entre los mismos. La hibridación genérica y la amalgama, no sólo de géneros literarios, sino también artísticos, es una característica de la producción de Ewers, pero, en el caso de las novelas, esta amalgama tiene rasgos particulares, en conexión con la transgresión.

La transgresión y la mezcla genérica se realizan en un primer nivel, en la trilogía, a partir de la desviación del sentido de lo fantástico pautado por los títulos de las tres novelas. En cada caso, estos remiten a la cuestión identitaria que, sostenemos, resulta central en la delimitación de la literatura fantástica y aluden explícitamente a diversos personajes fantásticos ampliamente elaborados y reelaborados, dentro de la misma tradición, como la alusión a “Der Zauberlehrling”, título de la balada fantástica de J.W. Goethe, escrita en 1797. Dicha alusión remite al protagonista, Frank Braun, frente a su propia creación, la secta de los cazadores del demonio (*die Teufelsjäger*). Sin embargo, la novela no narra ningún episodio sobrenatural, asociado a lo demoníaco o a las artes ocultas o la taumaturgia, sino que focaliza problemas y discusiones contemporáneas a su escritura y narra un episodio de formación de masas y locura colectiva, donde se excluye todo contenido fantástico para dar preeminencia a la representación de las formas de violencia colectiva. Así, se resignifica el sentido sobrenatural y el mal trascendental aludidos en el título, situándolos en un ámbito secular, que permite reinterpretar esa idea del mal en un plano profano e histórico, asociado al presente del autor.

Resumimos su contenido, a fin de poder remitirnos a ciertas características de la obra, pertinentes para el análisis de *Abraune*. El título plantea una disyunción que resume el contenido y el curso de los acontecimientos en la novela. La narración se centra en un fenómeno de psicología de masas, representado por una secta religiosa, que el propio Braun contribuye a crear. Ewers representa una forma de liderazgo carismático, que también es tematizado en las novelas subsiguientes. Frank Braun representa al “aprendiz de brujo” y al extraño o extranjero que llega a un pequeño pueblo del Tirol italiano, a fin de realizar un pseudoexperimento de masas. El personaje incita a sus habitantes a establecer una secta religiosa cuya característica principal es la autoflagelación masoquista, la sed de violencia, las visiones místicas y la obsesión con el mal (los cazadores del demonio). El líder de la misma es un fanático religioso, Pietro Nosclere, que luego

de vivir en EE.UU., está impregnado de las ideas fanáticas de las sectas estadounidenses y que, instigado por Braun, organiza la secta). El experimento va más allá de lo esperado por su ideólogo y se convierte en una psicosis colectiva que culmina en la crucifixión invertida de la santa estigmatizada del culto, que no es otra que la sugestionable ex amante de Braun (Teresa), embarazada por el ignorante protagonista. Braun descubre este hecho en la noche del clímax sectario, la crucifixión y el apuñalamiento de la muchacha, por parte del propio Braun, el cual, convertido una marioneta, es obligado físicamente por la multitud (Ewers, 2005: 319ss., especialmente los capítulos XIII y XIV). La joven, sumisa y devota de la Virgen, se convierte en su amante luego de ser violada por Braun y, a continuación, carismáticamente seducida o hipnóticamente sugestionada por el discurso del protagonista y convencida de que Braun es un enviado de la Madonna (ibíd.: 54ss.).

Como ha notado la crítica (Durzack, 1967: 614; Fischer, 1970: 301ss.; Kugel, 1992: 423; Gmachl, 2006: 132ss.), la novela constituye un antecedente de *Die Verzauberung*<sup>43</sup>, de Hermann Broch. Escrita entre 1935 y 1936, y publicada póstumamente en 1976, el paralelo entre ambas se percibe en la trama paralela de los acontecimientos: la llegada de un extraño que “seduce” al pueblo, la creación de una pseudosecta y el sacrificio final, así como los componentes místicos y míticos, e incluso el título, que remite a la primera novela de la trilogía. Pero Broch sitúa a otros personajes en la misma, como el narrador, el médico del pueblo y representante de una racionalidad que se confronta a la locura, o la Madre Gisson, representante de un orden femenino más antiguo y en extinción, mítico y natural, que desaparece luego de la llegada del forastero Marius Ratti.

En la novela, la decadencia se expresa menos en el acto de violencia individual por parte del propio Braun (por ejemplo, el episodio de la violación-seducción). El episodio se justifica porque, por una parte, el protagonista es el individuo extraordinario, el (anti)héroe hasta el final de la novela, un *Übermensch* más allá de la moral, exento de las leyes y convenciones sociales; y, por otra parte, la transgresión individual de Braun realiza el cumplimiento de los deseos (prohibidos) del lector de literatura trivial, dando respuesta a las necesidades intelectuales colectivas de los lectores de turno (Baur, ibíd.: 447s.). Al respecto, Jay Michael Lane sostiene que, en la trilogía, la violencia sexual es un instrumento del poderío masculino. En este caso, la violación representa “Braun’s wish to prove his mastery” (Lane, 2008: 159), mientras que, en *Alraune*, el episodio

---

<sup>43</sup> Aunque sin aludir al genotexto de Ewers, en “‘Dann wird der Irrsinn zur Vernunft’. Brochs Roman *Die Verzauberung* zwischen Ursprung und Innovation eines christlich-satanischen Rituals”, Ester Saletta analiza la novela, titulada también *Der Versucher* y *Der Bergroman*, a partir de su contenido ocultista o sobrenatural, y la delimitación del mal, no sólo en términos morales, sino asimismo en el sistema de valores del arte. Significativamente, Saletta retoma de Broch el concepto de *Kitsch*, al que aludiremos posteriormente al analizar los rasgos y características de la literatura de entretenimiento o literatura trivial, en la obra del autor.

paralelo (según Lane) de pedofilia, por parte del consejero ten Brinken; también constituye otro intento de mostrar el dominio masculino, luego de otra muestra de humillación del consejero, sometido a la misma por Alraune. Para Lane, más allá de constituir otra muestra de las diversas formas de perversión, ejemplos de la decadencia de la burguesía, el acto de pedofilia es visto como “restorative of masculine power” (íd.), de la misma forma que el acto retórico de seducción hipnótica, durante la violación, es otro signo de su poder. La dialéctica de dominación delimita lo activo y lo pasivo, en términos que se repiten en las tres novelas: “Once he has her in his power, he plays with her like a doll” (ibíd.: 159s.).

El episodio inicial tiene por resultado el sometimiento de Teresa (logrado bajo coacción física, pero también mediante el poder de la palabra), a partir del cual se la describe repetidamente como una marioneta a merced del dominio masculino de Braun. Sin embargo, el final de la novela invierte la violencia generada al comienzo y la idea de dominio sobre el cuerpo individual femenino (de Teresa) y el supuesto poderío sobre el cuerpo social (en la formación de la masa religiosa, en el pueblo). Así, tanto la mujer como la masa convierten a Braun en su propia marioneta. Mientras es obligado a apuñalar a Teresa, Braun piensa horrorizado: “Ihre Puppe war er” (Ewers, 2005: 364), en una escena que invierte el movimiento inicial. Más adelante nos referiremos a esta inversión de la dialéctica de poder y la caracterización de lo femenino en *Alraune*, en confrontación con las otras novelas.

Desde la percepción del lector interno (el propio Braun), en el episodio final, la decadencia se manifiesta en el fanatismo religioso y en las formaciones masivas bestializadas, en posición de dominio, cuyos actos (la coacción sobre el propio cuerpo, que no hace sino reflejar sus actos al comienzo de la novela), Braun contempla “horrorizado” antes de huir a Venecia, y que no son otra cosa que las consecuencias de su propia obra, de su experimento, al final del antepenúltimo capítulo (ibíd.: 364). Estas formaciones de masa exponen una forma de “enfermedad” o fuerza vital corrupta, caótica, sin orientación, asociada al contexto y a las características raciales de los habitantes de Val di Scodra; una “enfermedad” que las instituciones religiosas convencionales (la iglesia católica) no alcanzan a subyugar, y que Braun guía hacia la formación de una masa regresiva (bestial), sádica y masoquista, víctima y victimario. Esta masa animalizada, desde la perspectiva de Braun, desligada de toda restricción institucional, convencional y social, es una fuerza indómita que desemboca en la barbarie.

Como se ha expuesto, la transgresión en Ewers se produce a través de una desmesura en la trama de los acontecimientos, un exceso que lleva los hechos hasta el punto de lo absurdo y lo grotesco, y que vulnera o violenta el “buen gusto” y la moral burguesa convencional. Si, en su delimitación de la “Trivialliteratur”, Uwe Baur confronta la finalidad estética autónoma, propia de

la literatura alta, frente a una estética del efecto, en la literatura trivial, la obra de Ewers responde claramente a este último postulado (Baur, 1993: 445-449).

Con respecto a la “desviación” de la expectativa de lectura y el sentido de lo fantástico apuntado por los títulos de las otras novelas, ambas repiten el viraje observado más arriba. En *Alraune. Geschichte eines lebenden Wesen*, el título se conecta con esa planta tradicionalmente ligada a las artes negras y a las brujas, así como a la creación de seres sobrenaturales, por su morfología semejante a la de uno de los muchos homúnculos que habitan la literatura fantástica, desde *Isabella von Ägypten* [1812], de Achim von Arnim, hasta *Der Golem* [1915], de Gustav Meyrink, pasando por el *Frankenstein o el moderno Prometeo* [1818], de Mary Shelley. Aunque, a nuestro criterio, a diferencia de lo que ocurre en las otras dos novelas de la trilogía, la ambivalencia fantástica persiste hasta el final, también en ella se desvía el sentido de lo sobrenatural aludido en el título, ya que la creación del ser mítico se realiza a través de un procedimiento científico de fecundación artificial. Esto acerca la novela al género de la ficción científica, al menos, en lo que hace a la explicación racional del surgimiento de la protagonista. Pero *Vampir* es la novela que más se aleja de la expectativa creada por el título, en tanto elude la tradición fantástica de los bebedores de sangre, para convertirse en una novela de tendencia propagandista, nacionalista o política.

Aunque la trilogía demarca la desviación de la expectativa de lectura fantástica hacia otros géneros, no decepciona la expectativa de lectura en conexión con su adscripción a la literatura trivial y de entretenimiento, a partir de las tramas de acontecimientos. No entraremos aquí en la discusión acerca del concepto de los dos o “los tres niveles culturales” (Eco, 1990: 70ss.), ampliamente revisada por la crítica (cf. íd. y Nusser, 1991: 9ss.), sino que nos centraremos en ciertas características generales de la denominada literatura trivial que la definen y contribuyen al examen de la obra de Ewers. Para Nusser, una de las características fundamentales de la literatura trivial es “die Kummulation der auf Wirkungen des Augenblicks zielenden Reize, die Aufwechselbarkeit der Episoden, die Beliebigkeit der gesamten Struktur” (Nusser, 1991: 6s.). Más que la problemática y discutible sentencia acerca de la (baja) calidad de la literatura trivial, para el crítico, el rasgo distintivo de la misma es la acumulación de estímulos excitantes, una acumulación que, como veremos a continuación, se produce de acuerdo con dos recursos: el *pastiche* y el *Kitsch*.

En cuanto a la noción de *Kitsch*, en la misma dirección que la apuntada por Nusser, Umberto Eco se refiere al “mal gusto” y la cultura de masas, definiendo el primero, ante todo, como una desproporción que se considera fuera de lugar (Eco, 1999: 83). En la obra de Ewers, esta desproporción o desmesura “fuera de lugar” es un procedimiento central que recurre en todos los niveles (temático, retórico, en el esquema de acciones y la trama, etc.). Por un lado, la ausencia de medida remite al uso de la hipérbole en sus textos, así como, en el plano de lo narrado, la

profusión de acontecimientos, en los que, a su vez, se manifiesta un exceso (a nivel de contenidos) que conduce a lo grotesco, como se viera en el ejemplo que brinda la trama de *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger*, resumida más arriba. Este es otro aspecto de la transgresión en Ewers en este caso, de las convenciones históricas de una época determinada acerca de lo que es dicha medida, “que varía según las épocas y la cultura” (id.). En sus textos, la transgresión es llevada al extremo de lo ridículo, de manera equívocamente, satírica, paródica e hiperbólica, con respecto a ciertos aspectos de la realidad y ciertos procedimientos literarios. Ejemplos de esto son la mezcla de lo sublime y lo grotesco; la exageración y la concreción plástica que conllevan la literalidad de ciertas imágenes que, por ejemplo, el simbolismo solo insinúa poéticamente y que Ewers no sólo describe literalmente, sino que las lleva a un extremo. Esto produce un efecto chocante en un sentido cómico, satírico o morboso, pero no revolucionario en términos estéticos o políticos. Por el contrario, los finales de las tres novelas muestran cierto moralismo y alguna forma de castigo por la seducción del mal y los “actos” llevados a cabo (“von Tat zu Tat”, según sostiene Braun en la cita reproducida más arriba), en una ambivalente vuelta final al orden. Tal es el caso del final de *Alraune* y el planteo de una forma de regresión al plano infantil, que se denota en el retorno a la madre y despierta cierta comicidad luego de los sucesos de contenido erótico, sadomasoquista y perverso.

El problema de la identidad fantástica planteado en la trilogía y en sus relatos se establece a partir de una delimitación genérica que identifica una de las formas de lo femenino con la otredad y que lo separan de esa otra figura femenina recurrente que es la materna. Las tres novelas realizan el mismo retorno a lo maternal-femenino, representado por la madre (en *Alraune*) y por Lotte Löwy, la muchacha judía que fuera el amor del pasado y que reaparece en el final de *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger* (donde, en términos actanciales, Lotte viene a reemplazar a la crucificada Teresa, amante de Braun y víctima protagónica); mientras que es la otra figura principal de *Vampir* (ambivalente antagonista y cómplice de Braun, simultáneamente). Significativamente, la muchacha no es mencionada en la segunda novela, porque esta posee otra protagonista femenina (y fantástica): la propia Alraune.

Como veremos, la identificación de lo femenino con la otredad y lo fantástico (místico-mítico-sobrenatural) es un eje que no sólo recorre la trilogía, sino buena parte de la obra de Ewers, tal como se comprueba en los relatos ya mencionados, “Mamalo!” y “Die Spinne”, pero también, en la narración titulada “Meine Mutter, die Hexe” [1922], en consonancia con el final de *Alraune* y su apelación a la madre. Antes que una interpretación psicoanalítica del contenido edípico de la obra de Ewers, ya realizada por el mencionado Sennewald (1973), pero también por Clemens Ruthner (1993), en este capítulo, resulta pertinente revisar en qué coyuntura de la historia de las

ideas se manifiesta este acento y configuración de la figura femenina, de la madre y de las otras figuras femeninas (y fantásticas) que manifiestan una antítesis con respecto a aquella. Esta problemática identitaria, que podríamos denominar “genérica”, resulta central en la obra de Ewers, sobre todo, en los textos que analizaremos, y la misma se manifiesta en consonancia con el retorno a Bachofen, es decir, la actualización y difusión generalizada de las ideas de Bachofen en la primera mitad del siglo XX, en los países de lengua alemana (Benjamin, 1977: 219-233). Analizaremos esta problemática, al referirnos a la figura de Alraune en la novela de Ewers.

En la obra de Ewers, la transgresión se produce, en un sentido que a veces cuestiona o critica lo social (político, jurídico, institucional), pero que, sobre todo, busca un efecto inmediato sobre el público, una complicidad con el lector popular frente a una burguesía instaurada en el poder, explícitamente criticada en sus textos. Se trata de un efectismo más demagógico que desafiante, en términos intelectuales. La transgresión se realiza aquí como provocación y búsqueda de un efecto, en consonancia con lo que Umberto Eco sostiene sobre el concepto de *Kitsch*. Para Eco, este permite pensar en una literatura (o un arte) creados o producidos para generar un efecto: “El *Kitsch* es una comunicación que tiende a la provocación de un efecto” (Eco, 1999: 90). Se trata de la prefabricación e imposición del efecto, que, en general, se asocia a lo sentimental (cf. Moles, 1973; Giez, 1973 y Deschner, 1957). No obstante, Eco define el *Kitsch* en un sentido diverso. Cita a Walther Killy para sostener que el *Kitsch* es una técnica de la reiteración del estímulo (Eco, 1999: 86), una forma de redundancia o repetición del episodio. Desde este punto de vista, Eco se refiere a la inserción episódica como norma y esto se comprueba en la trilogía, en el ejemplo de la trama de la primera novela, expuesto más arriba, donde la sucesión de episodios o acontecimientos de la trama progresa ininterrumpidamente.

En su definición, Eco también cita al mencionado Hermann Broch, en un sentido que resulta significativo, aquí, con respecto a la temática del mal. De acuerdo con la interpretación de Eco, para Broch, el *Kitsch* es una forma de mentira artística, un mal en el sistema de valores del arte o la maldad que supone una general falsificación de la vida (ibíd.: 87). Así, la obra de Ewers no sólo retoma en sus contenidos la noción del mal asociada a sus aspectos trascendentes (sobrenaturales o místicos) y morales (el juicio y la sátira social-institucional presente en sus textos), sino que, a la luz de las palabras de Broch, para el que la idea del mal se asocia al ámbito estético (secularizado y despojado de todo contenido sobrenatural o valor moral), la narrativa del autor también se esboza en conjunción con ese mal estético que es el *Kitsch*, con la falsedad y la mentira en el arte y en la vida, en la construcción del personaje Braun (y en la de la figura del propio Ewers).

Con respecto a la repetición y la acumulación, “el *Kitsch* se renueva y prospera aprovechando continuamente los descubrimientos de la vanguardia” (ibíd.: 93). Estos descubrimientos (procedimientos, estilos, constelaciones temáticas, etc.) son transformados, mediante la repetición, en su uso continuo y extendido, en “comestibles y consumibles” (ibíd.: 91) para un público amplio. Pero el uso de los procedimientos artísticos provenientes de las vanguardias (o de las élites artísticas), en primera instancia, busca un efecto estipulado. Desde este punto de vista, Eco afirma que el *Kitsch* se nos aparece “como algo consumido, que llega a las masas [...] porque ha sido consumido; y que se consume (y, en consecuencia, se depaupera) precisamente porque el uso a que ha estado sometido por un gran número de consumidores ha acelerado e intensificado su desgaste” (ibíd.: 113). Tales procedimientos resultan anacrónicos en términos de su novedad (desgastados en la repetición), pero también son difundidos y reconocibles para un público masivo.

Por otra parte, como dijimos, en el plano de lo narrado, la transgresión se realiza con respecto a las convenciones sociales morales, pero también en cuanto a las convenciones estéticas (del simbolismo, del esteticismo, del decadentismo), en tanto mezcla y *pastiche*. Entendemos aquí por *pastiche* el procedimiento de amalgamar e imitar ideas y estilos de textos literarios conocidos y reconocibles para un público amplio. En su obra, Ewers trabaja sobre el contraste entre lo grotesco y lo sublime, el bien y el mal, lo alto y lo bajo, los contenidos triviales y los contenidos de la cultura alta, de manera tal que realiza una amalgama de tradiciones diversas, citadas o referidas a partir de procedimientos, autores, conceptos, obras, fragmentos, tal como ejemplificamos en el caso de Nietzsche.

Aunque el término encuentra su aplicación más difundida en la perspectiva de Fredric Jameson, el concepto y la práctica del *pastiche* deben fecharse mucho antes. En primer lugar, en términos amplios, Cuddon define el *pastiche* como “un compuesto de palabras, oraciones o pasajes completos de uno o de varios autores” (Cuddon, 2001: 615). El crítico relaciona el *pastiche* (del italiano “pasta”, “engrudo”) con la imitación y la parodia, el centón y el collage. En *Palimpsestos* [1962], Gerard Genette establece cinco tipos de “transtextualidad” entre las que se encuentra el *pastiche*, incluido en la hipertextualidad (Genette, 1989: 10ss.). Esta se define como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (ibíd.: 14). Entre las formas de hipertextualidad, Genette revisa la historia de la diferenciación y definición de la parodia, el travestimiento, la imitación satírica y el *pastiche*, para proponer su propia definición de *pastiche* no satírico: “la imitación de un estilo sin función satírica, como ilustran al menos algunas páginas de *L’affaire Lemoine*” (ibíd.: 38).



A finales del siglo XIX y comienzos del XX, Proust escribe sus *Pastiches et mélanges* (de los cuales, el más famoso es “L’affaire Lemoine”), publicados a partir de 1909, donde imita los estilos de escritores como Balzac, Flaubert, Saint-Simon, *et.al.* Utilizándolo como modelo, Genette sostiene que, a diferencia de las formas de la parodia, que son satíricas y manifiestan una transformación directa, el *pastiche* es una forma de imitación estilística; imitación comprobable en Ewers, con respecto a los escritos de Poe y de Baudelaire, el estilo de Oscar Wilde o de Huysmans, e incluso las alusiones citadas más arriba. En Ewers, la imitación toma seriamente sus modelos, pero, transformada en producto *Kitsch* de consumo, carece de esa seriedad ella misma, por los usos del exceso y lo grotesco.

Como mencionamos, la definición más difundida de *pastiche* es la de Fredric Jameson, que atribuye (de manera inexacta) a Thomas Mann. Jameson aplica el término al posmodernismo y también establece la diferencia entre *pastiche* y parodia. De la misma forma que la parodia, el *pastiche* es la imitación de una máscara peculiar, pero, a diferencia de aquella, el *pastiche* “neutraliza” los motivos ulteriores de la parodia, “amputada de su impulso satírico, despojada de risas y de la convicción de que junto a la lengua normal, de la que se ha echado mano momentáneamente, aún existe una saludable normalidad lingüística” (Jameson, 1991: 36s.). En *Ensayos sobre el posmodernismo*, el *pastiche* no se caracteriza por abrir nuevas sendas estilísticamente innovadoras, sino por volver la mirada hacia “las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que ya es global” (ibíd.: 37). De ahí la caracterización de los contenidos y procedimientos de Ewers como desgastados y anacrónicos, reconocibles para un público amplio. Pero, además, Jameson concibe el *pastiche* como un fenómeno asociado al deseo humano de habitar en un mundo transformado en imágenes, en pseudoacontecimientos o en espectáculo y esto se conecta con la obra de Ewers, en otros dos sentidos. Por un lado, su construcción performativa del personaje Ewers, mediática *avant la lettre* y su interés profético por el cine y la imagen, que anuncian el camino futuro del arte en la era de la reproducibilidad técnica, cuestiones ambas que señalan la “modernidad” del escritor de literatura popular. Finalmente, la obra de Ewers puede ser pensada en términos pictóricos o, como diremos más adelante, predominantemente quinéticos. *Abraune* es una novela “pictórica”, que recurre constantemente a alusiones a un universo cultural poblado de artistas, literatos y obras, y, sobre todo, que construye su representación en términos escénicos, a la manera de cuadros, tal como se percibe en las escenas populares y burguesas de baile, o en la representación de los bajos fondos de Berlín (Ewers, 2005: 497ss.). Allí, la representación inmediata, complacida en la contemplación, también produce esa abolición de la distancia crítica, que Jameson observa de forma típica en el posmodernismo.

De acuerdo con Jameson, la estrecha relación del *pastiche* con las simulaciones se debe también a que el *pastiche* nació en una cultura regida por las leyes del capitalismo, que generaliza el valor de cambio en detrimento del valor de uso, y que hace que la imagen se convierta “en la forma final de la cosificación para la transformación de la mercancía” (Debord, citado en Jameson, 1991: 38). El relieve de lo visual en Ewers, así como su conexión temprana con el universo cinematográfico, recurren en la idea de la preponderancia de la imagen en la modernidad, un estilo que se transforma en código posmodernista.

Así, de acuerdo con una de las perspectivas posibles en el examen de su obra, el autor alemán forma parte del mismo desarrollo (una estación intermedia), de esa lógica del capitalismo que Jameson analiza en sus fases tardías, situada históricamente a finales del siglo XX. Desde este punto de vista, la obra de Ewers, con su uso del *pastiche* y el *Kitsch*, con la descontextualización de las imágenes desligadas de un propósito crítico o estético autónomo, excepto el de generar un efecto sobre los lectores, así como la representación identitaria fantástica, que adquiere el matiz de una mitificación, tanto de fuerzas irracionales todopoderosas, como en la representación de lo femenino y en la del (anti)héroe Braun, contribuyen a otra forma de esa deshistorización implícita descrita por Jameson con respecto al posmodernismo. Esta estación intermedia, aunque con ciertas variaciones, se observa en su adscripción al anticapitalismo romántico o al neorromanticismo y su nostalgia del pasado, cuyo paralelo se percibe en la moda retro, en el posmodernismo, según Jameson, o en lo “neo” (ibíd.: 38ss.). “(L)a ausencia de un gran proyecto colectivo” y la “desaparición del antiguo lenguaje nacional”, que, para Jameson, llegan a su apogeo en la cultura globalizada, son procesos que pueden verse en continuidad con respecto a la crisis generalizada de valores que se manifiesta en el *fin-de-siècle* vienés y en el contexto finisecular alemán, a partir de sus productos culturales de literatura trivial, a comienzos del siglo XX, una crisis que eclosiona en las dos guerras mundiales, las cuales también responden a la misma lógica capitalista<sup>44</sup>.

Las tres novelas muestran ese rasgo de la literatura trivial y de entretenimientos que constituye el predominio de la trama, de las acciones y acontecimientos sobre el desarrollo o formación de los personajes, en una correlación inversa con respecto al predominio de la voluntad y poder del personaje principal. El desarrollo y despliegue de la trama, un proceso de sucesos iniciado por el protagonista, se impone paulatinamente al personaje que al comienzo se manifiesta como sujeto activo y dominante, convertido luego en participante pasivo o instrumental dentro de acontecimientos que escapan a su voluntad o control. Desde este punto de vista, existe una

---

<sup>44</sup> Al respecto, el historiador Peter Gay menciona la tesis doctoral de Eckart Kehr, titulada *Schlachtflottenbau und Parteipolitik* [1930], en la que el historiador expone las motivaciones económicas internas de la política naval alemana entre 1894 y 1901 (Gay, 2011: 48ss.). En *Der Graf Luna* [1955], de Alexander Lemet-Holenia se revelan de manera crítica e irónica los beneficios económicos de la guerra (la Segunda Guerra Mundial), descritos desde la refracción fantástica y ambivalentemente patológica del personaje privilegiado.

diferencia importante en conexión con esta ambivalencia valorativa o contradicción desarrollada con respecto a la identidad y despliegue del personaje de Frank Braun, a lo largo de cada texto. A diferencia de lo que ocurre en la literatura gótica o en la literatura trivial y de entretenimiento tradicional, que presuponen, entre otros rasgos, la construcción maniquea y abstracta de la antítesis entre el bien y el mal y la configuración del villano como único carácter relevante, la ambivalencia identitaria o el enigma de la atribución valorativa en la construcción de Braun y en la representación de la sociedad, imposibilitan una interpretación unívoca, simplificadora o abstracta de tal antítesis; ambivalencia que afecta también la adscripción unilateral de la trilogía a un único género o tipo de literatura.

La representación predominantemente visual y quinética; el uso del exceso y la hipérbole (la reiteración y la acumulación a las que se refieren Eco y Killy); la síntesis de elementos y fórmulas provenientes de todos los estratos literarios<sup>45</sup> desdican los límites entre formas y tipos literarios y artísticos, establecidos de manera excluyente. También en este aspecto, la trilogía establece una forma de transgresión de los límites y fronteras genéricas.

Como habíamos marcado, las tres novelas manifiestan un paralelo en su desarrollo, no sólo en cuanto a la correlación inversamente proporcional entre trama y personaje, la focalización, el predominio del desarrollo y la dialéctica activo *versus* pasivo, sino también en ciertos aspectos de su estructura y organización en capítulos, aunque también se observan algunas variaciones. De manera general, las tres poseen una extensión y organización similares: tanto *Der Zauberlehrling und die Teufelsjäger*, como *Alraune* están estructuradas en dieciséis capítulos, mientras que *Vampir* tiene quince. Cada capítulo del primer y el tercer texto de la trilogía poseen uno o dos epígrafes de escritores decimonónicos o contemporáneos canónicos, o epígrafes pertenecientes a políticos y figuras reconocidas de diversos movimientos filosóficos y religiosos, ortodoxos o cismáticos. En *Vampir*, por otro lado, los capítulos están titulados con los nombres de distintas piedras preciosas, en lo que se percibe la influencia del esteticismo y el decadentismo franceses. La estructura de *Alraune* difiere de la de las otras novelas, en dos aspectos que mencionamos aquí, pero serán analizados posteriormente. En primera instancia, cada capítulo es encabezado por un resumen de los sucesos que se relatarán en el mismo. Por otro lado, la importancia del número tres, que muestra la organización de las *Frank Brauns Romane*, se revela asimismo en la inclusión de tres secciones independientes de la narración fantástico- biográfica sobre Alraune. Las tres secciones

---

<sup>45</sup> En primer lugar, de la literatura alta: citas y alusiones artísticas, filosóficas y literarias; las postulaciones revisadas sobre el artista y lo sublime; los procedimientos de provocación y mezcla; la perspectiva elitista y la postura de rechazo del público masivo y burgués. En segundo lugar, de la literatura popular: las remisiones a géneros populares y textos reconocibles para un público masivo; la carnavalización y caricaturización de ciertos caracteres y situaciones; los usos de lo grotesco y ridículo; la sátira antiburguesa sobre las clases dominantes. En tercer lugar, de la literatura trivial y la naciente industria del entretenimiento: los géneros citados más arriba, junto con la opereta, el *vaudeville*, el cabaret, el cinc.

establecen un cambio tanto en el nivel narrativo, en relación con el enunciador y la o las enunciatarias, como en el contenido y la temática metafísico-religioso-moral, referida a las dicotomías entre el bien y el mal, lo divino y lo diabólico, lo alto y lo bajo. En estas secciones, la organización narrativa “clásica” del resto de la novela se convierte en enunciados dialógicos, en segunda persona, que resaltan la estructura antitética recurrente, y acentúan las alusiones al ámbito teatral y musical dadas por sus títulos.

En las conclusiones retomaremos la problemática de la transgresión, como eje central de la obra de Ewers, en conexión con las definiciones y funciones de lo fantástico, pero, el siguiente apartado de la tesis, dedicado al análisis específico de la obra del autor, se centrará espacial y metodológicamente en el segundo volumen de la trilogía, por varias razones. En primera instancia, por una cuestión de pertinencia temática, debido al predominio y el tratamiento de lo fantástico en *Alraune*, pero en segundo lugar, también porque dicha novela fue la que recibió mayor atención de la crítica y obtuvo un reconocimiento y difusión más amplios en el mundo<sup>46</sup>. Con respecto a la primera cuestión, la clasificación de la trilogía plantea en sí misma un problema, debido a su dudosa atribución dentro de la categoría de lo fantástico, según autores como Marianne Wunsch (1992: 16s.), Klaus Gmachl (2005: 63s.) o el propio Thomas Wörtche (1987: 80ss.). Aunque coincidimos con los tres críticos respecto de la primera y la tercera novelas de la trilogía, en las que lo fantástico se desdibuja, por el contrario, *Alraune* sí manifiesta una clara ambivalencia e incertidumbre ontológicas centradas en la interpretación del origen natural y simultáneamente, sobrenatural de la protagonista; incertidumbre que se acentúa en la representación ambigua de la otredad femenina y, a la vez, de lo numinoso y lo atávico (abominable e irresistible), como expresión de potencias que se encuentran más allá del control humano. Así, a pesar de que la trilogía se encuentra en un lugar relegado en la poética fantástica de Ewers, el presente trabajo parte de una perspectiva opuesta con respecto a dicho posicionamiento; perspectiva que exponemos a continuación.

### **3.b. *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesen* (1911)**

#### **3.b.1. La creación, el mal y la transgresión: creadores y destructores en (el) abismo**

Er kann lesen und schreiben. Er ist ein Schaffender  
Hanns Heinz Ewers, *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger*

La segunda novela de la trilogía focaliza la temática de la creación, en diversos niveles, pero sin aislarla de su contraparte, la destrucción, la corrupción y la decadencia. La aspiración y realización de las ansias de crear, una imagen de la voluntad de poder del hombre, se manifiestan,

---

<sup>46</sup> Además de una *Novelle* y un cuento publicados de manera independiente (“Die Spinne”, 1908 y “Karneval in Cadiz”, 1926), *Alraune* es la única novela de Ewers traducida y publicada en español.

para las diversas figuras del creador en la novela, como un arma de doble filo, en tanto la creación se vuelve contra su creador artificial (contra sus diversos creadores).

En *Alraune*, el posicionamiento (forzado), en una serie literaria percibida como alta por parte de Ewers, se manifiesta tanto en las alusiones cultas como en la estructura, en el marco y los *intermezzi* líricos, que también se remiten estilísticamente a la literatura alta y se asocian “al mal” y a “los malditos”, esas figuras del creador, nombradas o insinuadas en la novela.

En esta, se presentan dos formas centrales del mal: por un lado, el mal trascendental, religioso o místico, sobrenatural, asociado al pecado y a lo prohibido, a la creación antinatural en confrontación con las leyes divinas y las leyes naturales. Por otro lado, el mal secularizado, el mal social descrito en la sección narrativa, que se ejemplifica en la hipocresía y la corrupción de las instituciones sociales, en todos los niveles (político, legislativo, educativo, militar y científico). En la representación de diversas formas de perversión (androginia, pedofilia, incesto, travestismo, sadomasoquismo, zoofilia, lesbianismo), como formas del mal, se manifiesta la idea de la decadencia como enfermedad social. Pero tal representación busca asimismo la complicidad del público “elegido” por la novela, en tanto critica a esa burguesía institucionalizada, corrupta, que produce y es seducida por “el mal”; mientras que las clases populares (gracias a su instinto innato o a su “sabiduría” religiosa y moral, su percepción de los límites entre lo bueno y lo mal), parecen ser inmunes a la seducción, violencia y destructividad de *Alraune*<sup>47</sup>.

En primera instancia, en este apartado, resumimos el contenido de la novela, para esbozar a continuación, todos los sentidos de la puesta en abismo, en el texto, con respecto al acto de crear, la creación, el Creador y los creadores. Finalmente, desarrollaremos de manera pormenorizada este último punto.

Como lo indica su título, la segunda parte de la trilogía narra la historia de la creación, “vida” y destrucción de (una) Alraune (mandrágora), un ser femenino, que también se manifiesta como la versión humana de la planta asociada a las brujas y a los poderes oscuros. Se trata de un ser ambivalentemente sobrenatural, como la planta, cuyos poderes hechiceros también parece poseer. La estructura de la novela, que se centra en el problema de la creación y sus consecuencias, representa esas diferentes instancias relacionadas con la historia del personaje a lo largo del tiempo: la instancia previa a su creación y el surgimiento de la idea en en la casa de la familia Gontram (y la historia de sus miembros, exterminados uno a uno, de forma extraña, luego de la salida de la mandrágora decorativa de la casa familiar), junto con la historia de la realización de esta creación y su nacimiento; luego, la instancia de la niñez de Alraune, su educación, su adolescencia y el

---

<sup>47</sup> El influjo del carisma de Alraune se establece selectivamente. Así, existe una diferencia entre la seducción del personaje con respecto a la burguesía (en una forma de dominio que llega a ser absoluto), en confrontación con el rechazo del pueblo. No ocurre lo mismo con la otra figura carismática en la novela: Frank Braun, el cual ejerce su carisma (discursivo) como poder sobre todas las clases sociales.

desenlace trágico de sus enamorados, hasta llegar al final de uno sus “creadores”: el consejero secretario efectivo y profesor universitario Jakob ten Brinken, encargado del financiamiento para reunir los “elementos” necesarios y de realizar la inseminación artificial por la que Alraune llega a la vida. Finalmente, la última parte narra la instancia de su relación con su aparente ideólogo, Frank Braun, el deterioro de este a partir de sus relaciones y el fin del fantástico ser femenino. Este abrupto final, que puede ser pensado como un *deus ex machina*, se produce en un incidente oscuro, en el que la joven, cuya única “debilidad” parece ser una forma de sonambulismo (*Mondsüchtigkeit*<sup>48</sup> o *Schlafwandel*), que sufre desde niña (Ewers, 2005: 589), cae, luego de que Frieda Gontram, la última sobreviviente de los Gontram, se suicidara arrojándose por la ventana y llamándola (ibíd.: 772s.).

A partir de dichas delimitaciones temporales, la estructura está doblemente dividida. Por una parte, en dieciséis capítulos que, de acuerdo con el subtítulo que los encabeza en cada caso, narran un episodio dentro de la vida (creación y muerte) de la muchacha; pero, asimismo, la novela posee un marco, compuesto por el *Aufakt* (preludio) (Ewers, 2005: 425.), el *Ausklang* (finale) (ibíd.: 775), y los dos *intermezzi* (ibíd.: 552 y 676), que se sitúan entre los capítulos V y VI; y XI y XII. En confrontación con el modelo de la novela de formación o educación (*Bildungsroman*), y en la tradición de la novela gótica, cuya contraposición analiza José Amícola (2003), los diferentes estadios o etapas de la vida del ser son separados por los *intermezzi* en tres partes: el proceso que desemboca en su creación, la niñez y adolescencia de Alraune y su “adultez” y su extinción. En consonancia con la tesis de Amícola, esta representación del recorrido vital del personaje femenino-fantástico no manifiesta ninguna forma de desarrollo, aprendizaje o educación efectivos, institucionales o vivenciales, con la única excepción del aprendizaje erótico-amoroso (e incestuoso) llevado a cabo con su señor tutor (Ewers, 2005: 690), figura paterna, amante y ambivalente creador, Frank Braun.

Por otra parte, aunque también en conexión con la perspectiva de Amícola, la problemática de la paternidad y la creación se plantea en conexión con los modelos góticos, a través de una “utopía misógina”, que representa una forma de concepción “artificial” cuyos ideólogos y realizadores son hombres. En este sentido, ten Brinken y Frank Braun son los únicos progenitores

---

<sup>48</sup> En estos episodios, Alraune actúa “unter dem Einflusse des Vollmondes” (Ewers, 2005: 589). La idea de lo lunar implícita en el término *Mondsüchtigkeit*, se asocia recurrentemente a lo fantástico, hacia la misma época, tal como observaremos con respecto a la obra de Alexander Lernet-Holenia, *Der Graf Luna* [1955], pero también presente en el relato de Leo Perutz, “Der Mond lacht” (1930), *et. al.* En otro trazo de la influencia de Bachofen, en la época, lo lunar se conecta con lo femenino, en conjunción con lo fantástico-mítico (véase el capítulo IV del presente trabajo). En la novela de Ewers, hay otras alusiones a lo lunar y su relación con los mundos oníricos y nocturnos, que se asocian a lo fantástico y el mal, desde el Romanticismo (cf. Béguin, 1996: 11ss.), tales como la luna [der Mond], de género masculino en alemán, como padre del basilisco, en el primer *intermezzo* (del que luego nos ocuparemos); del mismo modo que, en el segundo, “die Milchopale in dem leuchtenden Armband der Mondgöttin” (Ewers, 2005: 677) constituyen la metáfora preciosista de los dientes de la rubia hermanita.

intelectuales de esta otra mujer, cuya identidad resulta ambivalente. A pesar de que el personaje femenino de Alma Raune (la “madre” biológica de Alraune) desempeña un papel importante en uno de los capítulos del libro, esta solo es situada en el papel de mero “recipiente” o “continente”, la “materia bruta” (o la “puta mítica”, como veremos en el siguiente apartado), en la que se realiza el impulso creador masculino, verdadero responsable de la creación. La misma excepción puede extenderse a la princesa Wolkowinsky, cómplice o colaboradora en la creación del ser, pero que también desempeña únicamente una fuerza física que domina violentamente a la madre, para la realización del experimento. Así, la representación novelística establece una división genérica y social que afecta a los involucrados en la creación, en términos de la división de tareas. Las mujeres (Alma Raune y la princesa Wolkowinsky), tal como los hombres de las clases sociales bajas (y entre estos, los que son presentados como más execrables, los criminales, tales como el padre biológico de Alraune) sólo pueden constituir el material de experimentación de las ideas y experimentos de las clases sociales media y alta, que desempeñan la tarea intelectual y lideran su ejecución, a partir de la concepción científico-racional y artística. Sin embargo, tal como en *Frankenstein*, este “borramiento” de lo femenino, soñado y realizado en la novela, que produce paradójicamente otro ser femenino, demuestra tener consecuencias fatales para todos los implicados.

Con respecto al protagonismo de Alraune y Frank Braun, a diferencia de lo que ocurre en las otras dos novelas de la trilogía, que tienen a este último como personaje principal indiscutido y como foco de la narración, en estilo indirecto libre, *Alraune* se centra en el personaje femenino y los sucesos giran alrededor de su proceso vital, el cual se plantea en conexión con el recorrido vital de Braun y su pasaje por diversas instituciones sociales (educativa, militar y, dentro de esta, carcelaria). Por ello, aunque se alude a los desplazamientos de Braun por el mundo, representados en las otras novelas, esta transcurre en diversos lugares de Alemania y, mientras se narra la vida de Alraune, se narran las peripecias de Braun y su propio recorrido vital, de acuerdo con el cual se relatan sus experiencias en instituciones, en diferentes espacios públicos y privados, y entre diversas clases sociales.

Así, si en la primera parte, Braun representa al estudiante rebelde frente a la autoridad del tío, con menos de veinte años (Ewers, 2005: 448), el personaje desaparece en la segunda, para volver en la tercera y última, después de un salto temporal de unos diez años (desarrollados en la segunda parte, en el itinerario vital de Alraune). Desde una perspectiva irónica sobre la expresión rebelde de la juventud de Braun, en la primera parte, la tercera parte lo muestra desempeñando él mismo el papel de la autoridad frente a la rebelde tutoranda, actuando en ese rol despreciado y desafiado en la primera sección, el de tutor o autoridad (*Vormund*) (íd.) frente a Alraune, su “pequeña prima” (*kleine Base*) y “pupila” (*kleines Mündel*) (íd.). La escena de presentación (o

reencuentro) entre ambos personajes muestra el juego de poder en lo que será la dinámica entre ambos, a partir de los apelativos utilizados hacia el otro, pero también expone otros dos de los aspectos centrales que trata la novela. Por un lado, el problema de las relaciones de poder y su ejercicio en conexión con el carisma (de Braun, pero también de Alraune), así como la representación de poderes irracionales o fuerzas que determinan los destinos humanos y el curso de los acontecimientos. Por otro lado, la novela también escenifica el desdibujamiento de las relaciones familiares y las delimitaciones identitarias, que llega a su clímax en el vínculo entre ambos personajes.

En segundo lugar, en cuanto al procedimiento de puesta en abismo en la novela, el mismo se manifiesta, en primer lugar, en las formas de creación natural y la contraposición con la creación antinatural, que se define, por un lado, como transgresión y se caracteriza, por otro lado, por su artificialidad. En cuanto al primer aspecto, las formas de la creación presentan una diferenciación que, a su vez, se deslinda en otras distinciones entre esas representaciones. La primera oposición se plantea entre la creación en términos trascendentes, que se manifiesta como creación divina, frente a las diversas formas de creación “humana”, que se definen como artificiales o, citando el título de la novela admirada por Ewers, “a contrapelo” de las leyes divinas, naturales o las convenciones sociales. Como veremos a continuación, esta forma de creación aparece en el prelude, los *intermezzi* y el final de la novela.

Sin embargo, de esta dicotomía se desprende otra diferenciación (implícita en aquella, pero que posee otros matices). Se trata de la diferenciación entre creación natural y creación artificial, uno de cuyos sentidos es la creación artística, en un sentido amplio, que desarrollaremos a continuación, y que en la obra de Ewers, como denotamos en la introducción, se establece a partir de la confluencia entre los sentidos de lo “artificial” y lo “artístico”, en el término *künstlich*, utilizado el ensayo sobre Poe [1905].

A su vez, el sentido de esta creación artificial posee una ambivalencia específicamente destacada en Alraune, como creación artística, científica y sobrenatural. Así, la creación artificial, humana o sobrenatural, implica una transgresión de la ley divina o de las leyes naturales, fundidas o identificadas en una. Por el contrario, la creación artificial se relaciona con el mal y se establece como polisémicamente fantástica y terrenal. Así, la creación contra natura confronta la naturaleza, por un lado, y el arte junto con la ciencia, por el otro. El problema del mal, en la novela, asociado a la transgresión, se manifiesta entonces, en un plano metafísico, pero también en su sentido secular, en cuanto a las formas de la transgresión y la perversión. Así, tal transgresión se realiza en cuanto violación a nivel moral, ético o en cuanto a convenciones sociales atacadas en la representación de la figura del “artista”, el marginal Frank Braun; pero también como transgresión de las leyes que el



consejero, representante del creador material o técnico, quebranta o vulnera a conveniencia a fin de lograr sus objetivos.

Desde este punto de vista, la continuidad entre el plano trascendente (divino, diabólico o mítico) y el inmanente, social o terrenal, cuya confluencia es el sentido (los sentidos) de la creación aludidos por la novela, se manifiesta asimismo en la estructura del texto, ya esbozada, que confronta el marco, junto con los *intermezzi*, y los dieciséis capítulos, dedicados respectivamente al ámbito trascendente y el inmanente o terrenal. Los dos *intermezzi*, además de los precitados “Preludio” y “Finale”, son parte del marco. Los mismos constituyen una unidad, en primer lugar, en términos estilísticos, a partir del uso de la segunda persona en la remisión directa a la o las figuras de la(s) lectoras contrapuestas, que, finalmente, se revelan como las dos caras de la misma figura femenina. En segundo lugar, estas partes confluyen en el sentido de la representación de los aspectos trascendentes (lo divino y lo diabólico, la lucha entre el bien y el mal, etc.; aspectos que el narrador conecta con la historia de Alraune, desde una perspectiva sobrenatural y mítica. Finalmente, en los cuatro pasajes se representa el plano de la enunciación narrativa, en contraposición con el plano de lo enunciado, el relato de la historia de Alraune, que se desarrolla en la serie de dieciséis capítulos.

En el nivel del marco, el narrador se remite en abismo al propio texto y a la noción de creación divina, frente a la creación diabólica. Como veremos, aunque para Tanja Nusser, la identidad del narrador permanece difusa (Nusser, 2002: 182), la identificación de este se cierra circularmente en el final de la novela, de acuerdo con la caracterización del propio narrador. Este narrador de los pasajes intercalados ostenta tanto la posición de testigo como la de creador del relato, con lo que representa otra autoridad dentro del texto: la “paternidad” literaria o autoría.

En este plano metatextual de la novela, delimitado por el marco, el narrador comenta, evalúa la historia y juzga moralmente el contenido de lo narrado en el otro plano, el del enunciado o relato, propiamente narrativo. El estilo remite a la lírica y, como dijimos, a una representación del mal metafísico, sobrenatural, en permanente conflicto con el bien. Sin embargo, como ya esbozamos, hay una continuidad entre ambas formas del mal, trascendental y terrenal, representadas en el marco y los *intermezzi*, en consonancia con lo sostenido por Clemens R uthner. R uthner afirma que el acoplamiento de la ciencia experimental con el mal, en la superestructura normativa del marco, prelegitima narrativamente el nivel sobrenatural que “acompaña”<sup>49</sup> la narración biográfica del Alraune

---

<sup>49</sup> En un sentido musical connotado por los títulos de cada parte del marco y los intercalados, *Auftakt*, los dos *Intermezzi* y *Ausklang*. Los cuatro pasajes reenvían a las partes de una pieza musical clásica, pero que, en este sentido, subrayan el aspecto lírico del marco. Asimismo, el sentido musical de dichos pasajes se une sinest sicamente a las imágenes y metáforas preciosistas, decadentistas, bíblicas y fantásticas asociadas al mal y al pecado (especialmente, la

Por otra parte, Nusser asocia la condena moral y los comentarios sobre la acción y la fecundación artificial (*künstliche Befruchtung*) (Nusser, 2002: 182ss.), en este nivel, con la posición oficial de la iglesia católica al respecto, de acuerdo con la encíclica *Arcanum Divinae Sapientiae* (1880), del papa Leo XIII. Para la autora, la novela participa de un debate contemporáneo al autor, con respecto a la fecundación artificial (id.): En la novela, no obstante, este debate no se conecta con una perspectiva médica altruista, cuyo fin sería superar la infertilidad, sino que, para la autora, la fecundación plantea otros dos móviles: por un lado, crear mediante hechicerías un ser vivo, y, en segundo lugar, citando a Ewers, “dem Schöpfer ins Handwerk zu pfuschen” (Ewers, 2005: 469).

En cuanto a este marco de estructura simétrica, según Gmachl (2005: 222), como mencionamos, las cuatro partes se dirigen a las dos lectoras (posteriormente, lectora única, de dos caras) en términos de la antítesis entre el bien y el mal, no sólo expuesta en el contenido del marco, sino también tipificada en ambas figuras femeninas (en los modelos femeninos bíblicos de Eva y María) y por la literatura trivial. La tendencia de esta literatura a la simplificación y al orden, según Hans Friedrich Foltin, se refleja en la pintura en blanco y negro y en la tipificación de los personajes (que se consigue mediante fórmulas primitivas, psicológicamente vulgares), así como en la simplificación de problemas difíciles mediante la intervención del “destino”. Además, el orden buscado es convertido en “razonable” y “justo”, lo que se expresa en la “justicia poética”, en el final feliz de las figuras positivas y en el castigo correspondiente de las negativas (Foltin, 1968: 260ss.). En la antítesis femenina entre el bien y el mal, reconocible para el lector en su origen bíblico y representada en las dos lectoras, alude a la tipificación de los personajes, que alimenta el prejuicio, mientras que la simplificación de los problemas difíciles se realiza en el final *deus ex machina* de la novela, cuando Frank Braun es milagrosamente salvado de la influencia todopoderosa y subyugante de Alraune, por la muerte de esta, en el confuso incidente final del suicidio de Frieda Gontram y la subsecuente caída de Alraune. Con ello, se restaura el orden moral transgredido por la creación de Alraune y la sociedad que la rodea. Así, el final implica el castigo de la figura negativa, a partir del acto de “justicia poética” en el que muere la protagonista. Pero la novela no representa un retorno al orden “razonable” y “justo”, en tanto, por un lado, en ninguna instancia de la misma el orden social se representa como “razonable o justo”, sino desde una perspectiva crítica de las instituciones sociales y la burguesía. Por otra parte, el final “feliz” de las figuras positivas posee en este caso un sesgo más ambiguo, en tanto se trata de la mera supervivencia de Frank Braun, el cual constituye una figura heroica y, al mismo tiempo, diabólica.

En cuanto al preludeo, este repite estructuralmente la forma tripartita de las *Frank Brauns Romane*. En la primera parte del mismo, además de las figuras básicas de las lectoras, que

---

concupiscencia), tales como la de la serpiente, el basilisco y el desierto, los países del sur (sic) (cf. Ewers, 2005: 426, 552ss., 676ss., 775ss.).

revisaremos al ocuparnos de la representación de lo femenino, en el apartado siguiente, la antítesis e hipérbole de los planos metafísicos del bien y el mal se manifiestan en Dios y el príncipe de las tinieblas,<sup>50</sup> respectivamente, el creador y el creador artificial (o destructor). Frente al “legítimo” creador divino, cuyas leyes o normas, en el plano metafísico, rigen la naturaleza, se contraponen a ese otro creador de seres extraños que surgen del placer malvado de los pensamientos (Ewers, 2005: 425). Como vimos en el ensayo sobre Poe, el impulso ambivalentemente amoroso del arte e identificado con el mal, manifiesta en la novela la labor de este príncipe que crea contra natura, de manera artificial, y que también es el origen del experimento, de la fecundación artificial (ibíd.: 505). Así, el sesgo moral de la primera parte del prelude también subraya la primera forma de filiación explícita: la existente entre Satán y sus hijos (terrenales): “Er ist schlecht, ist böse. Und böse ist der Mensch, der so tut wie er. Er ist ein Kind des Satan” (Ewers, 2005: 425). La problemática familiar se asimila aquí a la de la creación, en términos de la descendencia luciferina, ese otro hijo rebelde, en el plano divino. En este sentido, en la tradición gótica, el gesto rebelde de Satán se repite en su hijo, en tanto, entrometerse con las leyes eternas es ayudar a Satán a crear según su orgullosa voluntad (ibíd.: 426). Pero, según le advierte la primera parte del prelude a ese demoníaco (y aún anónimo) creador, “es ist Lüge nur und irres Blendwerk, was immer er schafft. Es ragt auf und wächst in alle Himmel - aber es stürzt zusammen am letzten Ende und begräbt im Stürze den hochmütigen Narren, der es dachte” (ibíd.). Por una parte, la creación se asimila a la mentira y a la apariencia, una forma de fantasmagoría diabólica conectada con el engaño, que, como veremos, reaparece en la narrativa de Perutz (cf. capítulo 4).

Por otra parte, en la obra de Ewers, la noción de mentira y la de apariencia también se asocian a la bella apariencia del arte, en primer lugar, y, en segundo lugar, el mito de la mandrágora como “mentira”, desde la perspectiva de la racionalidad seglar, o moderna, en contradicción con esa perspectiva metafísica, desde la que se performa o enuncia, en el marco. Como analizaremos, la idea del mito de Alraune se asocia a la mentira o el engaño, en el discurso persuasivo de Braun (ibíd.: 470ss.) y en vinculación con el poema de Baudelaire “L'amour du mensonge”, incluido en *Les Fleurs du mal* (Baudelaire, 1925), pero, sobre todo, con respecto a los ensayos de Oscar Wilde.

En la segunda parte del prelude, se resume la historia que será narrada: “Seine Exzellenz Jakob ten Brinken, Dr. Med. Ord. Professor und Wirkl. Geh. Rat, schuf das seltsame Mädchen, schuf es - - wider alle Natur. Er schuf es ganz allein, wenn auch der Gedanke einem andern

---

<sup>50</sup> Las expresiones “der Fürst der Finsternis” (Ef 6, 12; Hch 26,18 y Jud 6, en la Biblia Luterana), así como “der Fürst dieser Welt” (en Jn 16,11 y 12,31) remiten respectivamente al príncipe oscuro e, indirectamente, a la figura de Satán o Lucifer representada por Milton, otro “joven” y bello protagonista que se rebela frente a la autoridad “paterna” todopoderosa. La problemática familiar y el autoritarismo paterno-aristocrático también se manifiestan como temáticas fundamentales en la novela gótica, y Ewers recoge estas características en la configuración de su propio “héroe”/villano, Frank Braun y de su ambivalente (aunque claramente vil) heroína, Alraune, la cual encarnará a otro príncipe, en la representación.

gehörte” (ibíd.: 425). La cita presenta a los dos creadores (masculinos) de Alraune, mediante una oposición entre el consejero, nombrado, irónicamente, con todos sus títulos y dignidades terrenales, frente al creador “anónimo”, al que pertenece la idea, Frank Braun.

El prelude subraya que el ser fue bautizado y llamado Alraune, y creció y vivió como ser humano. Por un lado, el énfasis en el bautismo de Alraune subraya la herejía cometida en la creación artificial, en el experimento. Por otro lado, en la denominación del ser (*das Wesen*), el prelude denota la distancia entre la androginia del “ser” creado, perteneciente al reino vegetal y, por ello, hermafrodita, o como joven impúber (*das Mädchen*), pero también por estar vinculado con lo sobrenatural, como se remarca con respecto a sus dos habilidades insinuadas como sobrenaturales: convertir todo lo que toca en oro y sobreexcitar los sentidos de los que la rodean, de manera patológica. En cuanto a su atracción material de los elementos ligados a lo terrenal (el oro y los metales preciosos), esta se asocia a su naturaleza diabólica, que, a su vez, se conecta con el origen vegetal-telúrico del ser: “Wohin, aber, sein giftiger Atem traf, schrie alle Sünde, und aus dem Boden, den seine leichten Füße traten, wuchsen des Todes bleiche Blumen. Einer schlug es tot, der war es, der es einst dachte: Frank Braun, der neben dem Leben herließ” (ibíd.: 426). Por una parte, la cita enfatiza la conexión entre Alraune y lo telúrico: en el suelo o la tierra que pisa, crecían las flores pálidas de la muerte. La imagen también retoma las imágenes baudelaireanas de la belleza, la rebelión, la destrucción y el mal, el cielo y el infierno (“Le beauté” e “Hymne a la beauté”, “Le serpent qui danse”, “Tout entière”, “Le rebelle”, “Abel et Cain”, “Les Litanies du Satan”, Baudelaire, 1972); el deseo y la perversión (“Tu mettrais l’univers entier dans ta ruelle”; “Sed non satiata”, “Le possédé”, íd.); el veneno y la infertilidad lunar (“Le poison”, “Tristesse de la lune”, íd.), el lesbianismo (“Lesbos”; “Femmes damnées”); entre otras temáticas de *Les Fleurs du mal*. El libro, mencionado en la novela (ibíd.: 641), se asocia a las imágenes femenino-florales del *art nouveau*, que revisaremos, desde la perspectiva de Walter Benjamin, en *Das Passagen-Werk* (1982). La infertilidad y lo perverso, asociado a la seducción y belleza ornamental-vegetal del *art nouveau*, son características que ven su encarnación en el ser creado por Ewers, en donde, además, la noción de fertilidad e infertilidad condice, por un lado, la idea de una fecundación artificial confrontada a la hibridez (y, por ello, infertilidad) del ser creado. A esto, se agrega la proliferación vegetal de las representaciones del jardín, en las escenas erótico-*Kitsch* entre los enamorados, donde se narra (y describe ampliamente, en su caprichosa desnudez o masculina vestimenta) cómo vivía Alraune en el parque, junto a Frank Braun (Ewers, 2005: 738ss.).

Por otra parte, se completa aquí la referencia pospuesta acerca del segundo (o primer) creador de Alraune y su destructor, caracterizado, además, de manera polisémica, como “marginal” o vagabundo. No obstante, aunque el prólogo lo constituye en autor y destructor del ser, el final de

la novela contradice explícitamente esta idea. En la sucesión de hechos que llevan a la destrucción del ser, se prueba la debilidad de Braun frente al dominio de Alraune y, como dijimos, por un lado, Frieda Gontram es la culpable directa de la caída de Alraune, pero, por otro, el suceso se presenta como una resolución, imprevisible o inesperada, de acuerdo con la coherencia interna de los acontecimientos hasta esa instancia. Así, se trastoca el *crescendo* de episodios que demuestran el poder de la protagonista, pero también se cumple con las prerrogativas de restauración del orden, en la literatura trivial, según Foltin (1968: 260).

La tercera parte retoma la primera línea de la primera parte del preludio, dirigida a las lectoras, pero corrige la referencia de la enunciataria a la que está dedicado el libro: no a la rubia hermanita de ojos azules, de los días de tranquila ensoñación, sino a la hermana de la noche, de las sombras y el descenso, a la pecaminosa. Como presentamos, esta contraposición se manifiesta en imágenes asociadas, por un lado, al día y la noche, y, por otro, en los paisajes, o los dos “paraísos” (el diurno y el nocturno), esbozados por el narrador. También aquí vuelven a reaparecer las imágenes florales y las asociadas a la tierra o al suelo, que, en esta ocasión, transita el pie del narrador: “Deine Tage sind wie die schweren Trauben blauer Glyzernen, tropfen hinab zum weichen Teppich: so schreitet mein leichter Fuß weich dahin durch die sonnenglitzernden Laubgänge deiner sanften Tage” (Ewers, 2005: 426). Las imágenes naturales (las glicinas, el follaje, las florecillas), sin embargo, se contraponen a la imagen del interior, la metáfora decorativa (humana y artificial) del suelo como una alfombra de capullos de glicina. Por otra parte, la paranomasia entre *Glyzernen* y *sonnenglitzernden*, del mismo modo que la aliteración del fonema explosivo /t/ resaltan el aspecto lírico o poético del fragmento. Por el contrario, la noche, asociada al pecado:

brüstet sich in brandigen, gelben und roten, tief violetten Farben. Und die Sünde atmet durch die tiefe Nacht, speit ihren Pesthauch weit hinaus über alle Lande. Und du fühlst wohl ihren Hauch. Da weitet sich dein Auge [...]. Da fallen die bürgerlichen Schleier aller sanften Tage, da gebiert sich die Schlange aus schwarzer Nacht. Da reckt sich, Schwester, deine wilde Seele, aller Schanden froh, voll aller Gifte. Und aus Qualen und Blut, und aus Küssen und Lüsten jaüchzt sie hinauf – schreit sie hinab - durch alle Himmel und Höllen (íd.).

En este caso, además de las diversas aliteraciones, otro rasgo lírico del pasaje es la sinestesia de colores y formas, en la percepción “táctil” y olfativa del narrador y la pecaminosa enunciataria (la fiebre, el aliento pestilente, los besos, la “suavidad” que caracteriza los días). En cuanto imitación del estilo lírico baudelaireano, el fragmento puede ser pensado como *pastiche*, en el sentido delimitado por Genette y citado más arriba, es decir, la imitación no paródica del estilo, en este caso, poético, de un autor (Genette, 1999: 38).

Desde este punto de vista, además de la referencia explícita (ibíd.: 641), de las mencionadas temáticas que Ewers retoma de Baudelaire y de las conexiones entre *Les Fleurs du mal*, el *art nouveau* y la novela, que analizaremos, el poema “L’ Irremédiable” pauta tanto el estilo y el tono, como la perspectiva y la serie de temas que establecen el marco de Alraune. A continuación, lo reproducimos, a fin de mostrar las afinidades entre ambos:

Une Idée, une Forme, un Être  
Parti de l’azur et tombé  
Dans un Styx bourbeux et plombé  
Où nul œil du Ciel ne pénètre;

Un Ange, imprudent voyageur  
Qu’a tenté l’amour du difforme,  
Au fond d’un cauchemar énorme  
Se débattant comme un nageur,

Et luttant, angoisses funèbres!  
Contre un gigantesque remous  
Qui va chantant comme les fous  
Et pirouettant dans les ténèbres;

Un malheureux ensorcelé  
Dans ses tâtonnements futiles,  
Pour fuir d’un lieu plein de reptiles,  
Cherchant la lumière et la clé;

Un damné descendant sans lampe,  
Au bord d’un gouffre dont l’odeur  
Trahit l’humide profondeur,  
D’éternels escaliers sans rampe,  
Où vieillissent des monstres visqueux

Dont les larges yeux de phosphore  
Font une nuit plus noire encore  
Et ne rendent visibles qu’eux;

Un navire pris dans le pôle,  
Comme en un piège de cristal,  
Cherchant par quel détroit fatal  
Il est tombé dans cette geôle;

– Emblèmes nets, tableau parfait  
D’une fortune irrémédiable,  
Qui donne à penser que le Diable  
Fait toujours bien tout ce qu’il fait!

## II

Tête-à-tête sombre et limpide  
Qu’un cœur devenu son miroir!  
Puits de Vérité, clair et noir,  
Où tremble une étoile livide,

Un phare ironique, infernal,  
Flambeau des grâces sataniques,  
Soulagement et gloire uniques,  
– La conscience dans le Mal!

(Baudelaire, 1972: 94ss.).

El poema trata el tema de la creación y el creador, luchando con y por la belleza y la forma, luchando en la pesadilla de la uniformidad, por alcanzar la verdad (una verdad oscura y en la oscuridad), aunque sea bajo la forma de la “conciencia del mal” (de su corazón, de su época). En el marco, Ewers utiliza los mismos elementos temáticos mencionados a lo largo del poema; pero, en su interpretación y reconfiguración del mismo, en lugar de aludir a la figura del artista en su tiempo: el artista denostado o en su tumba, maldito, como Baudelaire articula en otro de sus poemas; el artista sin aureola, ni gloria, ni sublimidad; que transita las calles tropezando embriagado y que canta a una modernidad infernal y a sus (deseables) habitantes; por un lado, Ewers busca imitar el estilo poético del poema, pero en términos que resultan artificiales con respecto a la materia narrada y el resto de la novela; por otro lado, como vimos con respecto al comienzo del preludio, adscribe el estado de cosas que se narrarán en la novela, a un plano metafísico, que, en la poesía de Baudelaire, solo refiere a un más acá, tanto o más infernal que cualquier plano sobrenatural. Lo que en Baudelaire es poesía como crítica acerba, irónica hacia su época, en Ewers, el *pastiche* y la retórica performativa del preludio recuerda más bien a un gesto vaciado de contenido –anacrónico–, que, en última instancia, manifiesta una mitificación en cuanto a la atribución del mal social, la perversión y la decadencia a fuerzas irracionales, fuera de la historia, que determinan los destinos humanos, más allá de su poder.

Se trata del impulso hacia una sublimidad (vacía de su sentido trascendental, dudosamente performada), que se revela como una sublimación de los impulsos y que, en este último sentido, cumple con las prerrogativas de la literatura trivial o de entretenimiento. Sin embargo, precisamente por ello la obra de Ewers resulta representativa con respecto a su época, en tanto, por un lado, el autor manifiesta las preocupaciones e tendencias de una época en crisis identitaria, en diversos niveles (en términos genéricos, con respecto a las delimitaciones de lo femenino y lo masculino; en términos colectivos, en conexión con las tendencias al cosmopolitismo o al nacionalismo exacerbado) y las expresa desde las teorías más actuales dentro de ese ámbito.

Con respecto a las temáticas tratadas por ambos artistas, en el poema de Baudelaire y el marco de la novela, la noción de crear o formar lo informe, producir una idea o un ser (un pensamiento), es propia de la labor del artista, como descendiente del ángel caído. Pero las temáticas, el lenguaje y los signos utilizados por Baudelaire como alegoría secular, profana (de la profanación, pero también, del arte y el artista profanados, desterrados de un panteón del pasado y de un culto insustancial, en el presente); en Ewers pierden su sentido metafórico, para ser utilizados en su sentido más “concreto”. Así, por ejemplo, los poemas “Le vampire” y “Les metamorphoses du vampire” se convierten en el ansia de sangre “real” del ser fantástico, de Alraune, en el mordisco de sus besos y en los cortes infringidos por la sonámbula protagonista, en el cuerpo del extenuado Braun, para beber su sangre, antes del desenlace (Ewers, 2005: 769). La

sangre es un *Leitmotiv* de la obra de Ewers, en sus relatos; pero, en la trilogía, además, el motivo conductor está presente en la idea de la transmutación del cuerpo y la sangre de Cristo, en el culto sectario a la flagelación por parte de “die Teufelsjäger” y en el sangriento y grotesco sacrificio final, el asesinato de la “santa”, que tiene como ejecutante obligado a Frank Braun, en *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger* (Ewers, 2005: 185, *pássim*). Sobre todo, este *Leitmotiv* constituye el eje de la última novela de la trilogía, titulada, precisamente, *Vampir*, donde el título mismo remite al fluido vital, y su tematización fantástica, convertida en patología decadente y como metáfora de una cultura occidental igualmente decadente (civilizada), sedienta de sangre, y que se dirige a su propia destrucción. Por otra parte, en conexión con este *Leitmotiv* de la obra de Ewers, más adelante nos referiremos a ciertos trazos naturalistas, presentes en *Alraune* (mediatizados por el influjo decadentista), de acuerdo con los cuales la determinación caracterológica (una determinación biológica, que delimita, a su vez, lo social) se establece precisamente a través de la herencia y la sangre.

Las sutiles alusiones clásicas del poema baudelaireano, a Orfeo, a Sísifo, a Odiseo, se transforman en referencias directas o concretas en la novela, que se entretienen con el sentido de lo narrado, desde la perspectiva ambigua de Braun y el narrador. Ese ámbito lleno de reptiles, donde velan monstruos viscosos, cuyos enormes ojos fosforescentes hacen una noche más negra todavía, es uno de los ámbitos nocturnos descritos por Ewers en las diversas partes del marco, en donde reaparecen todas las alusiones al demonio y lo infernal, que, en Baudelaire funcionan como alegoría de la búsqueda del artista por encontrar la belleza, por dar forma a lo uniforme; una búsqueda penosa, trabajosa, oscura e infernal que tiene por objetivo la perfección; aunque se trate de un objetivo infructuoso, por la fortuna irremediable del desdichado artista y por la acción de un diablo que realiza siempre bien cuanto hace, pero que otorga la única luz posible, el espejo en el que se refleja la verdad, la conciencia del propio mal y de la caída. Finalmente, ese demonio exitoso en la desgracia del artista, como hombre (como penoso trabajador de la forma) se transforma en el preludeo en un hijo rebelde, y en un padre de otros, que también crea según sus deseos (y hace bien cuanto hace), en las obras de sus hijos, artistas y científicos, amalgamados en una extraña filiación.

En cuanto al preludeo, si, por un lado, la cita del mismo, reproducida más arriba, alude a la “revelación” o develación de lo que hay detrás de los suaves días burgueses, es decir, la revelación de las hipocresías que subyacen a la apariencia “diurna” de la vida burguesa (algo que permitiría atribuir a la sátira social presente en la novela un sentido crítico e histórico específico); en realidad, el pasaje expone la fundamentación trascendental de la perversión o corrupción sociales que describen los dieciséis capítulos, en términos de una mitificación, en el sentido metafísico de la lucha entre el bien y el mal, una lucha determinada fuera de y más allá del ámbito humano, y, por



lo tanto, inevitable y fuera de la historia. En las imágenes bíblicas (la serpiente y el pecado, la negra noche del tormento, la sangre y la concupiscencia), el preludio enmarca la narración “actual”, contemporánea e histórica de los dieciséis capítulos y “deshistoriza” el sentido de la crítica o sátira burguesa, allí presente, en un movimiento que acerca la novela de Ewers específicamente a lo que más arriba presentamos como el anticapitalismo romántico o neorromanticismo (cf. capítulo 2).

En lo que hace a los dos *intermezzi*, ambos retoman el mismo estilo poético descripto aquí, pero, de acuerdo con una estructura y progresión temática diversa. El primer *intermezzo* está dividido en dos partes, la primera de las cuales describe otro paisaje, desértico, en este caso, y asociado a todos los pecados que, según se relata, son traídos por el ardiente viento del sur, solo mencionado aquí, sin una referencia explícita (Ewers, 2005: 552). En cuanto a esta descripción, algunos años más tarde, la misma asociación entre “el Sur” y el pecado, o, en términos más amplios, el deseo, las pasiones, la irracionalidad y el mal (o el caos) es tematizada en dos de las novelas cortas de Thomas Mann, en las que, aunque no en un sentido metafísico explícito, como aparece en Ewers, también se insinúa la temática de la perversión y la caracterización dicotómica de dos ámbitos diversos, el norte y el sur. Tanto en *Der Tod in Venedig* [1912], como, posteriormente, en *Mario und der Zauberer* [1930], el sur (más específicamente, Italia), se produce la configuración de los pueblos y la comparación constante entre el Norte y el Sur, lo nórdico y lo meridional. Así, Mann plantea una antítesis entre lo meridional- mítico, en vinculación con el arte griego y el homoerotismo y la perspectiva alemana o nórdica sobre este mundo primitivo del caos, el Eros y la destrucción, que, en el caso del último relato, según la crítica, se representa específicamente en conexión con la representación del contexto de crisis política y social, a partir del ascenso y el ejercicio de poder por parte del fascismo<sup>51</sup>. En el último texto, además, tal como en la primera novela de la trilogía, Mann explora las relaciones entre el líder carismático y la masa (cf. capítulo 2).

Por otra parte, en el reflejo de lo meridional entre los intelectuales alemanes y, sobre todo, en *Mario und der Zauberer*, las tensiones entre el nacionalismo y el cosmopolitismo son otro tema tratado también por Ewers, tempranamente, en su ensayo sobre Poe, aunque su itinerario intelectual y político se separe específicamente del de Mann, sobre todo a partir de 1918. En tal sentido, en el contexto de la Primera Guerra Mundial, tanto en los escritos de Mann como en los de Ewers (Kugel, 1992: 201ss.) se exacerbará una postura conservadora, nacionalista y burguesa, con respecto al conflicto, postura que se conecta con el ya mencionado anticapitalismo romántico imperante en los círculos intelectuales alemanes, hacia la misma época (Löwy, 1979: 41ss.), tal

---

<sup>51</sup> Sobre “Mario und der Zauberer”, pueden revisarse Möcklinghoff (1987: 239ss.), Koopman (1993: 151ss.) y König (1992: 235ss.). El itinerario de Mann desde el temprano nacionalismo hasta la defensa de los valores de una democracia humanista y el rechazo del fascismo es perceptible en su obra ensayística, desde las *Betrachtungen eines Unpolitischen* [1918], hasta los ensayos en el exilio (Mann, 1993ss.).

como mencionamos en el capítulo 2, en conjunción con las *Betrachtungen eines Unpolitischen* [1918], donde Thomas Mann también se ocupa de la oposición entre *Kultur* y *Zivilization*. Como mencionamos, en su ensayo Mann define los rasgos típicamente alemanes, exacerbando un nacionalismo que Ewers comparte hacia la misma época, pero que se plantea en una trayectoria inversa. Si Ewers parte de un cosmopolitismo inicial, en su ensayo sobre Poe, para dirigirse hacia un nacionalismo, ciertamente heterodoxo, pero cada vez más extremo, y que llega a su punto máximo en su transitoria adhesión al nacionalsocialismo; en contraposición, Thomas Mann parte de estas consideraciones nacionalistas, para dirigirse hacia un cosmopolitismo ilustrado, como decisión consciente, y que se sitúa en directa oposición con respecto al Régimen Nacionalsocialista.

En el *intermezzo* de *Alraune*, la antítesis entre lo meridional y lo septentrional se manifiesta en términos mítico-líricos, en la contraposición de los dos ámbitos y la duplicidad de las enunciatarias anteriormente delineadas:

Da jagt der Südwind von Mittag her [...]. So fliegt zum blonden Norden aller Lüste giftige Pest - Kühl, Schwesterlein, wie dein Norden, sind unsere stillen Tage. Deine Augen sind blau und sind gut [...]. Wenn aber den Schatten fallen, blonde Schwester, da kriecht ein Brennen über deine junge Haut. Nebelschwaden fliegen vom Süden her, die atmet deine gierige Seele. Und deine Lippen bieten in blutigem Kusse aller Wüsten glutheiβes Gift (Ewers, 2005: 553).

El pasaje retoma y exalta la descripción anterior de la rubia hermanita, hija del Norte (helado y ario), pero aquí, la misma se convierte en la nocturna y pecaminosa, no sólo voluptuosamente deseante en términos eróticos, sino también ávida de sangre, cuando soplan los vientos del sur. La cita remite asimismo al episodio del primer beso entre Alraune y Frank Braun, donde el impulso libidinal se confunde con el tanático, en el abrazo violento, e incluso, sangriento, entre los protagonistas: “Er fühlte ihre Zunge, spürte ihrer Zähne leichten Biß [...]. Er trank ihre Küsse, sog das heiβe Blut seiner Lipen, die ihre Zähne zerrissen [...]. Nun lagen zertreten des Tages klare Gedanken. Nun wuchsen die Träume, schwoll des Blutes rotes Meer” (ibíd.: 735s.). Durante el episodio, las imágenes oníricas de Braun, asociadas a la historia y el pasado de Alraune, focalizan imágenes embriagadoras de muerte, sangre y fuego, teñidas de fuego, en la misma dirección que las imágenes abstractas del pecado, el deseo y la concupiscencia, en los *intermezzi*.

La sexualidad, el deseo, el mal y el caos se conectan con la creación del basilisco, otro ser mítico y maligno, tal como Alraune, en la primera parte del primer *intermezzo*, en donde se repite o refleja la narración de la idea de la fecundación, en los capítulos paralelos, a partir de la creación del hijo de la luna infértil:

Da schleicht zur bleichen Nachtzeit der Basilisk herum, den auf seltsame Art einst der Mond erzeugte. Er, der ewig unfruchtbare, er ist sein Vater, doch die Mutter ist ihm der Sand, unfruchtbar wie jener: das ist der Geheimnis der Wüsten. Manche sagen, daß es ein Tier sei, aber es ist nicht wahr: ein Gedanke ist es, der da wuchs, wo kein Boden war und

kein Samen, der heraussprang aus dem ewig Unfruchtbaren und nun wirre Formen annahm, die das Leben nicht kennt (ibíd.: 552).

El fragmento vuelve a subrayar las temáticas de la paternidad, la (in)fertilidad y lo lunar, en conexión con la creación, pero, en este caso, dicha creación es definida como pensamiento; un pensamiento vinculado en primer lugar, con la voluntad de poder nietzscheana; en segundo lugar, con las ilusiones, mentiras y engaños creados por el mal, y, desde este punto de vista, en tercer lugar, con la producción artística que da forma a lo uniforme, aunque más no sea en pensamientos, “[der] wirre Formen annahm” o como producción de “mentiras” o “engaños”. Asimismo, lo que más arriba denominamos “utopía misógina”, la fecundación artificial como atributo masculino, en los dos “padres” de Alraune, como divina o diabólica muestra de poder y posibilidad de dar vida se traslada aquí a la paternidad del basilisco, por parte de la luna, ser de género masculino, en alemán, que la concibe con el desierto, ámbito que, como subraya el pasaje, es tan infértil como esta. De tal manera, la novela subraya las nociones contrapuestas de infertilidad y la fertilización, fecundación o concepción como acto imposible, como producto de un desvío en las leyes naturales.

Su creación, el basilisco, es un monstruo comparable a Alraune, en el paralelo establecido por la novela, pero que no se identifica con una bestia, sino que es hijo del pensamiento, tal como Alraune es hija de la mayor racionalidad, la ciencia de ten Brinken y el pensamiento de Braun. Paradójicamente, estas formas de racionalidad superior representan la mayor irracionalidad, la ejecución pragmática de la experimentación, en la consecución del deseo, sin medir consecuencias morales ni sociales. La identificación, insinuada y desechada aquí, entre lo bestial y la mayor racionalidad, en el orden social, se manifiesta posteriormente en la presentación novelística de las clases superiores, tales como, por ejemplo, los Gontram, cuyos miembros son especialmente sensibles al influjo de Alraune, como el resto de la burguesía en el poder. La corrupción y decadencia representadas se establecen menos como un juicio moral que, por un lado, como espectáculo, como objetos de contemplación y consumo (voyeurista); y, por otro, en términos sociobiologicistas. En la animalización característica de ciertos personajes representativos dentro del orden social, y sus comportamientos, las tres novelas representan una escala que va desde lo infrahumano-bestial- hasta lo sobrehumano (el *Übermensch* nietzscheano), y que sitúa la figura femenina-vegetal y ambiguamente sobrenatural de Alraune en un espacio “otro”, en términos identitarios, fuera de esta representación, una entidad ambiguamente inhumana, artificial y sobrenatural.

Con respecto al basilisco, ese ser fantástico o monstruoso es caracterizado en el *intermezzo*, en paralelo con Alraune. Según Dieter Harmening, la denominación (etimológicamente “reyezuelo”, en griego) surge de su morfología, es decir, la cresta en forma de corona que,

posteriormente lo vinculará con el universo del mal, y el otro príncipe, el monarca de las tinieblas (Harmening, 2009: 61). El basilisco y la serpiente, también mencionada en el marco, son los dos seres asociados al mal, cuyo poder hipnótico, seductor o tentador se manifiesta también en Alraune y su poder carismático o hipnótico y mortal.

En “The career of the cockatrice”, Lawrence Breiner establece la asociación del monstruo mítico (tanto en su sentido alegórico como en el de su figuración pictórica concreta) con la alquimia (Breiner, 1979: 36ss.), una ciencia oculta que también puede relacionarse con la representación novelística-de-los-creadores del ser, desde el punto de vista científico-racional, como un arte (de figuraciones engañosas). Para el crítico, “[the] Alchimie has for goal the redemption of nature” (ibíd.: 44), La “competencia” entre la creación natural y la creación artificial, postulada en el Preludio de la novela, que se plantea con respecto la transgresión de las leyes naturales, tiene su origen en este arte alquímico. Según Breiner, el modelo de es el del caos de las *Metamorfosis*, de Ovidio: “for nature in this sublunary world is precisely an element of chaos, running through endless cycles of generation and decay” (id.). La asociación entre el caos y el mundo sublunar, como modelo de “universo” o “mundo”, previo a la intervención alquímica, que busca, según Breiner, poner orden al caos de la naturaleza, también se expone en la novela, pero en un sentido contrario. La figura de Alraune, la creación de esos padres “alquimistas” modernos, es en sí misma una figuración del caos metamórfico, asociada, precisamente a este ámbito “sublunar”, como el basilisco. Asimismo, la cita expone una concepción mítica del mundo, una percepción cíclica de los ritmos de creación o generación y decadencia y que no se encuentra alejada de la subyacente a la explicación acerca del surgimiento del mal, en términos trascendentes, en el marco, pero que, además, expresa de manera más general el sentido de este ciclo de decadencia-destrucción y renovación, en el *fin-de-siècle* y a comienzos del siglo XX, tal como aparece en otros textos apenas posteriores, centralmente, en la obra de Oswald Spengler *Der Untergang des Abendlandes* (1920 y 1922), así como en las imágenes apocalípticas de Karl Kraus [1918 y 1922] (2005 y 1971) y, sobre todo, en las que analizaremos posteriormente en la obra de Leo Perutz (1981, 1987 y 2003) y en la de Alexander Lernet-Holenia (2001, 1960 y 1990).

Desde la perspectiva de una filosofía de la historia que también se hace eco de la mitificación subyacente a la postulada en la Alraune, la postura de Spengler y su perspectiva sobre el destino de una cultura y su ocaso o decadencia contemporáneos, en las fuerzas disolutivas que atraen el caos, resuena en la trilogía de Ewers, aunque, en *Der Zauberlehrling und die Teufelsjäger*, Frank Braun postula sus propias ideas acerca de los ciclos evolutivos de la humanidad, en superposición con sus lecturas místicas, ocultistas, biologicistas, e incluso, paleontológicas, en lo que se configura como otro *pastiche*, aquí, en el sentido de mezcla o amalgama de teorías científicas y filosóficas, escritos místicos y artísticos variados y dispares (Ewers, 2005: 118ss.).

En cuanto a la “decadencia de Occidente”, para el filósofo, la lógica detrás de la historia está dada por los conceptos organicistas de nacimiento, muerte, juventud, vejez y duración de la vida, que Spengler denomina “allgemeine biographische Urformen” (Spengler, 1920: 3), gracias a los que se puede pensar una filosofía del porvenir, que contempla el mundo, “morfológicamente”, como historia, es decir, “die Weltgeschichte als Geschichte einer Gruppe hoher Kulturen” (Spengler, 1920: 34ss.). Spengler retoma los temas nietzscheanos, pero también se percibe en su pensamiento una forma de determinismo cíclico, aplicado aquí a lo social. La actualidad contemporánea al filósofo es el momento de decadencia, representado por la instancia de civilización de la cultura occidental, el momento de la disolución de las fuerzas (estériles) de dicha cultura, en un ciclo inevitable (ibíd.: 43ss).

Más allá de las muchas diferencias que separan las obras de ambos autores, como expresiones del mismo clima intelectual, los conceptos centrales que marcan la época de la postguerra en Alemania (*Entwicklung, Kultur y Zivilization, Untergang*), alrededor de los cuales gira la postura históricamente cuestionable de la metafísica cíclica de la historia en Spengler, ya están presentes en la obra de Ewers, con un sesgo igualmente metafísico-mitificador, desde el que se comprende, asimismo, la actualidad como decadencia. Spengler lleva mucho más allá el determinismo, del presente y del futuro, en el ciclo constante de etapas dentro de la historia de cada cultura, al elidir las particularidades de la historia, para percibir, de manera simplificadora, solo ciertos parámetros recurrentes dentro de un mismo esquema.

Con respecto al primer *intermezzo*, mientras la primera parte describe el paisaje del mal, el desierto que cobija al basilisco, la segunda vuelve, por un lado, a confrontar las imágenes de las lectoras, el día y la noche y el bien y el mal. Por otro lado, el *intermezzo* remite especularmente al folio en el que se inscribe la historia de Alraune, frente al que se exhibe la postura del propio narrador ante la materia narrada.

En términos generales, el marco, visto como una forma de ajuste, encaje o ‘engastamiento’, constituye una de las formas de *mise en abîme* revisadas por Tadeuz Kowzan (1976: 65ss.), pero no es la única utilizada en la novela, que, como interpretamos, enfatiza recurrentemente el problema de la creación, en general, uno de cuyos aspectos centrales es el de la misma creación novelística. Desde este punto de vista, los diversos sentidos de “la creación”, y, particularmente, la artificial son formas “[d]el arte destacado y centralizado” por la novela, tal como reza el título de Kowzan. El crítico diferencia cuatro formas de *mise en abîme*: la citación, el encaje, el autotematismo y el juego de espejos. En el caso del ajuste, el marco (preludio y *finale*) y los *intermezzi* constituyen las dos formas analizadas del mismo, establecidas por Kowzan, como encuadramiento e intercalación, respectivamente. Pero, dentro del plano de lo narrado, la historia de Alraune, a su vez, hay otras

formas de encaje, por ejemplo, en la narración de la leyenda de la mandrágora, por parte del abogado Manasse (Ewers, 2005: 461).

No obstante, el predominio y la mayor competencia con respecto a las historias encuadradas pertenecen al protagonista. En diversas ocasiones, Frank Braun ejerce su poder carismático o performativo, específicamente asociado a la palabra, al discurso como forma de persuasión. En primer lugar, habiendo escuchado la leyenda narrada por Manasse, concibe la idea de crear al mágico ser (ibíd.: 463). En el episodio narrado en el siguiente capítulo, en el que Frank Braun convence a su tío (en cuyas manos ha caído la raíz, por obra de un extraño azar que analizaremos posteriormente), de crear al ser, el joven vuelve a contar la historia, dirigiéndose a la raíz, en segunda persona, para aclarar sus pensamientos, como “preámbulo” del discurso persuasivo e ‘instruccional’ con respecto a dicha creación, que coloca también a su creador en un lugar de privilegio (ibíd.: 467). Mas adelante, nos referiremos específicamente al episodio en cuestión, pero Braun utiliza su carisma retórico-persuasivo en otras dos ocasiones, dentro de la novela. Por un lado, cuando, para escapar del arresto militar, por haberse batido en duelo (ibíd.: 477), miente para participar en la búsqueda de la madre de Alraune. En esta situación, se presenta en la comandancia, para entrevistarse ante el general y conseguir el permiso y el dinero para llegar a Berlín. En la comandancia, inventa una historia sobre su tío en el lecho de muerte y logra su cometido (ibíd.: 486ss.).

Finalmente, el último episodio en el que Braun narra otra historia dentro de la historia es el que posee mayor valor irónico y se acerca a otra de las formas de puesta en abismo, el juego de espejos. En este episodio, Braun intenta convencer de su colaboración a Alma Raune, la prostituta que se convertirá en madre de Alraune y sólo consigue que se someta a esta operación artificial (la fecundación) contándole “eine nette Räubergeschichte” (ibíd.: 513) o “[eine] kitschige[...] Komödie”(ibíd.: 516). De acuerdo con la misma, un príncipe condenado a muerte por asesinar borracho, en una riña, a su mejor amigo, debe concebir a un hijo, a fin de vengarse de sus enemigos y dejar un heredero, pero, debido a su condena y encarcelamiento (denunciado por su odiosa familia), el encuentro y la concepción “natural” son imposibles, razón por la cual ella debe someterse al experimento (ibíd.: 511ss.). Este encaje se transforma en un juego de espejos que, por un lado, posee un narrador y un público propios y refleja la historia “externa”, “embelleciéndola”, a través del espejo de los géneros triviales.

Mientras que la historia de Braun pierde coherencia en la consecución de los episodios (se trata de un conde, un príncipe, un barón, y nuevamente, de un príncipe, alternativamente), su enunciataria, Alma Raune, completa tan bien los vacíos de la trama y restaura las incoherencias, de acuerdo con su entrenamiento en el género literario, que Braun incluso elogia sus habilidades como lectora (“Alma, du hast deine Romane mit gutem Erfolg gelesen”, ibíd.: 512), sólo a medias

demagógicamente. Por un lado, el narrador demuestra ser tan eficaz en su tarea que, al finalizar el relato, Alma firma sin dudar el contrato (ignorando los términos del mismo) que el propio Braun propone realizar, de manera tal que queda prisionera<sup>52</sup> hasta el final de su embarazo, encarcelada, en primer lugar y, según se planea, posteriormente, como enferma mental; proyecto que no llega a realizarse, debido a su muerte luego del parto (ibíd.: 550).

Las palabras de Braun poseen un efecto embriagador: "Solange ich sie trunken mache, mit Worten und Wein, immer wieder von neuem, so lange mag's am Ende gehen" (ibíd.: 522), como el vino u otras sustancias asociadas a la ebriedad artística (*Rausch*), a la que nos referimos más arriba, que, en este caso, sin embargo, se conecta directamente con una forma de embeleso, que sostiene la fantasía e implica una pérdida de la voluntad o consciencia, en la vivencia del estado "hipnótico" (de inconciencia). Como sostiene Eco con respecto al *Kitsch*, la técnica de la reiteración del estímulo y las características del mensaje redundante en la literatura trivial o de mal gusto, en el análisis de Eco (Eco, 1999: 86), la repetición (de la historia, otra forma de consumo, seductor y narcótico, en paralelo con la ingesta etílica) son los que aseguran, así, las posibilidades de realización del experimento. Por otra parte, el efectismo de Braun es un espejo fidedigno del efectismo propio de la obra de Ewers, una puesta en abismo veraz de este último, que llega a cautivar, como un hechizo, al propio creador (o embaucador).

Aunque la reacción de la oyente a la que está dirigida resulta tanto más impetuosa, no sólo Alma Raune es seducida por la comedia *Kitsch* ideada y relatada por Braun:

die dicken Tränen liefen ihr über die Wangen. Oh, sie fühlte sich schon in ihrer Rolle, empfand jetzt schon dieses stille, schmerzhaftes entsagen für das geliebte Kind - Sie war eine Dirne - aber ihr Kind wird Prinz! Wie dürfte sie ihm nahen? O sie wollte schweigen und dulden und ertragen - nur beten für ihr Kind - Nie sollte es wissen - wer seine Mutter war.

Ein heftiges Schluchzen ergriff sie, schüttelte ihren Leib. Sie warf sich über den Tisch, vergrub den Kopf in die Arme, weinte bitterlich.

Liebkosend, zärtlich fast, ließ er seine Hand über den Nacken gleiten, streichelte ihren wilden, aufgelösten Locken. Er schmeckte wohl das Zuckerwasser der sentimentalen Limonade, die er selbst gemischt. Und nahm sie doch ernst in diesem Augenblick. "Magdalena", flüsterte er. "Magdalena" (ibíd.: 515).

---

<sup>52</sup> La novela representa la manera en que las instituciones gubernamentales, jurídicas, carcelarias y psiquiátricas son monopolizadas por determinados grupos de poder y sus representantes (masculinos, en su mayoría) se encuentran en connivencia. En primer término, la firma del contrato que reglamenta el acuerdo con respecto a la fecundación constituye una primera muestra de esta monopolización y complicidad legitimada por el gobierno (Ewers, 2005: 516). El consejero ten Brinken, con todos sus títulos, concentra ese poder, en diversos ámbitos como son el jurídico, el gubernamental, el de las instituciones psiquiátricas, médicas y científicas, en nombre de las cuales lleva a cabo el experimento (ibíd.: 547). Así, en segundo lugar, la acusación de robo, entre otros cargos, por parte del consejero (ibíd.: 544), y la consiguiente encarcelación de Alma (ibíd.: 548) son el segundo aspecto de este ejercicio ilegítimo, pero legitimado de un poder tiránico, representado por la burguesía, frente al que el individuo es impotente y se encuentra indefenso. Finalmente, la planificada internación psiquiátrica de Alma en una institución mental; internación cuyo móvil es retener y callar a la mujer, para evitar cualquier escándalo, con la excusa de su condición histérica (ibíd.: 546), muestra la misma corrupción, hipocresía y decadencia institucionales. Tales pasajes revelan críticamente el doble discurso de estas instituciones y sus representantes.

La escena muestra la reacción de la enunciataria, pero también la del creador, seducidos por la historia, compenetrados en sus respectivos papeles, hasta las lágrimas. Por otra parte, si la historia narrada posee claros matices dramáticos, lo mismo ocurre con la escena de la narración misma. Tales matices dramáticos, como evoca el pasaje, son configurados de acuerdo con fórmulas no sólo reconocibles, sino incluso predecibles para los lectores los géneros triviales que se mencionan en el mismo (comedia *Kitsch*, historia de bandidos). La reacción sentimental(ista) es parte de la fórmula, que produce un doble placer: el de la identificación y el del consumo. El relato intercalado y su recepción se tornan otra escenificación teatral, pictórica o fílmica, donde la prostituta se convierte en una Magdalena que, de acuerdo con el libreto, de manera altruista, renuncia a su hijo por su propio beneficio. La alusión a la prostituta bíblica, convertida en santa, constituye una forma de cita reconocible para el público, pero la indicación también satura irónicamente el sentido del relato, de modo grotesco. Así, la construcción narrativa se presenta como un exceso o sobresignificación escénicos.

El relato intercalado de Braun, un medio (artístico) para un fin específico (legal y pragmático), como en todos los casos anteriores en los que el protagonista utiliza sus habilidades discursivas, no es más que una versión “alternativa” de los acontecimientos que preceden a la fecundación. Creada *ad hoc*, coyunturalmente, para seducir al público, la misma sigue los lineamientos de la historia que tendrá lugar, con ciertos cambios. El relato intercalado subraya tanto el artificio en el falso embellecimiento de una realidad grosera, como la irónica distancia con respecto a la “realidad” textual: este otro “príncipe” del relato es, en realidad, el asesino y violador condenado a muerte, que se convertirá en el último padre de Alraune, su padre biológico (ibíd.: 534ss.). De esta manera, el drama trivial (con los enredos y peripecias, que, de acuerdo con las expectativas de la lectora, y según Foltin, debían resolverse con la acción de la justicia poética, en la restauración el orden justo, con la venganza del príncipe encarnada en ella misma y su hijo, aún no concebido y no nato) se troca en su parodia llevada al extremo grotesco. Pero, en tal sentido, la leyenda es respetada y llevada a la realidad, y esto ocurre de manera tal que “la vida” imita el arte, en los términos de Oscar Wilde (Wilde, 1963: 991), como luego veremos, hasta en sus últimas consecuencias.

En conexión con el procedimiento del *pastiche* en la novela, la segunda forma de puesta en abismo, la cita, adquiere diversas configuraciones en la novela y se produce en distintos niveles. En estas configuraciones, se mezclan, a su vez, diferentes formas artísticas, en el discurso intertextual del plano de lo narrado. En primer lugar, en la novela se citan de manera directa coplas de canciones populares y oraciones religiosas.

En el primer caso, en el recorrido de cafés y locales, en Berlín, en búsqueda de la prostituta, se cita la letra del *Emil*, una canción de moda, que se danza en los salones populares y



que la orquesta toca a pedido de (y obligada por) la multitud, mientras Alma Raune danza enardecida y desvergonzadamente (ibíd.: 502s.). La escena de danza, otro cuadro que pone de relieve la representación visual, presenta a la multitud en una bacanal multitudinaria, desenfundada y bestial, que propicia el primer encuentro entre la prostituta mítica y Braun, su tío y el dr. Petersen. Esta danza orgiástica de las masas se muestra en contraste con respecto a otras dos imágenes de esta otra forma de arte: por una parte, la experiencia y el recuerdo de Braun, con respecto la (muy superior) bohemia parisina, que Braun evoca y sobresignifica, citando la máxima rebelde ambiguamente atribuida a su poético héroe, Baudelaire, pero gastada y anacrónica aquí. En la novela, el “epater le bourgeois” (ibíd.: 496) de Braun, como confiesa el mismo narrador, es una máscara, tal como acentuar sus bravatas de bucanero (íd.), una careta que le permite “den frechen Weg gehen, den er auf dem Montmartre gefunden [hatte]” (íd.). El personaje compara la vida nocturna y la bohemia parisina con la berlinesa (para pérdida de esta) (ibíd.: 501), en términos que constituyen otra cita implícita con respecto a la pintura impresionista de fines del siglo XIX. La última imagen es la escena del baile de carnaval para la alta sociedad, el día de la Candelaria (ibíd.: 636ss.), que examinaremos.

La plegaria que Braun dirige al santo protector de la casa de su familia, Johann von Nepomuk (ibíd.: 474), es el segundo ejemplo de este tipo de citación, que Braun repite luego, irónica y heréticamente, en su visita nocturna a la casa de una joven dama, para ser protegido contra el amor (que va a buscar al hogar de la dama en cuestión) (ibíd.: 476). En los dos casos ejemplificados, se trata de textos conocidos por el público masivo, cuya recepción se refleja, sobre todo, en la primera escena de danza, donde la multitud ejerce su voluntad, obligando al director de escena a realizar su pedido. La escena refleja la relación entre la multitud y los ejecutantes musicales, que representan al artista “de entretenimiento” (y al propio escritor de literatura trivial), los cuales se deben a su público, al punto de ser violentamente “persuadidos” de cumplir su voluntad y satisfacer sus deseos. La escena se configura a partir de un procedimiento de animalización, donde la exageración de los bajos instintos y la brutalidad de la masa refuerza la idea del despertar de los rasgos atávicos de los individuos que la constituyen (comparados con simios, ibíd.: 498, tal como la princesa Wolkowinsky, ibíd.: 539).

Otras citaciones directas corresponden a canciones, pero se diferencian de las primeras en términos de su público y los ámbitos de su ejecución. Por un lado, en conexión con las escenas de danza, en el mismo baile de sociedad, Alraune canta algunas líneas de *Le nozze di Figaro* [1778], la comedia de Pierre Beaumarchais, convertida en ópera por Wolfgang Amadeus Mozart, frente a la provocación de sus altezas reales (quienes presiden el baile, íd.), sobre el comportamiento “promiscuo” y desatento de Alraune. Como se percibe en el nombre dado a la aristócrata (que responde a su disfraz), toda la escena remeda la escenificación de la comedia (y la ópera). En el

diálogo de sociedad<sup>53</sup>, la comedia de enredos, convertida en ópera, se convierte en una referencia culta en la buena sociedad del baile de carnaval, pero también refleja la situación del baile de carnaval y los enredos amorosos alrededor de la figura de Alraune. En la misma ocasión, se produce la siguiente cita, luego del incidente, que, de manera fantástica, también ocurre cerca de la protagonista. El príncipe cae estrepitosamente mientras baila con Alraune y se rompe una pierna, frente a lo que otro joven, a pedido de Alraune, le recita “ein Liedchen ein, das sie die Studenten zur Nachtzeit durch die Straßen hatte jolen hören” (ibíd.: 644). La copla solicitada por Alraune, una burla sobre la caída, irrespetuosa hacia la investidura del príncipe y su autoridad, pone en peligro al joven, con lo que se resalta la satisfacción maligna de la joven y su crueldad, representada como innata.

En el capítulo XII, cuando Braun queda a cargo de Alraune, luego del suicidio de su “padre”, el consejero ten Brinken, Alraune, luego de vacilar y entonar algunas frases de Offenbach<sup>54</sup> y Griég (ibíd.: 691), canta para su “primo” una melodía en francés, aprendida en el convento (ibíd.: 691ss.). La canción narra la historia de una pastorcilla que, luego de confesar al cura sus travesuras, es perdonada mediante la penitencia de un abrazo. El doble sentido de la canción, inocente y erótico, infantil y perverso, es una provocación de Alraune hacia el altivo y aparentemente inmune a sus encantos, Frank Braun (ibíd.: 713). Antes del clímax erótico, en el encuentro entre ambos, se establece una puja de poder para determinar quién posee el control sobre la situación y sobre el otro. En este sentido, hasta el episodio violento y amoroso entre ambos, Braun parece mantenerse al margen del influjo nocivo de Alraune, mientras que ella vacila frente a su primo, por primera vez en su vida.

Además de otras alusiones clásicas y cultas (como el *Don Carlos*, de Schiller, ibíd.: 501; “Nimrod am Rhein”, ibíd.: 617; Hermes y Afrodita, ibíd.: 637; París, ibíd.: 640; Hércules y la Hidra, ibíd.: 668; etc.), en el baile de carnaval, tal como sostiene Michail Bajtin, en sus estudios sobre Rabelais y Dostoievski (1994: 12ss.; 1993: 151ss.) se realizan una serie de inversiones especulares duplicadas. Las mismas exponen una mezcla o amalgama de alusiones artísticas, en varios juegos identitarios y teatrales, que se multiplican, a su vez, en otras tantas referencias en abismo, denotadas por los disfraces de Alraune y de Wolfchen Gontram. Este último se viste de Rosalinde, la protagonista de *As you like it*, la comedia de enredos (y de género) de Shakespeare, en la que la joven se oculta en el espacio idílico del bosque, disfrazada de hombre. Alraune, por su

---

<sup>53</sup> “‘Gräfin Almaviva’, begann [Alraune], ‘was begehrt Ihr von Eurem treuen Cherubin?’ ‘Recht unzufrieden bin ich mit ihm’, sagte die Prinzessin, ‘er hatte wirklich die Rute verdient! Strolcht herum im Saale mit einem Figaro nach dem andern!’ ‘Die Susannen nicht vergessen!’, lachte der Prinzgemahl” (ibíd.: 642).

<sup>54</sup> Como se prueba en este episodio, Alraune comparte con sus padres biológicos el gusto popular por obras de entretenimiento, que forman parte de “su repertorio”. Así ocurre en otra escena que refleja la arriba descrita, en la que Alraune desempeña el papel que le está reservado a Braun aquí, mientras Wolchen Gontram ejecuta música para la hastiada y voluble jovencita, que domina la situación frente a su joven amigo. En estas ocasiones, Alraune prefiere escuchar Offenbach, antes que Beethoven, al que el joven ama (ibíd.: 624).

parte, asiste al baile vestida como mademoiselle/monsieur de Maupin, la actriz y personaje principal de la mencionada obra homónima de Gautier, que, a su vez, se viste de hombre, en la novela epistolar (y en la que fuera su vida “real”). Las dos alusiones plantean un triple juego identitario, a los que se agrega un nivel más de *mise en abîme*: Rosalinde, cuyo papel debía ser interpretado por un mancebo en el teatro isabelino, (“ein schlanke Knabe”, según la novela, *ibíd.*: 637), vestido de mujer, vestida de hombre en el bosque de Ardennes, pero cuya mejor interpretación fuera la de Margareth Hews, la primera actriz (la primera mujer) del teatro inglés, amante del príncipe Rupert (*ibíd.*: 637). Mademoiselle de Maupin, por su parte, es la cantante de ópera que viste ropajes masculinos (e interpreta el rol genérico), mediatizada por la novela de Gautier, obra que la vestimenta de Alraune copia, de acuerdo con la versión ilustrada de Aubrey Beardsley (*ibíd.*: 636). Al respecto, el narrador afirma:

Und wie [Alraune] ein Knabe schien und doch ein Mädchen in dem Gewande Beardsleys, dessen Stirne Hermes küßte und Aphrodite zugleich, so verkörperte Wolf Gontram nicht minder die Figur seines großen Landmannes, der die “Sonette” schrieb: war in einem Schleppgewande in rotem golddurchwirktem Brokate ein schönes Mädchen und doch wieder ein Knabe (*ibíd.*: 637)

El doble juego identitario de género y travestismo<sup>55</sup>, en donde cada figura invierte, además, el aspecto de la otra, como en un espejo, coloca el problema de la identidad en el centro de la escena, pero de una manera que sólo pueden reconocer en todas sus reverberaciones unos pocos “lectores” de la misma: el viejo consejero ten Brinken, el pequeño abogado Manasse y Frieda Gontram. Esta otra escenificación funciona sólo para un público selecto, elegido, en la escena del baile, de manera tal que establece dos niveles de lectura de la escena: uno dedicado a la masa de espectadores (que no acceden a la multiplicación de las referencias cruzadas en la novela), y otro, para un público selecto, elitista.

En alusión a la escena, la novela contiene un repliegue más, el texto de un autor no nombrado explícitamente, pero cuyo nombre puede leerse como una forma de “metatextualidad”, en los términos de Genette (Genette, 1989: 13), a través del entretreído de todas las referencias que se brindan en el mismo episodio, mencionadas aquí. En “The Portrait of Mr. W. H.”, Oscar Wilde se refiere a la identidad del misterioso W. H., en la dedicatoria de los sonetos de Shakespeare. Allí, cita “A lovers complaint”, donde se manifiesta un quiasmo que recuerda el juego de espejos entre las figuras de los dos jóvenes, descritas más arriba, en el escenario carnavalesco: “para hacer reír al triste y llorar al alegre” (Shakespeare, citado por Wilde, 1963: 280). El relato imaginario se centra

---

<sup>55</sup> En otra puesta en abismo, la novela presenta a Alraune caracterizada como el príncipe Orłowski (*ibíd.*: 705ss.), el personaje de *Die Fledermaus* (1874), la ópera de Johann Strauss, en consonancia con su gusto popular y su travestismo. En el pasaje, que ilustra la satisfacción sádica de Alraune, cuando utiliza su influencia para separar a las dos amigas de infancia, Frieda Gontram y la condesa Olga Wolkonski, se resalta la contraposición entre el ser y la apariencia: aunque Alraune lleva sus vestiduras brunas, en nada se compara al “lustiger Prinz” (*id.*). La oscuridad de las vestiduras de la joven refleja su crueldad y su asociación con el mal, que vuelve a recurrir a la representación “princesca”, mencionada más arriba, con respecto al príncipe de las tinieblas.

en la obsesión de Cyril Graham<sup>56</sup> por descubrir la identidad del misterioso destinatario, en el que identifica al mancebo Willie Hugues, supuesto actor, intérprete de personajes femeninos en el teatro isabelino. Para probar su teoría, Cyril busca en la literatura isabelina al misterioso personaje y se topa, finalmente, con William Hewes, un músico que, a su vez, lo lleva a comprobar la relación entre el apellido Hewes, el teatro y la música, hacia la época isabelina: “Realmente, el nombre de Hewes parece haber estado íntimamente ligado con la música y con el arte escénico. La primera actriz inglesa fue la deliciosa Margaret Hewes, de la que el príncipe Rupert estuvo tan locamente enamorado” (id.). Así, la citación de Ewers funciona como una red de referencias que remiten al texto de Wilde: la música y el arte escénico, Shakespeare, Rosalinde (que Cyril también interpreta, como actor/actriz amateur, ibíd.: 266) y los mancebos que la interpretaran, Margaret Hewes como amante del príncipe Rupert, etc. Finalmente, la dedicatoria de Shakespeare resalta un sentido más de la creación, la paternidad y la fecundación, centrales en la novela de Ewers. La dedicatoria reza: “Al único engendrador de estos sonetos que siguen, mr. W. H. [...]” (ibíd.: 276). La noción de “engendrador” o “progenitor” (*begetter*), que, en el relato, se discute en una nota al pie, se conecta con la idea de “paternidad” de la creación en la novela, en términos de inspiración, de la misma forma que la mandrágora, la raíz decorativa que “salta” de la pared, misteriosamente, en el segundo capítulo de la novela, inspira al joven Braun en la concepción de su idea (Ewers, 2005: 459).

Con respecto al mencionado autotematismo, en principio, la figura de Frank Braun se presenta como la del creador o artista, de manera explícita, en *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger*, donde Braun, además de realizar su experimento de masas y religioso, se presenta como un creador, intelectual, experimentador y escritor:

Bis tief in die Nacht saß er über den Büchern, ordnete seine Auszüge und Tabellen, trug Notizen und Aufzeichnungen zusammen, die er durch Jahre gemacht hatte. Er schätzte und wog ab, machte einen Plan und verwarf ihn; schuf ein neues Bild. Und er sah das Werk wachsen, Form annehmen, greifbare Gestalt[...] Mit großen Buchstaben überschrieb er ein Kapitel: Die Romanen (ibíd.: 62ss.).<sup>57</sup>

En la primera novela del escritor, la misteriosa obra sólo es aludida fragmentaria y generalmente. Su contenido es vagamente insinuado en la novela de acuerdo con la postulación de Marianne Wunsch (1992: 84ss.), sobre el contexto histórico-intelectual de Ewers, y con el resurgimiento del ocultismo. Oscuramente presentada, la obra intelectual de Braun es la articulación de una multiplicidad de teorías pseudocientíficas, reflexiones filosóficas y alusiones mágicas, que van

<sup>56</sup> Personaje recurrente en la obra de Wilde, que reaparece en el ensayo dialógico “La decadencia de la mentira” (Wilde, 1963: 967-991). Esta recurrencia refiere al procedimiento de intratextualidad (Genette, 1989: 256), una forma de (auto)citación, según Kowzan (Kowzan, 1976: 74). Se trata, como en Ewers, de un autotematismo autobiográfico, en tanto Cyril es uno de los hijos de Wilde (en Wilde, 1963: 967, nota al pie del editor).

<sup>57</sup> Otras alusiones a la misteriosa obra de Braun, en términos de escritura, se encuentran en Ewers, 2005: 58, 75, 79ss., 117, y, con respecto a la obra intelectual, el pensamiento como obra y Braun como ideólogo del experimento de masas, en conexión con diversas teorías, ibíd.: 89, 202, 221, 231ss., etc.

desde indagaciones y postulados raciales, basados en teorías biológicas, etnológicas y etnográficas, en las que entran en tensión el evolucionismo frente al fijismo, hasta cuestionamientos sobre el vitalismo, la voluntad, la existencia, el ser y la nada, cercanos a Schopenhauer y Nietzsche. Braun también es un creador en tanto experimentador empírico y esotérico, anárquico y solitario o marginal con respecto a las instituciones académicas. El protagonista lleva a cabo su enigmática “investigación” informal sobre los fenómenos de masa, entre el éxtasis religioso, la flagelación y la psicosis colectiva, en ese laboratorio *ad hoc*, aislado y recluso (el pueblo de Val di Scodra).

Respecto de la postura de Ewers sobre la creación y la transgresión, en el ensayo sobre Poe, Michael Sennewald se refiere a la oposición entre realidad (*Realität*) y la creación de una realidad artificial (*Wirklichkeit*), que se vincula con la antítesis entre arte y naturaleza mencionada más arriba, a partir de la conexión del arte con el mundo onírico en lo fantástico y en el *art nouveau*, en confrontación con la vida como enemiga del arte y destructora del entorno artístico. Para Sennewald:

Wenn also Frank Braun im “Zauberlehrling” das Gefühl der Gottähnlichkeit durch die Erschaffung neuer Gedanken gewinnt, sich selbst als Demiurgen betrachtet, so kommt damit in der reinsten Form der Wille des Jugendstils zum Ausdruck, sich gegen die Realität neue Wirklichkeiten zu schaffen. Daß Ewers nicht nur in einer bloß lokale Abgeschlossenheit vor der Realität an Orten mit insularem Charakter sucht, sondern sein Traumreich im Unterbewußtsein ansiedelt, kann als sein spezifischer Beitrag zur Flucht aus der Realität im Jugendstil verstanden werden (Sennewald, 1973: 37).

De manera objetable, Sennewald relaciona esta figura de creador o demiurgo, representada por Frank Braun, con una forma de huida frente a la realidad (*Realität*), que se realiza mediante la configuración de una realidad artística (*Wirklichkeit*) y expresa también la voluntad del *art nouveau* (Sennewald, 1973: 38). Tal huida es un movimiento ambivalente en la medida en que se trata de una huida de la vida (de la sociedad y la cotidianidad), pero hacia la vida, hacia una realidad construida o creada para sí, por parte del artista o creador, para el que, de manera contradictoria, de acuerdo con la interpretación del crítico, en última instancia resulta irrelevante la diferenciación entre mundo (*Welt*) y mundo de ensueño (*Traumwelt*) (ídem.).

En *Alraune*, tal como en el ensayo sobre Poe (1905), dedicado a Meyrink, otro soñador (*Träumer*), Braun se identifica con estos creadores, a los que denomina “soñadores”, más allá de las reglas y convenciones creadas por la sociedad. Así, en la búsqueda de la futura madre del ser, Braun piensa: “Sie sollte Dirne sein, so wie er - Er stockte - ja was war er denn eigentlich? Müde, resigniert schloß er seine Gedanken: nun, so wie er - Ein Träumer war” (Ewers, 2005: 499). La problemática identitaria, en conexión con la creación, se expresa, primero, como un cuestionamiento, una pregunta abierta, respondida a continuación por el propio Braun, en una doble identificación con la prostituta y con el soñador; identificación que reenvía al episodio citado del relato enmarcado, donde el narrador trivial, Frank Braun, encuentra a su par complementario

en la oyente, la prostituta Alma Raune. La identificación también se relaciona con la referencia autobiográfica, Ewers como Braun (como una prostituta), productor y obrero de un mercado editorial con pautas específicas, en tanto escritor de literatura trivial.

Por otra parte, el autotematismo de Braun como artista también es aludido en las referencias a la bohemia parisina y el camino elegido por el protagonista, así como en la identificación del protagonista como narrador del marco. En este último sentido, en el primer *intermezzo*, el narrador se sitúa de manera cambiante frente a la historia que lee y reproduce como un ser “der frei ist von allen Leidenschaften” (ibíd.: 554), mientras plantea, contradictoriamente, que, en la experiencia y sometimiento al deseo y el erotismo, la relectura del infolio que contiene la historia de Alraune, se (y lo) transforme, de manera incierta:

Aber ich trank das Blut, das in Nächten aus deinen Wunden floß, das sich mischte mit meinem roten Blute, dies Blut, vergiftet ward durch der heißen Wüsten sündige Gifte [...] Mag es sein, daß ich traumschwer dasitze am meinem Fenster zum Meer [...]. Mag es sein, daß ich Alraunens Geschichte lese - mit deinen giftheißen Augen [...] so schreit mein Blut durch die Adern... Anders, ganz anders deucht mich nun das, was ich lese. Und ich gebe es wieder, wie ich es finde, wild, heiß - recht wie einer, der voll ist von allen Leidenschaften (íd.)

Se repite el *Leitmotiv* de la sangre, asociado antes al beso hiriente de Alraune, al vampirismo y al deseo, y, aquí, al veneno. La sangre representa la vida, pero también la muerte; el deseo erótico, pero también una violencia o crueldad sádica. Más adelante nos referiremos a la asociación entre el deseo y los apetitos carnales y el género femenino, según el análisis de Bram Dijkstra (Dijkstra, 1996), sobre todo en lo que respecta a esta “sed de fluidos vitales”, pero, en este caso, el apetito con respecto al fluido vital, como representación del deseo, da lugar a una suerte de metamorfosis del narrador en otro, desde su diurna impasibilidad, libre de deseos, a ese otro estado nocturno, dulcemente somnoliento y soñador. Esta otra somnolencia proviene de pensamientos sombríos (oscuros en tanto pecaminosos o voluptuosos), como otro de los sentidos de las creaciones de Frank Braun y del narrador del marco.

A su vez, el narrador también se manifiesta escindido, a partir de sus dos estados anímicos diversos. Esta duplicación refleja, de manera invertida, la de las dos lectoras antagónicas, convertidas en una, por el deseo violentamente erótico, que remite asimismo, a un juego de espejos (literalmente) y a ese mundo onírico, asociado al narrador y su imaginería. En el segundo *intermezzo*, se describe el sueño de la rubia hermanita, pero evocado “Im Spiegel [, wo] ruhm meine liebe Sünde” (ibíd.: 676ss.). En uno de los pasajes de su análisis acerca de los espejos, Umberto Eco se refiere a la imagen especular como puesta en escena (cf. “puesta en escena procatóptrica”, Eco, 2013: 39); pero, en este caso, aunque el espejo sí es un artificio encuadrante (íd.), no se crea una ilusión de realidad, sino que este revela la duplicidad inherente a la interlocutora (y al propio narrador “envenenado” de deseo). Así, cuando despierta el pecado, la

rubia hermanita dormida, de ojos suaves y pétreos y senos de niña, al despertar, se convierte en su opuesto: “Und in die süßen Kinderbrüstchen, die zu einer Morddirne riesigen Brüsten wurden – nun, da die Sünde erwachte - reißt sie die Pranken, schlägt sie das grimme Gebiß - da jauchzen die Schmerzen in Blütbachen” (Ewers, 2005: 677). La configuración monstruosa del ser, convertido en una “*Morddirne*”, una bestia desencadenada y sedienta de sangre, se lleva al extremo en la animalización. Este oxímoron es un ejemplo del procedimiento típico de la poética de Ewers, el uso de “antítesis hiperbólicas”, planteado a partir de las dos figuras femeninas. Pero esta antítesis se revela como una metamorfosis, a la que se agregan, además, las alusiones heréticas del narrador con respecto a sus miradas, silenciosas “wie die Tritte der Nonnen am heiligen Grabe [...] wie im Münster des Geistes Kuß zur Hostie, der das Brot wandelt in des Herren Leib” (ibíd.: 677). La sublime transfiguración divina se contrapone, entonces, a la concupiscente metamorfosis del deseo (banal y grotesca). La delimitación identitaria se establece en otra frontera a ser transgredida (por los amantes); una frontera simbolizada por el espejo como umbral y sus dos caras o lados. Esa línea divisoria está dada por la voluptuosidad erótica, la cual tiene además, como consecuencia, otro cambio en la lectura y la repetición de la historia misma, atravesadas por el deseo pecaminoso. Lectura y transmisión devienen ardientes y salvajes, como el lector (id.).

El juego de espejos, última forma de puesta en abismo, mencionado con respecto a las narraciones de Braun, aparece en el *intermezzo* también, como el “libro en el libro”: el infolio titulado A.T.B. (Alraune ten Brinken), que el consejero ten Brinken comienza a escribir, a fin de documentar la vida del ser creado, a partir de su fecundación artificial (ibíd.: 534ss.). Las menciones al libro entrelazan las dos partes de la novela (marco y capítulos), estableciendo una forma de autorreflexividad. El libro dentro del libro es otro objeto “precioso”, encuadernado en cuero rojo y con el escudo de armas de la familia del consejero en su tapa, además de la inscripción, en letras doradas, de las iniciales de Alraune ten Brinken. La configuración artesanal y decorativa del volumen, su color y textura, son otra alusión a la voluptuosidad y a la sangre; y, del mismo modo que las alusiones al arte y a los artistas, buscan “construir” la novela como objeto artístico. Así, en el libro (sobre el ser) creado, Ewers también lleva al plano de la representación concreta su perspectiva sobre la creación y el artificio artístico-ornamental.

El libro se inicia con unas páginas en blanco, que el consejero reserva para narrar la prehistoria de Alraune, es decir, los antecedentes de la misma (id.); unas páginas que no son llenadas, finalmente. Esta ausencia refiere también a la problemática determinación del “padre” del ser. Pero el primer capítulo, narrado por el dr. Petersen (el ayudante del consejero que se ocupa del procedimiento de inseminación), relata la vida de la madre y su historia, mientras que el tercero, se ocupa del padre (ibíd.: 534). Aunque este no es el primer momento en que se lo menciona (ibíd.: 470 y 482), en esta instancia, el relato novelístico (enmarcado) se une al relato del libro (dentro del

relato), como reproducción indirecta de las actas del juicio del condenado a muerte por la violación y asesinato de una joven de buena familia, que contienen la historia completa del padre biológico: Peter Weinand Noerrisen. En este sentido, la reproducción del relato de las actas se establece de acuerdo con otro género literario propio de la literatura alemana, la *Kriminalgeschichte*<sup>58</sup>, en conjunción con la descripción naturalista de la “degeneración” o corrupción familiar los actos de Noerrisen se manifiestan como predestinados por su origen familiar, por su extracción social, y por su (falta de) formación. No obstante, tal como sostiene el narrador, la mutilación de la víctima, realizada “durch zum Teil fast kunstgerechte Schnitte” (ibíd.: 536) contradice la lógica racionalización de los actos, narrada por las actas. Se introduce así un atisbo de duda sobre la determinación del criminal, precisamente porque la mutilación y el asesinato parecen ser obra de un “experto” en este arte.

En sentido inverso, además de esta representación concreta del criminal y su arte, la novela (y la obra de Ewers) convierte la creación artificial en otra forma del crimen, una subversión de las leyes metafísicas y las leyes naturales, en la creación científico- experimental, y de las leyes y convenciones sociales, en la creación artística.

La descripción del alumbramiento y la muerte de la madre se narran también en el tercer capítulo del infolio (ibíd.: 549). Tanto el extenso y cruento trabajo de parto, de tres días, tal como el alumbramiento y la condición patológica con la que nace el ser (la significativa atresia vaginal de Alraune, por la que sus muslos están unidos casi hasta las rodillas) son consignados en el mismo manuscrito, escrito por el dr. Petersen. Las siguientes menciones al infolio se repiten, enfatizando constantemente la puesta en abismo del libro dentro del libro. El fin del primer escritor de la historia, cómplice del experimento, el dr. Petersen, que muere a causa de una infección contraída durante la operación de la atresia de Alraune (ibíd.: 556) es el siguiente episodio narrado; en tanto las siguientes alusiones, a las que nos referiremos al analizar el personaje, remiten a las peculiaridades o “exotismos” de Alraune, conectados a su ambigua identidad natural y sobrenatural: los diferentes “males”, muertes y golpes de suerte —o de desgracia— que se producen a su alrededor, su nacimiento a las doce de la noche, tal como el mágico ser de las leyendas (ibíd.: 557ss., 565, 571, 575ss., 672ss., 711, 714, 721, 728s.); una caracterización que continúa en las siguientes secciones.

El infolio posee tres escritores explícitos: el dr. Petersen, el consejero ten Brinken y la mère Supérieure del convento de Sacré Coeur de Nancy (ibíd.: 575), donde Alraune inicia su educación,

---

<sup>58</sup> La *Kriminalgeschichte* (novela de criminales) y, en términos más generales, la *Verbrechungs-literatur* (literatura de crímenes), posee una tradición propia dentro de la literatura alemana, cuyo principal antecedente es el *Pitaval* francés (cf. Nusser, 2009: 79), en sus diversas ediciones. El compendio de los casos criminales más interesantes constituye la materia prima de lo que será un género propio dentro de la literatura alemana, a partir de la confluencia jurídico-literaria establecida en las obras y la biografía de sus cultores. Según Nusser, los representantes más prominentes del género son A.G. Meißner, F. Schiller, Droste-Hulshoff y Fontane (Nusser, 2009: 1-7, 79ss.).



que será continuada en el Instituto de mademoiselle Vynteelen (ibíd.: 581). La narración de esta última experiencia al consejero está a cargo de la institutriz alemana del instituto, Fräulein Becker. Ambas experiencias educativas, que también ponen en abismo la narración dentro de la narración, resultan estériles, como veremos, pero, en ellas, la propia Alraune se convierte también en otra fantástica narradora de su historia y experiencia en Sacré Coeur, frente a las otras niñas: “Auf der einen Seite habe die Kleine erzählt, wie wundervoll und herrlich da alles sei, auf der andern Seite habe sie wahre Mordgeschichten berichtet über allerhand Untaten der frommen Schwestern” (ibíd.: 585). En tal sentido, la protagonista se asemeja a su creador artístico, Frank Braun, concedora, productora y consumidora de géneros triviales y heréticos, de fantasías y artificios que también son engaños y mentiras, pero cuyo valor se contrapone a los relatos de aquel, en dos sentidos. En primer lugar, porque no poseen una finalidad pragmática explícita, como las narraciones de Braun anteriormente vistas (convencer a su tío de crear un ser sobrenatural y convencer a Alma de firmar el contrato y someterse al experimento). En segundo lugar, al sublime embellecimiento de la “realidad” por parte de su Braun, se contrapone la narración infamante y vulgar, que enfatiza la crueldad, la fealdad, el crimen y la muerte de las piadosas monjas, en otra antítesis hiperbólica e iconoclasta.

Más allá del infolio, la figura del narrador de la novela como totalidad se presenta al inicio de cada capítulo, en los subtítulos que resumen el contenido, haciendo hincapié en diversos actos de habla y a la acción misma de narrar, en el uso de verbos de acción comunicativa, tales como “mostrar” (*zeigen*), “narrar” (*erzählen*), “hacer saber” (*zu wissen tun*); “informar” (*Kunde geben*); “transmitir” (*mitteilen*), etc.. Esto marca una diferencia explícita con respecto a las otras dos novelas de la trilogía, donde cada capítulo posee un epígrafe diverso, proveniente de diferentes autores religiosos o místicos, artísticos, filosóficos, mientras que, en esta, el narrador sintetiza el contenido y señala el propio acto de relatar. En la primera novela, el primer capítulo comienza con un epígrafe del *Heilige Antonius*, de Oskar Panizza: Wer Schönes hier und Zartes sucht,/ der sei gewarnt! In diesem Blättern/ schläft manches Grau'n und aus den Lettern/ grinst oft, was scheusslich und verrucht (ibíd.: 9). Aparece aquí “antítesis hiperbólica”, característica de la obra de Ewers, que se presenta como contraposición entre lo bello y lo tierno o delicado frente al horror (*Grauen*) que descansa en el texto, frente a lo monstruoso, abominable o malvado (*scheusslich*), lo perverso, impío o atroz (*verrucht*). El epígrafe es también una “advertencia” al lector, a la manera de Baudelaire, con respecto a sus expectativas y el objeto o “producto” en sus manos. La advertencia posee, sin embargo, una finalidad más “propagandística” que admonitoria o moral, en tanto funciona para el lector de literatura trivial como elemento incitante o provocativo que anuncia e indica una postura de lectura, como, en un circo o en una feria popular, el maestro de ceremonias anuncia las monstruosas atracciones que pueden verse en el espectáculo. Así, el contenido de las

tres novelas apela a un rasgo “espectacular” y especular, con respecto al que Frank Braun actúa como demiurgo, pero también como un maestro de ceremonias del ritual de la secta como espectáculo, un espectáctulo sacrificial, a la manera de un circo romano, que termina convirtiéndolo en su protagonista, contra su voluntad. En tanto “escenificación”, Braun crea un guión o estructura de sentido para los “actores”, con respecto al que asigna roles a los participantes en su actuación, tales como el del “profeta”, la “santa martirizada”, el coro, público y acólitos de la asamblea. La escenificación también exhibe ese aspecto visual fundamental en su producción, y que el autor recupera, al final de la novela, en los comentarios sobre el cine y su forma de representación moderna y simultáneamente regresiva. Finalmente, la referencia literaria del epígrafe debe interpretarse también como una indicación con respecto a la recepción de toda la trilogía, es decir, su interpretación y determinación. El texto de Panizza, como los de Ewers, apelan a la exposición de la contradicción entre extremos, a lo sublime y a lo grotesco, a lo sagrado y lo profano, y recurren a elementos religiosos, transformados, en su secularización, en contenidos fantásticos, en la ambivalencia entre el éxtasis o la exaltación místicos (*Schwärmerei*) y la locura.

Por otra parte, la representación y la *mise en abîme*, en el espejo y la imagen especular que, en el *intermezzo*, permiten percibir “die großen Sünde der keuschen Sünde”, reaparecen en el *Ausklang*:

Vor dem Spiegel saß ich, geliebte Freundin, trank aus dem Spiegel die Überfülle deiner Sünden.[...]. Eine andere warst du, blonde Freundin [...] Und eine ganz andere [...] .Aus der Spiegel ward mir die Erkenntnis [...]. Aus diesem Spiegel kam mir die Wahrheit, wenn ich auf sah von den Blättern des Lederbandes: süßer als alles ist die keusche Sünde der Unschuld (ibíd.: 776).

Se repiten nuevamente las temáticas (concupiscencia y pecado, día y noche) y el oxímoron perfilados anteriormente (los pecados de la inocencia), pero, en este caso, más que un canal o un “duplicador” (de imágenes), del espejo proviene un conocimiento y de él, se revela una verdad. Pero la cita resalta también el paralelo entre el espejo y las hojas del volumen de cuero, en tanto el narrador contempla en ambos a la figura femenina, en el centro del marco/la historia. Del infolio que contiene la historia de Alraune también surgen una verdad y un conocimiento. El tampoco es un “duplicador” de imágenes, un mero reflejo superficial y complaciente de aquellos que se reflejan en él (que son reflejados por él), tal como, de acuerdo con la representación, detrás de la rubia hermanita inocente, en su reflejo nocturno, aparece la voluptuosa “ramera mortal”. La construcción dicotómica (del oxímoron hiperbólico) muestra una estilización repetitiva, que Ewers convierte en su sello, apelando, además, a una mitificación-polarización (de lo femenino, por ejemplo) no sólo no exenta de rasgos religiosos (católicos y satánicos), sino casi abusiva con respecto a estos.

De acuerdo con el tono poético del marco, el conocimiento y la “verdad” trascendentales surgidas del espejo que constituye el infolio (el libro, la novela) son morales, e, incluso, religiosos. Así, el narrador afirma en el final:

Das Wesen gibt – keine Tiere - seltsame Wesen, die aus verruchter absurder Gedanken entsprangen [...]. Gut ist das Gesetz, gut alle strenge Norm. Gut ist der Gott, der sie schuf und gut der Mensch, der sie wohl achtet. Der aber ist des Satans Kind, der mit frecher Hand hineingreift in der ewigen Gesetze eherne Fugen (ibíd.: 434s.).

En el *Ausgang*, en el mismo tono metafísico, la novela retorna al sentido moral de la creación y a la problemática identitaria del extraño ser creado, que, como se aclara, no es un animal. Nos referiremos al tema posteriormente, pero este conservadurismo final, que implica el retorno al orden o retorno a la ley, desde un gesto de severidad y censura resulta otra performance, en dos sentidos. En primera instancia, se performa como imprecación a la interlocutora, en un diálogo en primera persona y segunda persona, donde la novela se convierte en otro objeto, un presente dedicado a esta lectora de experiencias compartidas. Pero, además, el final retorna también a la figura de Frank Braun, a su construcción identitaria desde la novela. Mientras que en el *Auftakt*, se lo define como aquel “der neben dem Leben herließ” (Ewers, 2005: 426), el final de la misma cierra circularmente la misma, de la siguiente forma: “ein[...] wilde[r] Abenteuerer, der ein hochmütiger Narr war – und ein stiller Träumer zugleich – [...] ein[er], der neben dem Leben herließ” (ibíd.:777). De esta forma se completa la identificación del narrador con Braun, a partir de la repetición lírica de los rasgos adjudicados a este. Como mencionamos con respecto a la construcción del personaje Ewers, esta caracterización del personaje Braun también se ‘performa’ como la autoconstrucción (discursiva, poética y sublimante) del heroico soñador y aventurero Braun, “der neben dem Leben herließ” (id.).

Asimismo, como ya vimos con respecto al preludio, el problema de la creación se plantea en conexión con una “paternidad” puesta en cuestión en la novela, en diversos planos, temática que, simultáneamente, confluye con el tratamiento de la transgresión frente a la autoridad, tanto en el plano metafísico como en el plano prosaico. La creación como expresión de la “voluntad” sin límites morales y sus consecuencias es una de las temáticas centrales de la trilogía, sobre todo, en conexión con la postulación sobre la voluntad de vivir, en la filosofía de Schopenhauer, y en la reformulación nietzscheana sobre la voluntad de poder. Esta voluntad de poder vuelve al demiurgo profano semejante a y en competencia con un dios padre, desafiado por su hijo rebelde.

La problemática familiar se conjuga en *Alraune* con la de la rebeldía juvenil y la autoridad de las figuras paternas y de las instituciones burguesas, que se manifiesta en el cuestionamiento satírico de la probidad moral de los representantes de esta autoridad “terrenal”, es decir, la hipocresía y la corrupción de la clase media en el poder. Pero la temática familiar alrededor de la autoridad paterna y la rebeldía (juvenil) constituye una temática recurrente en la época, que

determina fundamentalmente toda la obra de Franz Kafka, pero que también se encuentra en otros escritores de literatura alemana, tales como Thomas Mann (en *Tonio Kröger*, 1903), Hugo von Hofsmannsthal (*Der Turm*, 1925), o en la obra de intelectuales como Sigmund Freud, en la que el eje se plantea alrededor del núcleo familiar y las relaciones parentales. La joven generación literaria de 1990 manifiesta los vestigios de la recepción de Nietzsche, a la que ya nos referimos y dicha difusión se percibe en la representación positiva del individualismo, del cuestionamiento del estado. Las transgresiones y la rebeldía del joven Braun frente a la autoridad “paterna” (su tío, el consejero ten Brinken) se manifiestan en la primera parte de la novela.

El primer doble sentido de la paternidad como creación se diferencia estructuralmente, en la novela, a partir de la división entre los capítulos y el marco y los *intermezzi*. En estos, se desarrollan las alusiones y representación de un plano trascendente, divino o mítico, mientras que en los capítulos donde se despliega la historia de Alraune, se representa el plano terrenal, en el que la creación se desdibuja en las figuras de los diversos creadores de Alraune: además de los padres biológicos de la misma, Frank Braun, su ideólogo (Ewers, 2005: 462s. y 470s.), el consejero ten Brinken (ibíd.: 483 y 544) y la propia mandrágora-Alraune, cuya voluntad de existencia sobrenatural es manifiesta (Ewers, 2005: 731s.). En conexión con su análisis de género y las representaciones de la paternidad, Nusser sostiene que “der Alraunwurzeln” es elegido por la propia Alraune como la última figura paterna en el libro (Nusser, 2002: 181). Pero, creemos que se trata menos de una última figura paterna que de la representación de las fuerzas irracionales, caóticas e indómitas (que trascienden el género, pero cuya representación es una mujer, significativamente). Tales fuerzas son desencadenadas por la creación anti natura y se salen del control de estos creadores masculinos, aparentemente dominantes de la materia, pero que terminan siendo (casi) destruidos por su creación arrastrando a otros consigo.

De acuerdo con el contenido del marco, todos estos “creadores” (puramente físicos o biológicos, en el caso de los padres de Alraune, la prostituta “de alma” y el criminal; o los intelectuales-artísticos y científicos; e incluso, Alraune, como ser autodeterminado) transgreden las normas de metafísicas, naturales y sociales y, en diversos sentidos, son herederos (hijos) de ese primer transgresor demoníaco. Todos ellos, además, como sostiene Tanja Nusser, exponen las temáticas centrales del texto:

[...] hier kreuzt sich die Thematik der SchöpferInnen künstlicher Wesen mit einem biomedizinischen Diskurs [...] und gleichzeitig damit eine Thematisierung der künstlichen Befruchtung als widernatürlich –als gegen die Natur- verbunden, aber auch die Frage nach der Vaterschaft des “Produkts” stellt (Nusser, 2002: 179).

El problema de la autoría y la autoridad sobre el producto (la niña y la “obra”), en relación con la idea de la fuerza creadora productiva, se representan novelísticamente en el sentido de lo que Hans Brittnacher denomina “gotteslästerliche Hybris” (Brittnacher, 1994: 277), como vimos; pero,

asimismo, autoridad y autoría se superponen a la temática de paternidad y herencia, que repercuten, por un lado, en la cuestión de la identidad y la identificación, tanto del creador como del ser creado y, en conexión con esto, por otro lado, en el problema de la voluntad, el dominio y, de acuerdo con Nusser, la cuestión de los derechos sobre tal producto, en términos de autoría, paternidad y posesión (cf. Nusser, 2002: 180). Para la crítica alemana, en la novela, existen tres definiciones de paternidad, procreación y parentesco: una biológica (representada por el asesino), otra biomédica (el consejero) y la última, genética (el joven Braun).

Con respecto a las diferentes representaciones del creador, existe una “jerarquía” implícita entre estos creadores, así como una división del trabajo o las “tareas” que los diferencia: si Braun es el pensador o soñador del ser, en términos sublimes o metafísicos, el consejero ten Brinken es su realizador, o aquel que posibilita “racionalmente” su concreción, mientras que el criminal y la prostituta son la mera “materia” prima con la que se lleva a cabo el experimento. Mientras el soñador crea por el pensamiento y el científico realiza, pragmáticamente, los padres biológicos son la materia a la que estos dan forma a placer. Como veremos al ocuparnos de las representaciones femeninas del texto, en el caso de Alma, esta “materialidad” de la mujer y la prostituta como “hembra” (*Weib*), asociadas a lo terrenal, se conecta, en el discurso de Braun, con una visión de la (madre) tierra como eterna ramera y vientre lascivo, puro recipiente o continente, como denota su cuerpo, transformado en grotesco cubilete después de muerta (ibíd.: 551), al servicio de todos (ibíd.: 470s.).

En el caso de esas formas de creación terrenal que son el arte y la ciencia, representadas respectivamente por Braun y ten Brinken, los dos creadores se identifican por su lazo de sangre y por su deseo de transgresión de los límites pautados por la sociedad. Así se expresa en el diálogo entre ambos, al comienzo de la novela:

Der Student sagte: “[...] Längst hast du alles, was du willst, alles, was ein Mensch haben kann un den normalen Grenzen des Bürgertürms. Da willst du hinaus. Der Bach langweilt sich in seinem alten Bett, tritt hier und da frech über die engen Ufer. –Es ist das Blut.”  
Der Professor hob sein Glas, rückte hinüber. “Gieß mir ein, mein Junge” ... “Du hast recht: es ist das Blut. Dein Blut und mein Blut” (ibíd.: 452).

En tal sentido, entre ambos también se subraya la idea de las relaciones familiares o de parentesco y, en estas, el problema de la autoridad, que se conecta, en el pasaje, con uno de los *Leitmotive* de la obra de Ewers: la sangre. Pero, principalmente, para los dos, la transgresión se define, en diferentes niveles, en cuanto “experimentación” (*Versuch*), metafísica, artística o intelectual y científica. Por un lado, la experimentación como prueba o ensayo (*Versuch*) de laboratorio, señala el tipo de “creación” (en el sentido de descubrimiento) que realizará el consejero ten Brinken, en la fecundación artificial. Por otro lado, la experimentación artística e intelectual define al creador Frank Braun, como *Träumer*, en la tradición fantástica del Romanticismo y el Neorromanticismo,

pero también en un sentido místico, exaltado o arrebatado. En el caso de la segunda novela de la trilogía, poseído él mismo por su pensamiento, el experimento de Braun también tiene un objetivo místico o religioso, que toma el camino opuesto al de los místicos católicos. Así en su intento (posteriormente exitoso) de convencerlo de crear un Alraune, su tío lo increpa: "Du schwärmst Junge" (ibíd.: 469). En este caso, el experimento se presenta como una "experiencia" a ser vivida por el experimentador-creador, como una experiencia estética, que lleva al arte a un plano superior, religioso. El tipo de experiencia estética que, en su vivencia y recepción, sólo comparten algunos elegidos, tal como surge del ensayo sobre Poe. Se trata de una recepción esotérica, estratificada y secreta, hermenéutica en un sentido religioso, pero que paradójicamente, no pertenece al ámbito piadoso, sino al del arte como religión. En consecuencia, desde esta perspectiva sublime, en *Alraune*, en la escena de la "tentación", en la que Braun expone su ocurrencia a su tío, el joven pide al consejero que excluya a la burda princesa Wolkonski como espectadora del sublime experimento, de la creación artística- intelectual y satánica, precisamente por lo sagrado (*heilig*) del momento, a los ojos del protagonista (ibíd.: 473), mientras que, por su parte, el tío, en otro gesto de rebeldía y de acuerdo con su propio "estilo" de creación, invita a la princesa, que hace las veces de ayudante, junto con el dr. Petersen (ibíd.: 538).

Desde este último punto de vista, Braun es también "ein Versucher" en un último sentido más. Por un lado, es un "tentador", en tanto discípulo o heredero del primer tentador desafiante ante Dios: Satán. Como se postula en la novela, el sentido del experimento es precisamente "tentar a Dios". Luego de la creación de este ser mágico (*Zauberwesen*) (ibíd.: 471), Braun afirma: "Denn ist dir etwas gegeben, was nur einem wird unter aber millionen Menschen: es ward dir die Möglichkeit - - Gott zu versuchen! Wenn er lebt, dein Gott, so muß er dir Antwort geben auf diese freche Frage!" (ibíd.: 473). Por un lado, probar a Dios presupone una forma de fe, que se presenta en Braun a partir de esa rebeldía y la contradicción (a través del camino opuesto, que es el mismo, el de la herejía). Por otra parte, como subrayan Stefan Weber (Weber, 2010: 104ss.) y Klaus Gmachl (Gmachl, 2005: 208ss.), esta confrontación se concretiza en las dos figuras "inanimadas", que constituyen figuraciones o personificaciones, naturales, icónicas o escultóricas, de los impulsos contrarios del bien y del mal: el *Alraunenwurzel*, la raíz con forma de homúnculo, "ein seltsames Ding" (ibíd.: 467), que en primer lugar se encuentra en la casa de los Gontram y pasa a las del consejero, para terminar en las de la propia Alraune, como su "creador" elegido; frente al santo protector de la casa ten Brinken, el Johann Nepomuk, cuya imagen es evocada repetidamente por Frank Braun y, en menor medida, por el consejero. Con respecto a este último, Braun dirige plegarias al santo en dos momentos clave de la acción, que se confrontan, a su vez, con respecto a la creación y la destrucción del ser. Luego de haber expuesto a su tío su idea, al pasar frente a la estatua del santo que custodia la casa de la familia, Braun recita la oración que fuera mencionada

más arriba, a medias irónicamente; plegaria que repite en términos irónica y heréticamente, cuando llega a la casa de su amante insinuada (ibíd.: 474 y 476). En segundo lugar, casi al final de la novela, agotadas sus fuerzas frente al dominio de Alraune, Braun dirige la misma oración fervorosa al santo, a fin de ser librado de esa mezcla de “amor”, “lascivia” (ibíd.: 771) y esclavitud (ibíd.: 761). La imagen del final muestra la lucha entre el bien y el mal, a través de los claroscuros que retoman el *Leitmotive* de la luna en confrontación con la luz del santo:

Im tiefsten Schatten lag die Nische des Heiligen, heller wie sonst leuchtete der weiße Stein. Viele Blumen lagen zu seinem Füßen, vier, fünf Lampen-brannten dazwischen. Und es deuchte ihn, als ob der Menschen Flammen, die sie ewig nannten, ankämpfen wollten gegen des Mondes Licht.  
“Armseligen Lämpchen”, murmelte er. Aber es war ihm doch wie eine Hilfe, wie ein Schutz gegen die unergründlichen Mächte der grausamen Natur. Sicher fühlte er sich in diesem Schatten, nahe bei dem Heiligen, den des Mondes Licht nicht traf, der seine eigenen Flammen brannte [...]. Und es schien ihm, als ob sie lebten in dem Flackerlichte der Lämpchen, schien ihm, als ob sich der Heilige höher reckte, stolz hinaus blicke, dorthin, wo der Mond schien (ibíd.: 771).

En otra representación visual, pictórica o escénica, el influjo de Alraune se identifica aquí, como más arriba, con el influjo lunar, que, en última instancia, también será la causa de su muerte. La más profunda oscuridad circundante resalta la claridad iluminada del santo, que se contrapone a la luz de la luna. Esta, como vimos anteriormente, es señalada como “padre” del basilisco, es decir, padre de ese otro monstruo asociado al mal, del mismo modo que Alraune. Si la identificación de la protagonista con lo lunar se asocia a la influencia hipnótica de la luna sobre el mágico ser femenino-vegetal, se establece aquí un paralelo, a su vez, con respecto a la influencia (poder) de Alraune sobre otros seres, tales como Frank Braun y Frieda Gontram, los dos “participantes” de la escena anterior, y de la posterior, que no es sino la muerte de Alraune. Al respecto, Frank Braun comenta: “bessesen ist sie [Frieda]!”, dachte er, ‘bessesen wie ich!’” (íd.). Esa posesión sobrenatural se conecta con los poderes insondables de la naturaleza, a los que se enfrenta la protección del santo, invocado por Braun, en este caso, ya no irónicamente, como en las plegarias citadas anteriormente.

El último sentido del término *Versuch*, revisado anteriormente, que reúne a todos los “padres” de Alraune (incluido el biológico), se conecta con el concepto de “tentativa”, en este caso, en su sentido criminal, en cuanto transgresión en el ámbito de la jurisprudencia. Estos transgresores de la ley (de las leyes, en diversos niveles) definen sus respectivas identidades desde este punto de vista. El asesino sádico y violador Noerrisen; el pedófilo, explotador y especulador consejero, médico y profesor ten Brinken, que ejerce su dominio en todas las esferas sociales, impunemente; el engañador (mentiroso) Frank Braun, cuyo pensamiento rebelde origina el diabólico ser, constituyen las figuras del creador masculino.

En el caso del consejero, la novela presenta una prolepsis del experimento, en la reunión en la que nace la idea de Alraune, aun antes de su “concepción intelectual”. En la misma, la princesa Wolkonski, quien posteriormente asiste al consejero en el experimento, dialoga con el consejero sobre sus experimentos más novedosos, en su (poco) aséptico laboratorio, y se muestra mucho más interesada en los realizados con monos, ratas y anfibios (ibíd.: 456). Por esto, el consejero relata a la princesa “von seinen Versuchen der Übertragung von Keimzellen und der künstlichen Befruchtung” (íd.).

En la narración del médico a la princesa, se establece un paralelo (familiar, en términos de una sucesión de parentesco entre los tres narradores) con respecto a la narración llevada a cabo por Frank Braun a Alma Raune, y, en menor medida, con respecto a la narración de la pequeña Alraune a sus compañeras del instituto. En esta ocasión, la interlocutora interesada:

[...] fragte nach allen Details, ließ sich bis ins kleinste genau auseinandersetzen, wie er es anstelle, ließ sich alle griechischen und lateinische Worte, die sie nicht verstand, hübsch in deutsch wiedergeben. Und der Geheimrat triefte von unflätigen Redensarten und Gebärden. Der Speichel tropfte ihm aus den Mundwinkeln, lief über die schleppende, hängende Unterlipp. Er genoß dieses Spiel, dieses kopolale Geschwätz, schlürfte wollüstig die Klänge schamloser Worte. Und dann, dicht bei einem besonders widerlichen Worte, warf er sein “Durchlaut” hinein, trank mit Entzücken den Kitzel dieses Gegensatzes. Sie aber lauschte ihm, hochrot, aufgeregt, zitternd, fast, sog mit alle Poren diese Bordellatmosphäre, die sich breit aufputzte ind dem dünnen wissenschaftlichen Fähnchen (ibíd.: 457).

Mientras que el estilo y el contenido de la comedia *Kitsch*, relatada por Braun a la prostituta, manifiesta rasgos sublimes, en la del tío, se exalta la vulgaridad y lo grotesco, que no sólo aparecen adjudicados a la narración (plano del enunciado), sino que se exponen en el cuadro de la enunciación, en los rasgos de los dos participantes. Más cercana a la vileza de la narración de Alraune a sus compañeras, sin embargo, si en esta se acentúan el asesinato y la muerte, en la del consejero, el contraste (otra antítesis hiperbólica) entre lo que debería ser la asepsia del científico se transforma en una lascivia “de burdel”, que satisface los anhelos de la oyente, pero también los del enunciadador. Por otra parte, si la conversación gira en torno a los experimentos sobre animales, ambos participantes adquieren, especularmente, otros rasgos de animalización y de embrutecimiento, morbosa, sádica y lascivamente expuestos en otro espectáculo visual.

En la contraposición de tonos, en las historias narradas, se percibe la diferencia entre ambas figuras. La caracterización sublime asociada al personaje de Braun se vincula con la curiosa idea de honor y el concepto de abyección que esgrime este, cuando su tío le propone convertirse en “der Geliebte der Dirne”, “Zuträger”, “Zuhälter für diese Dirne” (Ewers, 2005: 529), a fin de retener a Alma Raune, durante la gestación. A fin de humillarlo y demostrar su superioridad en la lucha de poder entre ambos, ten Brinken dice a Braun: “Es scheint das eines der wenigen Dingen zu sein, zu denen du zu gebrauchen bist. Du wirst sie halten können. Wirst ihr immer von neuem



irgendeinen Blödsinn vorerzählen – da hat deine Phantasie endlich einmal einen vernünftigen Zweck” (ibíd.: 528). Mientras que la creación de Braun se asimila al sueño, a un sueño fantástico y a una legendaria historia de rebeldía frente a poderes metafísicos, su tío crea y piensa en términos pragmáticos (y vulgares, como los dirigidos a su grotesca interlocutora, la princesa Wolkonski); términos que racionalizan la acción dirigida a fines y degradan lo sobrenatural y sublime de actos y pensamientos, enfatizando sus aspectos materiales obscenos, más envilecidos o grotescos. La escena es doblemente significativa porque, en un claro crescendo, culmina en la “aparición” de la mandrágora. Luego del diálogo citado, la princesa Wolkonsky pregunta a Frank Braun, en un intento lascivo por capturar la atención del joven, según nota el narrador (ibíd.: 458), sobre la posibilidad de aplicar estos experimentos a seres humanos, a lo que, a fin de satisfacer “instintivamente” a su libidinosa oyente, Braun responde afirmativamente, insinuando incluso la posible “inconsciencia” de las implicadas (convertidas en puro objeto), gracias a lo sutil del experimento: “das wäre doch unangenehm? – Wenn man so gar nichts davon gehabt hat!” (íd.). Así, el contenido objetivo y esperablemente aséptico del experimento científico se convierte, para y en su divulgación y recepción popular, en la vulgaridad del chiste de doble sentido, creado para complacer los apetitos del público lego.

Con respecto a la crítica de la figura de ten Brinken, en conexión con el materialismo de la época y la preeminencia de un conocimiento vacío de espiritualidad (desencantado y burocratizado), realizada por Stefan Weber, este omite significativamente el análisis del principal representante de las ciencias de la época, que es, a la vez, la figura que concentra el poder sobre instituciones y personajes corruptos, el médico y consejero ten Brinken, al que solo se refiere sucintamente y analiza, del mismo modo, con respecto al poder económico (Weber, 2010: 115s.), mientras que, para Nusser (2002: 179), como para Winfried Freund (1999: 210), la imagen de las ciencias y la ley y sus representantes, se manifiesta menos como una crítica social al poder de dichas instituciones y la irresponsabilidad de científicos y experimentadores con seres humanos, que como un gesto al servicio de la sed de placeres (*Genussucht*) decadente. El análisis de Nusser se centra en la superposición de elementos fantásticos y épicos, pertenecientes a sagas, con el origen biológico de la figura de Alraunē. “Diese experimentelle Phantasie oder dieses phantastische Experiment” (Nusser, 2002: 188) se plantea a partir de los debates contemporáneos, alrededor del dilema ético o moral en la fecundación artificial, la relación entre lo natural y lo antinatural, en conexión con la representación de lo femenino y lo masculino. Según Nusser, la novela representa una “erotismo de laboratorio”, que conecta el experimento en sí (un acto esperablemente neutral, estéril, natural, en tanto “científico”) con lo obsceno; una obscenidad sádica, que, podemos agregar, describe el acto de fecundación como un acto de forzamiento y poder o dominio sexual (ibíd.: 186). Así, el aspecto biomédico y perteneciente a las ciencias naturales del acontecimiento se

une a un voyeurismo especulativo y la sexualización exacerbada del hecho, que se adscriben al representante de las ciencias.

En cuanto a Frank Braun y su enigmática caracterización, las primeras páginas de *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger* son reveladoras en cuanto a la perspectiva sobre la confluencia entre el mal, la creación frente a la destrucción y el “experimento”, como tentación y pensamiento del soñador (ibíd.: 19). En el diálogo inicial, la idea del nacimiento de un pensamiento, como una fuerza secreta, exaltada, mística o extática (*schwärmerisch*), que se pierde cada año, posee además un rasgo asociado a la enfermedad y al mal, pero que, según sostiene Braun, también tiene derecho a vivir, como todo lo demás (ibíd.: 28). Para este: “Nur was Klein ist, ist häßlich ... aber Lassen Sie es nur wachsen – das, was Sie Böse nennen! Es wird groß werden - und alles ist schön, was groß ist” (ibíd.: 28). Este primer capítulo presenta al enigmático Frank Braun, junto con el padre Vincenzo, un cura italiano proveniente de Val di Scodra, quienes entablan una conversación durante su travesía en el lago di Garda, y cenan juntos luego de su llegada al puerto. En conexión con los postulados en el ensayo sobre Poe, acerca de la creación y la transgresión y la antítesis entre el bien y el mal, tanto en el plano ético-secular, como en el religioso, la escena entre ambos personajes introduce lo que a primera vista se presenta como una confrontación maniquea entre el bien y el mal, claramente determinada, en la caracterización de sus respectivos referentes (el cura y Braun, respectivamente). Esta confrontación contrapone la figura del divino Creador, representado por el cura, frente al misterioso y anhelante demiurgo profano, secular o sacrílego. Como representante de la institución católica, el sacerdote es identificado, en el plano secular, con los valores morales y burgueses convencionales, frente a los que el enigmático Frank Braun se muestra como un rebelde provocador.

Las observaciones del cura realzan la extrañeza que produce en su interlocutor la manera de actuar de Braun (*unmöglich, merkwürdig*, ibíd.: 9s.), en lo que configura la problemática del enigma identitario del protagonista, que se plantea de manera explícita en el cierre del capítulo. La cena compartida comienza con un episodio menor, pero que sí, por un lado, se relaciona con la extrañeza que produce Braun en el cura- receptor, por otro, reverbera tanto en la caracterización de los procedimientos de Ewers, en términos de antítesis y extrañeza, como en la noción de gusto, consumo, recepción y creación. El protagonista agrega sal a la manzana que está por comer, porque, para él, el procedimiento realza el sabor natural de la fruta, que, no casualmente, constituye la fruta de la caída bíblica: “so kann man erst den Geschmack des Apfels herausfinden” (ibíd.: 10). El contraste, que surge de la composición o disposición antitética de los sabores y el sentido del gusto, de acuerdo con una convención social percibida como natural, escandaliza a su interlocutor y debe leerse en paralelo, en primer lugar, con la construcción de Braun como “extraño”, anticonvencional; y, en segundo lugar, con respecto a la obra misma y la estrategia

antitética de contraste provocador o contraventor de las normas del (buen) gusto que la novela transgrede explícitamente. Este “extrañamiento” produce un doble sobresalto en los dos receptores. Para Braun, como consumidor, el procedimiento realza el sabor, pero para el cura, toda la escena posee un efecto de extrañamiento que se asimila al efecto general del extranjero sobre el padre. En cuanto a la temática de la creación y su opuesto, la destrucción, la utilización del verbo “*herausfinden*” en la cita se relaciona con las formas de crear vistas en *Alraune*: la creación artística y la creación científica, que se confrontan con la creación divina.

El episodio despierta el interrogante acerca de la creación de una manzana. Para crear, según el protagonista, es necesario, en primer lugar, “den dingen auf den Kern kommen” (id.). Para Braun, esto significa: “die Diagnose ist überall und immer das erste. Wenn wir zum Beispiel einen Apfel machen wollen, so müssen wir doch erst genau wissen” (ibíd.: 10s.). Frente a la negación categórica del cura asombrado<sup>59</sup>, Braun responde provocadoramente: “Warum wollen wir nicht? *Wir* wollen alles machen. Aber nehmen wir etwas anderes, wenn ihnen die Zukunftkunst, einen Apfel zu machen, zu ferne liegt. Da ist eine Krankheit – sagen wir die Cholera” (ibíd.: 11, en cursivas en el original). Por un lado, en términos irónicamente visionarios, la alusión al “arte de futuro”, se relaciona con la transgénesis, un elemento propio de la ciencia ficción, tal como la creación de *Alraune*, en el segundo volumen de la trilogía, se conecta con las formas de fecundación artificial. Por otro lado, el “nosotros” de la cita alude de manera ambigua a la época presente; una época interesada en el dominio mediante el conocimiento para la creación y la destrucción científica, bajo la ilusión de omnipotencia y un progreso ilimitados. En las citas anteriores, el demiurgo se caracteriza bajo el signo del científico, que realiza diagnósticos situacionales y el de la civilización, un rasgo que se mantiene en las siguientes asociaciones o formas de creación contemporáneas, apuntadas posteriormente por Braun, como la enfermedad (el cólera) y la medicina experimental, el militarismo y el armamentismo crecientes. Allí, la época contemporánea se identifica con estas formas de creación que son, paradójicamente, signos de la destrucción, de la enfermedad y de la decadencia. Tales signos de destrucción también son estilizados, convertidos en bellos y novedosos, o, tal como en la obra de Ernst Jünger (1922), se convierten en objetos y experiencias estéticos, en la medida en que trascienden su finalidad dentro de la guerra y poseen una finalidad en sí mismos. Torpedos, cañones, submarinos y aviones de guerra, explosivos y armas biológicas son algunas de esta forma de creación humana comprensible como destrucción. Aunque, de manera contradictoria, Braun califica la guerra, en términos generales, de tontería (*immer dumm*), ésta aparece como un acontecimiento cercano, como una experiencia contemporánea, que sirve a los fines de las formas de creación destructiva del hombre. No se discuten sus motivaciones, sino que se obliteran los aspectos políticos y sociales, y, con ello,

---

<sup>59</sup> El cura responde: “Aber wir wollen doch keinen Apfel machen!” (id).

se la naturaliza o considera un estado de cosas donde la destrucción y la decadencia mantienen su predominio, e incluso se convierten en finalidad estética y creativa.

La prédica del padre Vincenzo Alfieri de Padua y su recepción, sobre la que discurren los dialogantes, exponen la temática central de la novela: la relación entre religión, líder u orador carismático y masas, y su papel como formador (creador) de tal líder y de la fuerza de la masa. Para Braun, el cura es un creador en un sentido muy específico e incomprensible para su interlocutor: "Er kann lesen und schreiben. Er ist ein Schaffender" (ibíd.: 14ss.). La personalidad carismática del sacerdote y su retórica seducen más allá de sus palabras. El talento del hombre se refleja en el éxito de su prédica, que, sin importar el contenido de lo que dice, eleva el alma del que escucha y la mantiene en vilo (ibíd.: 14). La creación del sacerdote consiste en lo siguiente:

Aus tausend Leibern reißt er tausend Seelen und schweißst sie zu einer in seiner Rede  
Flammen. Da stehen sie, Kinder, Weiber und Männer – jedes für sich - ein lächerliches  
Jammerbild! Und der Paduaner greift sie und formt sie und macht ein Großes daraus, eine  
einzige starke Masse: ein gewaltiges, wahnsinniges Tier (ibíd.: 15).

Mediante una metáfora técnica, Braun asocia el fuego de las palabras que inflaman a la multitud con la conformación de una masa como obra del líder carismático. Lo que se expone como un cuadro colectivo irrisorio de miseria, conformado por hombres, mujeres y niños, cuerpos y almas percibidos como partes inconexas, individuales o colectivas, sin vida, cada uno para sí mismo, se convierte, mediante las llamas del discurso, en una única masa sólida, un animal violento, monstruoso o delirante, al que el aliento (llamas) del demiurgo inflaman.

El paduano es percibido como artífice o artesano, en un sentido técnico, en tanto consigue "soldar" esa multiplicidad de individuos en una masa. Él muestra la fuerza del individuo especial frente a un colectivo inferior, miserable o bestial. Pero esta creación individual, que revela las posibilidades infinitas del individuo todopoderoso, es imperfecta, según Braun, porque no puede hacer nada<sup>60</sup>. Desde una perspectiva regresiva, Braun caracteriza a la masa como un organismo de naturaleza animal, en términos biologicista-evolutivos. Él establece las posibilidades de la masa bestializada, en términos de poder asumido como violencia y destrucción, en la imagen de la bestia dentada. En una frase sugerente (sí no escalofriante), por su proyección histórica sobre el futuro de Alemania, este líder carismático eclesiástico podría ser un (deseado) Anticristo, pero, en la inofensiva realización del predicador, no es más que una miseria.

Así, para Braun, el concepto de creación se encuentra asociado a la destrucción, al poder como violencia y peligro. La capacidad que vale, para Braun, es la que se identifica con la destrucción y lo diabólico. Esta capacidad y posibilidad se identifica con la imagen bíblica del Anticristo (otro hijo de Satán): "Geben Sie diesem Manne nur einen festen Punkt auf dem er

---

<sup>60</sup> Así, Braun afirma: "Das Tier ist schon da, das herrliche, gewaltige Tier – aber es kann nicht laufen, nicht beißen! – Ein Jammer ist es, ein Jammer! Ein Antichrist hätte er werden können – und bleibt zeit seines Lebens ein ungefährlicher Prädiger! Wie gerne hätte ich ihn lesen gelehrt!" (ibíd.: 16)

stehen mag, und er wird Rom aus ihren Angeln-heben" (id.). La conexión de creación y rebelión vuelve a ser evocada por el soñador Braun, que desea investigar: "die große Erkenntnis. Das ist das Geheimnis" (ibíd.: 17). A diferencia de lo que ocurre con los científicos (y, específicamente, la figura del científico en la *Alraune*, el consejero ten Brinken), para Frank Braun, el conocimiento anhelado (su forma de "leer y escribir" o de crear) se encuentra oculto (y de ahí su relación con la magia), y se relaciona con ese poder de sacudir, revolver o violentar una situación, como otra forma de rebelión asociada al mal.

El final de la introducción de la primera novela plantea el interrogante central acerca de la identidad del Braun, frente a la pregunta del cura intrigado, a la que Braun responde: "Nichts Sonderliches. Frank Braun heiße ich. - Ich kann lesen und schreiben" (ibíd.: 29). El poder asociado al conocimiento, aludido anteriormente, es, entonces, el de la palabra y el pensamiento, el poder del soñador enigmático y carismático, que transgrede los límites de lo real y lo convencional, extendiéndose hacia lo aparente o convencionalmente imposible, lo irreal, para tornarlo real. Como hemos visto, en las narraciones enmarcadas, el atributo fundamental de su personalidad (además de la transgresión, la creación del soñador o *Phantast*), el poder discursivo carismático, se identifica con el poder de creación y de destrucción de mal: "Wenn er nur schaffen kann, schaffen! Wenn er nur aus seinem Bergleuten eine einzige Masse formt, so wie der Paduaner tat. Das Tier will ich haben, das gewaltige Tier [...] ich will es schon beißen lehren!" (ibíd.: 29). En este caso, el pensamiento y la palabra permiten formar (configurar) esa nueva unidad bestial: la masa, al que también ha de enseñársele a morder, es decir, a destruir.

En cuanto a este aspecto de Braun, en *Alraune* se lo caracteriza repetidamente como un *Träumer* y como un *Phantast*. "Du hast eine hübsche Art, das alles zu sehen, mein Junge. - Du bist ein Phantast" (Ewers, 2005: 468), sostiene su tío, a lo que Braun responde que: "Bin es - so wie du" (id.). Ambos personajes comparten también esta característica, que se conecta con su filiación o parentesco. Si por un lado, Braun es el seductor persuasivo y carismático, convincente en su habilidad retórica, su tío y la misma *Alraune* comparten este carisma o poder, pero con muy diversos matices, como analizamos anteriormente. La rivalidad entre ambos se asocia a la contraposición entre juventud y autoridad paterna, y reaparece, luego, en la relación entre *Alraune* y el mismo Braun, ya no el estudiante de vida bohemia, que repite el lema de Montmartre, "*épater le bourgeois*", en el papel de joven rebelde frente a su tío (ibíd.: 496), sino como maduro tutor de la joven *Alraune*, representación de la autoridad y el poder (ibíd.: 690 y 714). Sin embargo, a pesar de la rivalidad con su tío, la idea de transgresión se asocia a su linaje (a su sangre, literalmente, como se establece a continuación) de manera directa, en términos elitistas. Así, en su discurso persuasivo, se dirige a su tío, diciéndole:

Nur nennst du das schon sehr real; was andere Leute Phantastereien nennen [...]. Nie aber, nie wäre ein normaler Mensch auf deine Gedanken gekommen, nur ein Phantast konnte das tun - Und nur ein wilder Kopf, nur ein Mann, durch dessen Adern ein Blut fließt, heiß wie das von euch Brinkens, nur der darf es wagen, das zu tun [...]. Solchen Ideen, die es wagen, dem Schöpfer ins Handwerk zu pfuschen, die aller Natur ein Schnippchen schlagen sollen [...]. Dich wird es reizen, wie es mich reizt" (ibíd.: 468s.).

Braun establece la diferencia entre su tío y los otros hombres hombres de ciencia ("normale, trockene, hölzerne", íd.), que lo tendrían por loco si se acercara a ellos con semejantes ideas. Por otra parte, esta caracterización también alude al *ethos* discursivo de Braun-Ewers (que se orienta precisamente a una idea de *ethos*, vinculada también a la idea de moralidad, presente en el término), en tanto *Phantast*. Como se resalta en *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger* (ibíd.: 89 y 216), Braun se percibe a sí mismo como un creador escénico, un director o titiritero, cuya creación y cuyos personajes, al principio, parecen actuar a su placer, un soñador y aventurero, ante todo, en los recorridos evocados, pero también, y sobre todo, en *Alraune*, en esa exploración de lo "otro", el ser femenino y sobrenatural, constituido como "otredad" absoluta, exótica, configurada como tal, en el sentido que analizaremos en el próximo apartado.

Desde este otro punto de vista, el linaje de Braun se conecta con la construcción de ese otro linaje de artistas transgresores, creadores o descubridores, que traspasan y amplían las fronteras del inconsciente, según el ensayo de 1905. Así, tal como, en las historias de Braun, observamos el uso del *Kitsch*, el *pastiche* y la amalgama de diversas tradiciones, movimientos, estilos y obras, Winfried Kugel sostiene sobre la novela y sobre la labor creativa del autor que son: "ein Konglomerat aus Phantastik und Realismus, Kolportage und Lyrik" (Kugel, 2005: 780). En este conglomerado, el biógrafo de Ewers señala los diversos niveles de la narración: simbólico, reflexivo, moralizante, erotizante, enfatizando el efecto sobre el público. Para Kugel:

Ewers füttert voyeuristische und anarchistische Gelüste, fasziniert in einem Spannungsfeld zwischen atemloser Identifikation und ängstlicher Distanzierung, zwischen Hoch und Geringsschätzung, Entsetzen, sogar Ekel und dann doch wieder Bewunderung. Und so gelingt es ihm, sehr unterschiedliche Schichten zu begeistern, sowohl den anspruchsvollen, fortschrittsgläubigen Leser als auch den anspruchslosen "Reißer"-Konsumenten (ibíd.: 781).

Así, el catálogo de temas de la novela, que se centra alrededor de la temática de la civilización y lo burgués, la femineidad, la sexualidad, el biologismo, la psicología y la magia, en su exposición comprometedora de la moral, satisface esas demandas diversas, denotadas por el crítico.

Las tres novelas repiten (y recrean) de manera constante la pregunta con respecto a la identidad de Braun, que, como analizamos en el marco de *Alraune*, se define como marginal (cf. "Introducción" del presente capítulo), instigador o uno de los autores de la idea de *Alraune* y destructor del ser. Como mencionamos, la transgresión vinculada al acto creativo se presenta en la caracterización de Frank Braun como un extraño, según la perspectiva de Hans Mayer (1977).

Pero, además, el carisma de Frank Braun, como muchos otros rasgos de su personalidad, se define, por un lado, en términos de los linajes establecidos anteriormente, apartados del común de los hombres y, por otro lado, a partir de sus costumbres anticonvencionales, o, en sus propios términos, por encima de lo convencional. Desde su forma de vestirse, o travestirse, invirtiendo las convenciones genéricas, al final de la novela (ibíd.: 740), sus constantes desplazamientos (evocados en *Alraune*, desde el interior de la casa materna, como veremos en el próximo apartado, ibíd.: 679ss.), su extremo hedonismo y su actitud diletante y antiburguesa, e incluso sus preferencias y hábitos sexuales, permiten situarlo en esta categoría de marginal, en la que él mismo define su identidad.

Finalmente, como último aspecto de la caracterización de Braun y en continuidad con la idea de transgresión de las leyes naturales y sobrenaturales, ya mencionados, la sustitución de la naturaleza por parte del arte no sólo se postula de manera abstracta, en el ensayo sobre Poe, en 1905, sino que, en el plano artístico, también constituye, como dijimos, el tema central en la creación artística y científica, artificial y antinatural, que es *Alraune*. La perversión de las leyes naturales que Des Esseintes, el protagonista de *A Rebours*, busca en su aventura estético-espiritual, a través de diversas formas de ‘estetización’ o artificiosidad extremas, hiperbólicas, sublimes o grotescas, se establece desde la mirada artística del sibarita, una mirada llamativamente similar a la del coleccionista burgués, y también se realiza aquí, pero tamizada por la perspectiva irónica de Oscar Wilde (Wilde, 1963: 967ss.). El autor irlandés analiza el arte de su época (el arte realista y, sobre todo, el naturalista). En tanto ambos parten de la competencia entre la naturaleza y sus imperfecciones, no reconocen la superioridad del arte: “lo que el Arte nos revela es la falta de plan de la Naturaleza [...]. El Arte es nuestra enérgica protesta, nuestro valiente esfuerzo por para enseñar a la Naturaleza cuál es su verdadero lugar” (ibíd.: 967). El ensayo de Wilde se presenta engañosamente como un diálogo, pero también recurre a la puesta en abismo que examinamos en la novela, en este caso, a partir de la lectura de un artículo homónimo de Vivian. En el mismo, que Vivian lee a su interlocutor, el muy vital Cyril, se manifiestan sus perspectivas sobre el arte de la época, y las de los denominados “hedonistas fatigados”, los miembros de un club de “elegidos”, que profesan “una especie de culto a Domiciano” y que tienen como uno de sus objetivos aburrirse de un modo extraordinario. La melancolía del artista, su hastío, *spleen* o *ennui*, también constituye un rasgo heredado de Baudelaire, que poseen en común los miembros de este club satíricamente definido, así como Des Esseintes y Frank Braun. Mientras que, en el final de *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger* (2005: 378), este es caracterizado como un Hamlet reflexivo, dubitativo y melancólico en su impotencia frente a los sucesos y excesos acontecidos, antes que como un hombre de la voluntad, según su propia perspectiva; en *Alraune*, el joven Braun actúa tan caprichosamente como un veleidoso principito, “in kindlicher Trotz” (Ewers, 2005: 495), “wie ein

melankolischer Prinz, der sich langweilt” (ibíd.: 496). Este sublime y dramático príncipe melancólico, como dijimos, está en conexión con los otros príncipes representados en la novela, situado, en términos genéricos entre en el medio, entre ambos: el metafísico y oscuro Satán bíblico (*Fürst*) (ibíd.: 425), que crea contranatura (*wider die Natur*) (id.), y que la novela presenta en el preludio; y el príncipe Orłowski, surgido de la opereta de Strauss, personificado por la propia Alraune.

Desde la perspectiva irónica del ensayo de Wilde, que, no obstante, advoca seriamente al credo del *l'art pour l'art* y transforma en principio de la “nueva” estética la idea de que “el Arte no expresa nunca más que a sí mismo” (Wilde, 1963: 986), la decadencia de la mentira consiste en el abandono de la mentira considerada como arte, como ciencia y como placer social, un estado de cosas que se extiende a todos los ámbitos sociales de una época (precisamente decadente, aunque no en el sentido en el que Ewers lo manifiesta), pero cuya decadencia afecta de manera particular al arte, tal como repasa mediante diversos ejemplos concretos Virgil. En una forma de duplicidad e inversión de valores morales y estéticos, dos rasgos generales de toda la obra de Wilde, y del ingenio (*wit*) estilístico del autor, Virgil afirma que el vicio de la actualidad es el “culto monstruoso a los hechos” (ibíd.: 971). El predominio de la Vida, frente al Arte, arrojado al desierto, es, según el ensayo, la verdadera decadencia que sufre el arte en su estadio finisecular, todo lo contrario del Arte (en mayúsculas en el original), que “representa una forma de exageración y la selección, es decir, su propia alma, no es más que una especie de énfasis” (ibíd.: 977). La exageración y el énfasis son esos dos rasgos del estilo de Ewers que fueron mencionados y ejemplificados anteriormente, pero la creación a partir de la fantasía y la mentira (la palabra y el pensamiento del soñador Braun, como engaño) es la que da lugar a la creación de Alraune, tal como sostiene Frank Braun, en su intento de convencer a su tío de crear al ser sobrenatural:

Du sollst ein Alraunwesen schaffen, Ohm Jakob, sollst die alte Sage zur Wahrheit machen. Was tut's, ob es Aberglauben ist, mittelaltlicher Gespensterwahn, mytischer Schnittschnack aus Uralter Zeit? Du, du machst die alte Lüge zur Wahrheit. Du schaffst sie: sie steht da, klar im Lichte der Tage, greifbar vor aller Welt - kein dummster Professor wird sie leugnen dürfen (Ewers, 2005: 470)

El sentido de ese “culto monstruoso a los hechos”, que Wilde critica, es reivindicado en la novela, por Braun, pero en una reivindicación que se realiza asimismo como otra forma de tal culto, que busca también la realización o concreción (experimental, materialista) de lo soñado y, con ello, no sólo engaña a su público, sino que, ante todo, se autoengaña. Si el personaje de Ewers, como imagen del *ethos* del autor, se identifica con (y se configura en) la sublime experiencia autónoma, creadora y artística, en el camino metafísico del genio, esto también consiste en un “autoengaño”, como se dice a sí mismo Frank Braun, hacia el final: “Schwindel! Dachte er wieder. Wem erzählte er denn eigentlich diese Heldeneigenschaften?” (ibíd.: 713). Se trata del último gesto de “ein wahres



Genie im Pumpen und Schwindeln” (ibíd.: 526), el gesto del autor que intenta autoconvencerse (inútilmente) de su dominio omnipotente sobre “la obra”, pero que se muestra como otro intento fallido, frente a esa obra que, en verdad, acaba dominándolo monstruosamente, tal como, al final de la novela, lo domina la monstruosa Alraune: “er stellte fest das er sich belog, daß er künstlich neue Gründe sich schuf, mi tallen möglichen langwierigen Verhandlungen [...] und es deuchte ihn fast, als ob seine Base das merke, ja, als ob ihr stiller Einfluß ihn so handeln mache” (ibíd.: 711).

Finalmente, como señala Nusser, con respecto a la idea de fecundación artificial, y la representación novelística de la creación del ser, que convierte la leyenda en realidad, se realizan, asimismo, esas últimas ideas de Wilde, de acuerdo con las cuales “La literatura se adelanta siempre a la vida” (Wilde, 1963: 982) y “La vida imita al arte mucho más de lo que el arte imita la vida” (ibíd.: 991). Para Nusser, así como para Kugel, la novela señala y se adelanta a otras fantasías futuras soñadas, o, muy próximas realidades, si ya no malignas, ciertamente, amorales en su estetización (¿política?) del mal, y de creadores (y destructores), en términos de un paralelismo profético entre la novela y el Tercer Reich (Kugel, 1992: 426), con respecto al desarrollo de la eugenesia y “[die] Menschenzüchtungsprogramme [...] der NS-Zeit” (Nusser, 2002: 184). Como en la propia *Alraune*, en este sueño distópico de creación devenida destrucción, vuelto realidad, reverbera asimismo otra representación de la apertura de la caja de Pandora, otra versión mítica de la asociación entre creación, femineidad y mal, que analizaremos a continuación.

### 3.b.2. Exotismo de *boudoir*: cuerpo, objeto, materia y cosificación. La creación como espejo

Mir ist das All, ich bin mir selbst verloren,  
 Der ich noch erst den Göttern Liebling war;  
 Sie prüften mich, verliehen mir Pandoren,  
 So reich an Gütern, reicher an Gefahr;  
 Sie drängten mich zum gabeselligen Munde,  
 Sie trennen mich, und richten mich zugrunde.  
 Johann Wolfgang von Goethe, “Trilogie der Leidenschaft. Elegie”

Eine Melusine seist du!  
 Ich bin ein Menschenkind  
 Der Zauber wich nicht! Ich bin keine Melusine, bin nicht des frischen Wassers Kind!  
 Aus der Erde stamm ich- und die Nacht schuf mich.  
 Hanns Heinz Ewers, *Alraune*

El acto de creación (y su contraparte, la destrucción) se definen, de manera alternada, en términos metafísicos y trascendentales o terrenales, naturales, sobrenaturales o antinaturales, artísticos y científicos o técnicos. Pero lo creado, es decir, la creación en sí (*Alraune*), también se presenta como un ser ambivalente y polisémico, mezcla entre lo natural-vegetal (la raíz o la planta, perteneciente al universo de la naturaleza) y a la vez, artificial en su origen; situada entre lo humano y lo sobrenatural, corrupto en su germen; mujer, niña, *femme fatale*, ser andrógino o travestido, según la ocasión. Se trata de un ser viviente (*ein lebendes Wesen*), como reza el título, pero también,

es un ser mítico, cuya “hibridez”, producto de elementos de diversa naturaleza, asociada (biológicamente) a la infertilidad, pero, también, a la *hybris* de sus creadores, se expone en diversos momentos, en la novela.

En el siguiente apartado, dedicado a analizar las representaciones de lo femenino en la obra, examinaremos específicamente la “naturaleza” (antinatural y ligada al mal) de Alraune y los sentidos asociados a su femineidad fantástica, pero en cuanto a la idea de la creación y el arte como antinaturaleza o transgresión de las leyes naturales, el arte es antinaturaleza, entendido como recreación contrapuesta a (y en competencia con) la naturaleza primigenia. Se trata de la recreación de las formas y procedimientos de la naturaleza, que, según Michael Sennewald (1973), se conectan con uno de los movimientos artísticos contemporáneos al autor, el *art nouveau*, pero, precisamente, en términos de artificialidad (artística y artesanal), a partir del desafío o la transgresión de las leyes naturales y sobrenaturales. Más adelante, nos referiremos a la perspectiva de Walter Benjamin, en “Malerei, Jugendstil, Neuheit” (Benjamin, 1982: 674ss.) y la constelación de motivos tratada por el crítico alemán, con respecto a lo femenino-natural, la infertilidad y el nexo de este movimiento con la obra de Charles Baudelaire, Oscar Wilde, Aubrey Beardsley, entre otros autores.

A pesar del énfasis en las figuras del creador masculino y la paternidad, en la obra, además de Alraune, las figuras femeninas manifiestan su significación en diversos niveles, desde Alma Raune, la madre biológica del ser, pasando por la princesa Wolkonski y su hija Olga; la señora Gontram y su hija, Frieda,<sup>61</sup> las representaciones colectivas de las instituciones educativas por las que pasa Alraune, formas de “comunidad femenina”, más afectadas por su paso que viceversa, hasta llegar a la propia protagonista, sin olvidar a las enunciatarias del marco.

Como ya mencionamos, lo femenino aparece en el marco, en la duplicidad de las destinatarias. El libro no es dedicado a la “sanfte Freundin”, “blondes Schwesterchen” (Ewers, 2005:425s.), la rubia e inocente hermanita de ojos azules y buenos, que nada saben del pecado, sino a la “sündige Schwester meiner heißen Nächte” (id.). La duplicidad femenina se presenta al comienzo (en el preludio) como una oposición entre dos figuras independientes, pero que, elusivamente, en el segundo *intermezzo*, y, sobre todo, en el “Finale”, ambas “hermanitas” se identifican y parecen constituir una sola, en una metamorfosis entre dos estados “de la materia

---

<sup>61</sup> Estas duplas filiales conformadas por madres e hijas se sitúan en paralelo con respecto a los lazos filiales entre los “creadores” vistos anteriormente. En cuanto a su importancia, la princesa Wolkonski y Frieda Gontram serán las figuras más importantes en la trama biográfica de Alraune. Ambas figuras están ligadas a su origen o concepción intelectual, aunque participan en su realización de forma diversa. La primera, que, como analizamos más arriba, en la reunión de los Gontram, donde Alraune es concebida, conversa con el consejero sobre sus experimentos animales, es la sádica cómplice y morbosa partícipe del la fecundación artificial (experimento y sometimiento) de Alma Raune (Ewers, 2005: 538ss.). Además, la princesa es quien revela a la protagonista los pormenores sobre su origen, luego de su caída económica (Ewers, 2005: 700ss.); caída que, por otro lado, se vincula oscuramente con el influjo siniestro de Alraune. Por otra parte, Frieda Gontram es la responsable indirecta de la muerte de Alraune, cuando, al final de la novela, se suicida, lanzándose al vacío y gritando el nombre de la protagonista, y arrastra, metafóricamente, a la sonámbula Alraune (ibid.: 773).

femenina”. Se trata de una transformación que obra el deseo, que se asocia al mal, no sólo en términos religiosos (pecaminosos), sino también en cuanto perversión. Al respecto, la novela insinúa el contenido incestuoso, en las fórmulas de tratamiento, tanto en el marco lírico, nombrada *Schwesterchen* (Ewers: 2005: 426); *Schwester* y *Schwesterlein* (ibíd.: 777); como en los capítulos narrativos, en las desviadas o equívocas relaciones parentales, entre el consejero y Alraune y entre esta y el propio Frank Braun, su ideólogo, tutor y mentor.

La manifestación de la duplicidad es una de las temáticas recurrentes de la representación fantástica en general, que analizaremos específicamente en las novelas de Leo Perutz (sobre todo, en *Der Marquis de Bolibar* [1915]), pero que también tematiza Alexander Lernet-Holenia en *Der Graf Luna*, como examinaremos posteriormente. La duplicidad fantástica es examinada por Otto Rank, en el guión de Ewers del filme *Der Student von Prag* [1913], en su artículo clásico, donde se analiza el sentido del filme, sucinta y superficialmente, en la reproducción de la trama (Rank, 1925: 7ss.). La interpretación de Rank sobre la duplicidad en el film, entendida esta como el pasado del protagonista, en términos psicológicos unívocos y simplificadores, contrasta con la complejidad del análisis de Siegfried Kracauer, en sus dos estudios dedicados al cine, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* [1947] y *Teoría del cine. La redención de la realidad física* [1989]. Kracauer caracteriza a Ewers como un autor con un auténtico sentido filmico; “con una imaginación que se regodeaba en las sensaciones fuertes y el sexo”; y, por ello, “un aliado natural de los nazis” (Kracauer, 1995: 34s.). En cuanto al tratamiento de la temática del doble, en *Der Student von Prag*, para el crítico alemán, la película introdujo en el cine un tema que se transformaría en obsesión de la pantalla alemana: “la preocupación profunda y temerosa por el trasfondo del yo” (id.); obsesión que, podemos agregar, no se limita únicamente al cine, como muestra la figura del propio Ewers, sino que, en términos más amplios, y en consonancia con la perspectiva de nuestra tesis, corresponde a una de las vertientes temáticas del problema identitario centralmente representado en lo fantástico, también en el ámbito literario, en el mismo contexto indicado por Kracauer. Como observa Rank, la película está basada en el relato de Adelbert von Chamisso, la *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*; aunque también hay elementos de E.T.A Hoffmann, de Fausto y del cuento de Poe *William Wilson* (ibíd.: 35). El guion de Ewers desarrolla centralmente el pacto diabólico del estudiante Baldwin con el extraño hechicero Scapinelli a cambio de su imagen, capturada en el espejo del demoníaco encantador. Para Kracauer, la representación del caso de psicología individual, como una clase de personalidad dividida, pero consciente de esta división “fantástica”, resulta significativa en tanto es una transposición del dualismo interno a la burguesía, con respecto a su oposición al régimen imperial: “el sentido cósmico atribuido a la vida interior de Baldwin refleja la profunda aversión de toda la clase media alemana a relacionar su dilema mental con su ambigua condición social” (id.). Por esto, para el crítico, la película se localiza en una esfera

fantástica, donde no es necesario considerar las exigencias de la realidad social. La afirmación anterior contradice, sin embargo, la propia tesis de Kracauer con respecto a lo fantástico como expresión de una dualidad social, internalizada y representada como subjetiva, debido a la actitud de la clase media, fundamentada en el concepto idealista de la individualidad autónoma. Llevado al extremo, este pensamiento tiende a rechazar cualquier concesión a la perspectiva materialista del socialismo, en coincidencia con los intereses prácticos de la burguesía. Así, el rechazo a rastrear ideas o experiencias psicológicas entre las causas económicas y sociales condujo a la clase media a concebir duplicidades exteriores como si fueran dualidades interiores. Este tratamiento del asunto, en los filmes de la época, como un caso de psicología individual, resulta significativo en su aplicación al *corpus*, teniendo en cuenta que, según Kracauer, en lo fantástico, se expresa el desasosiego o la inquietud psicológicos, latentes en el alma colectiva y los “nerviosismos de la época” (ibid.: 40 y 146), característicos de la modalidad y el género, desde sus orígenes góticos y hasta el contexto de la primera mitad del siglo XX, según María Negroni (1999: 79ss.).

En *Alraune*, la duplicidad femenina se presenta en dos sentidos diversos. En primera instancia, en el preludio, la separación de las dos destinatarias de la novela, que son, en realidad, una, es una muestra de manera concreta del sentido de esa duplicidad externa, que es interiorizada, según Kracauer, pero que, en este caso, se manifiesta en una forma de duplicidad identitaria. Esta duplicidad es asociada a lo femenino y se conecta con la experiencia erótica, la otra forma de “duplicidad” que la novela también se vincula a una problemática asociada al género sexual. Se trata de la creación artificial como forma de “duplicación” (transformada, en realidad, en “recreación”), que la novela plantea en términos asexuados y científicos (y, por ello, esperablemente asépticos), pero, no obstante, simultáneamente hipersexualizados en su esterilidad y en una mostración o gestualidad exagerada. Kracauer expone otras películas del período (basadas, a su vez, en textos fantásticos), en las que se representa la creación de seres artificiales, un tema predilecto de lo fantástico (como se comprueba en los textos clásicos de Ludwig Achim von Arnim, *Isabella von Aegypten* [1812] y *Der Sandmann* [1817]), aunque para el crítico alemán, la interpretación de estas creaciones resurgidas a comienzos del siglo XX posee un sentido diverso del que presentaremos aquí. *Der Golem* (1915) (basada en la obra de Meyrink [1915]) y *Homunculus* (1916) son otras dos historias en las que se narra la creación de dos seres artificiales, una, en términos sobrenaturales, y la otra, como obra científica. Para Kracauer, las dos películas representan a personajes anormales que son el resultado de orígenes anormales, aunque esta explicación sea un “subterfugio poético” (Kracauer, 1995: 38). Aquello que hace anormales a estos personajes es su ineptitud para dar o recibir amor, defecto que les proporciona un fuerte sentimiento de inferioridad. El crítico atribuye este sentimiento de anormalidad a los alemanes, identificados con el homúnculo:

[los alemanes] tenían un complejo de inferioridad, a causa de la evolución histórica que fue en detrimento de la clase media [...] En Alemania no existía una unidad social. Las capas de la clase media estaban en un estado de inmadurez política, contra la cual tenían luchar por temor a que luego peligrara su condición social ya insegura. Esta conducta retrógrada produjo un estancamiento psicológico. Su hábito a alimentar las sensaciones –íntimamente asociadas- de inferioridad y soledad era tan adolescente como su inclinación a manifestarse en sueños futuristas (id.).

La reacción frente a la frustración de ambos seres, Golem y Homunculus, es similar: entre la sumisión humilde y la violencia vengativa se manifiesta el poderoso deseo de destrucción con tendencias sadomasoquistas. Kracauer acota que las perversiones son un medio para escapar de los sufrimientos, válvulas de escape que revelan la fuerte predisposición de los alemanes a utilizarlas, y constituyen un “presagio tenebroso” (ibíd.: 39), que se asocia a los acontecimientos venideros. En el caso de *Alraune*, en primer lugar, las tendencias a la perversión y al sadomasoquismo, combinadas con el deseo de destrucción, se manifiestan en la representación de la sociedad Guillermina, donde, asimismo, se establece la dinámica entre sumisión y dominio tiránico, en las relaciones familiares (por ejemplo, entre el consejero y el joven Frank Braun, en la primera parte de la novela, o, luego, entre Alraune y el consejero, en sentido inverso) y en las sociales (como en el caso entre el consejero y el dr. Peter, el servil y obsecuente ayudante del consejero, representación del filisteo pequeñoburgués, sumiso ante la autoridad, sin importar la moral de sus actos). Pero algo que escapa a la perspectiva de Kracauer, o en lo que, aparentemente, no sitúa un énfasis específico, es en la cuestión “genérica” o interpersonal nuclear que parecen plantear ambas películas y la novela. Las dinámicas erótico-sexuales en gran medida fallidas que plantea la novela, con la única excepción del caso de Frank Braun (y solo hasta cierto punto, en tanto la consecución de la relación con Alraune, de acuerdo con lo que da a entender la representación novelística, debe conducir fatalmente a la muerte de uno de los participantes), también constituye una constante en la época. Esto se manifiesta asimismo en las películas analizadas por el crítico, pero en una dirección paralela (y diversa) a la que fuera planteada por el genotexto de todos estos homúnculos monstruosos, con respecto a la problematicidad e imposibilidad de plenitud en el amor y, específicamente, en la imposibilidad de establecer relaciones sociales e interpersonales (entre géneros y entre padres e hijos) satisfactorias. Tal como en *Frankenstein*, de Shelley, la disrupción del núcleo familiar desintegrado conduce a la creación de “monstruos”, que, paradójicamente, en el caso de la novela gótica, resultan menos monstruosos que sus creadores. En el cine y la novela de comienzos del siglo XX, las relaciones interpersonales parecen excluir todo contenido erótico asociado a cualquier valor “amoroso” o desinteresado. Son la imagen de una inadecuación relacional en términos de insatisfacción, esclavitud y peligro, como veremos a continuación. Se trata de una cuestión que se relaciona con el problema de la identidad y los cambios finiseculares en los roles genéricos; cambios percibidos como amenaza de una femineidad fatal. Desde este

punto de vista, la “inmadurez política” del pueblo alemán, observada por Kracauer, también se conecta con la temática del dominio y la sumisión (que no casualmente se manifiesta a través de las relaciones familiares y el conflicto entre jóvenes y mayores), en el (des)equilibrio de poder representado en la novela, traspuesto explícitamente desde el ámbito de lo público (la burguesía y una nobleza envidiadas y corruptas, en el poder, y el consejero como el representante tiránico y pervertido, de estas clases poderosas, al comienzo de la misma) hacia al ámbito de las relaciones en la esfera privada, en las que el poder del “otro” femenino se manifiesta como absoluto e irreversible, una forma de fatalidad y encarnación de una incierta justicia poética final (ajusticiada ella misma), que arrastra consigo a esos poderosos impunes que la concibieran, no en un sentido legal o en términos de una forma de justicia social o institucional efectiva frente al crimen, sino a partir de una forma de castigo equívocamente sobrenatural. Como resulta claro en la novela, sin embargo, esta especie de “venganza” social es recreada (en cierta medida, demagógicamente) para espectáculo y deleite de las clases populares, representadas como instintivamente portadoras de una verdad “metafísica”, efectivas intérpretes del mal absoluto o metafísico, encarnado por la mortal Alraune. Así, como dijimos, si el influjo maligno parece afectar indefectiblemente a todos los representantes de las clases medias en el poder; en cambio, las clases populares se manifiestan en la novela como los únicos seres inmunes a los encantos venenosos de Alraune, tal como los animales, con lo que Ewers vuelve a realizar una identificación cercana a la animalización, aunque ambivalente en cuanto a su contenido positivo.

Como mencionamos, la novela plantea en términos asexuados y, a la vez, hipersexualizados discursivamente (o de una gestualidad quinética o pictórica, e hiperbólica) no solo la instancia de la creación, sino la representación general alrededor de la relación entre el ente creado (la figura femenina) y los creadores, del mismo modo que las instancias previas. La escenificación exagerada de lo sexual-estéril (no solo no asociado a la reproducción, sino expresamente dissociado de esta) se asocia al *soft-porn*, como ya mencionáramos. En *Alraune*, las escenas del “Fünfzehntes Kapitel, das sagt, wie Alraune im Parke lebte” (Ewers, 2005: 738ss.) exhiben ese carácter concupiscente, que se establece, de manera ostensiva, desde una dinámica complementaria entre lo teatral (cinematográfico o pictórico) o gestual (artificial) de los “actores en escena” (Alraune y Frank Braun), y el voyeurismo del receptor. No obstante, aún sin montar una secuencia explícitamente pornográfica, buena parte de la trama de la novela se organiza a partir del eje erótico-sexual: antes del nacimiento, en la búsqueda de la madre del ser, la “prostituta mítica” (el arquetipo femenino, que constituye un sincretismo entre la mujer, la tierra, la prostituta, la diosa y la madre); a partir del nacimiento de Alraune, y desde su infancia, en el dominio carismático de esta (en las diversas instituciones educativas), y, posteriormente, erótico, con respecto a sus fallidos pretendientes. Desde el capítulo noveno en adelante (ibíd.: 604), en donde se narra el trágico fin de todos los

infructuosos pretendientes de la protagonista, la trama se estructura a partir de este dominio erótico, establecido como una forma de tiranía o absolutismo fatal, sobre el cuerpo y destino del otro. Por un lado, como sostiene Sontag, en *Estilos radicales*, las obras pornográficas son símbolos de un fracaso o una deformación de la imaginación, producto de una “sociedad pornográfica”, “edificada con tanta hipocresía y represión que debe generar inevitablemente una explosión de pornografía, entendida esta como su expresión lógica y como su antídoto subversivo y popular” (Sontag, 2002: 65). En un sentido paralelo al expresado por Sontag, Ewers describe y escribe para una sociedad caracterizada como hipócrita y en la que el peso de la represión es perceptible en el hecho de que esta se convierte en objeto de teorización (como mecanismo de defensa individual), para el incipiente psicoanálisis freudiano, el cual nace como reacción frente a esta represión, focalizando, precisamente, la sexualidad como eje primordial de la vida psíquica. En cuanto a esta hipocresía y represión sociales, la novela puede ser interpretada como “antídoto subversivo y popular”, que también funciona como una apología del vicio, tal como menciona Sontag (ibíd.: 90).

Por otra parte, aun cuando la novela no escenifique directamente el contenido pornográfico explícito, sí presupone los convencionalismos del género, en principio, en la intercambiabilidad y en la economía plural de tales intercambios entre personas, objetos o animales. Esto se comprueba, como mencionamos, en el capítulo nueve, en el que se narran las peripecias de los fallidos pretendientes (Ewers, 2005: 604ss.). Si la pornografía consiste en un “teatro de tipos, nunca de individuos” (Sontag, 2002: 86), la novela muestra allí un desfile de “tipos” sociales y profesionales, y coloca en su centro al arquetipo femenino de la *femme fatale* y al arquetipo del creador o artista, vilmente heroico y maldito, satánico por espíritu de rebeldía, el *Träumer* y *Außenseiter* Frank Braun. Como analizaremos a continuación, con él, Alraune finalmente logra experimentar algún aprendizaje, que también se conecta con la idea de “sexualidad como fuerza demoníaca de la experiencia humana”, tal como menciona Sontag (ibíd.: 95).

Las ideas de “lo obsceno como noción primigenia de la conciencia humana” (íd.) y como “un componente del voyeurismo” (ibíd.: 100) se conectan asimismo con el estilo grotesco de Ewers, y su énfasis en lo concupiscente como fórmula literaria trillada. En el mismo sentido, lo obsceno en Ewers se combina el horror, otra de las convenciones del género pornográfico, según Sontag. Así, glosando a Bataille, la crítica estadounidense afirma que “el horror refuerza la atracción y excita el deseo” (ibíd.: 101). Ewers hace uso de este componente horrífico-obsceno, en diversos sentidos, a lo largo de toda su obra narrativa, pero, sobre todo, en los relatos incluidos en *Grotesken* [1910 y 1926, en su versión extendida] (1928). En “Von elf Chinesen und ihrer aufgefressenen Braut” (Ewers, 1928: 17-29), se narra la historia de la convivencia (“carnal”) de once chinos y su “novia”, una cerda, que acaba trágicamente devorada por sus concubinos. La

misma se inicia con una apología jocosa sobre la sodomía (y el bestialismo), en confrontación con la hipocresía del juicio moral burgués y de los valores de una virtud, propia de un Tartufo (ibíd.: 17). En la explicación inicial del narrador, que incluye un esbozo caricaturesco de ambas perversiones, desde la Antigüedad, hasta la Primera Guerra Mundial, se establece la doble vertiente perversa u obscena y simultáneamente cómica y grotesca de todo el relato. Pero, incluso en las narraciones donde no se tematiza el erotismo, como en “Das Feenland” [1907], el horror se mezcla perversamente con lo grotesco, en una complacencia voyeurista que explota el contraste entre la niña, que simboliza (engañosamente) lo infantil e inocente, y el haitiano leproso, que se identifica, también en un sentido desviado o capcioso, con lo monstruoso, corporalmente corrupto o enfermo. Por otra parte, sobre la confluencia entre lo erótico y lo fantástico (o una de las formas que adopta el mismo, en sus efectos, en el horror sobrenatural), a pesar de remitirse a un corpus diverso, Rein Zondergeld se refiere a la misma en términos de liberación (*Befreiung*) (Zondergeld, 1975: 64ss.), interpretación que coincide con la idea Sontag sobre la imaginación pornográfica como “subversivo y popular” (Sontag, 2002: 65). Para Zondergeld, la literatura fantástica se propone ampliar el mundo objetivo hacia una dimensión, en la que el ser humano, mediante el poder de su fantasía, pueda realizar las aspiraciones más profundas de su personalidad como totalidad; aspiraciones que son frustradas por las rigurosas leyes del universo cotidiano (Zondergeld, 1975: 68). Así, para el crítico alemán, en la literatura fantástica se representan los tabús eróticos como el incesto y la homosexualidad, que Ewers expone en su novela *Alraune*.

Para Sontag, el imperativo erótico es una fantasía genérica de realizar lo prohibido (Sontag, 2002: 107) y, desde este punto de vista, se trata de otro de los componentes de la transgresión que Ewers utiliza en su obra. Por un lado, como sustrato de dicha fantasía “genérica”, que confluye en la idea de la pornografía como teatro de tipos, subyace la noción del anonimato característico de las sociedades capitalistas, así como un deseo de vaciamiento o aniquilación del yo, al que luego nos referiremos, pero que también puede conectarse con los interrogantes y el clima intelectual de la época, en la crisis de la conciencia manifestada en el *fin-de-siècle*. Por otro lado, más allá de la lógica total del intercambio erótico, la transgresión es una expresión de la “mentalidad morbosa” (ibíd.: 116), que, como muestra Sontag, resulta erróneo atribuir al individuo, teniendo en cuenta su carácter o condición mercantil en las sociedades capitalistas, en términos de producción y consumo del género.<sup>62</sup> Esta expresión se trata, en los términos de William James, de la manifestación de una escala de experiencias más vasta que la mentalidad sana (id.). Ewers propugna de manera consciente esa exploración y ampliación artística de la experiencia “normal”,

---

<sup>62</sup> Para la autora estadounidense, la discusión moral acerca de la pornografía expresa la preocupación por los usos del conocimiento, una preocupación a la que también alude Ewers, en el mismo texto citado a continuación, el ensayo sobre Poe, aunque no con respecto a la imaginación pornográfica. En la cita de Ewers, el artista-aventurero también es un explorador o descubridor en el sentido de un científico, en el terreno ignoto, virgen, del inconsciente (frase que remite a su contemporáneo vienés, Sigmund Freud).



cuando afirma sobre el artista: “Was ist — im engsten, im besten Sinne — der Künstler? Ein Pionier der Kultur in das Neuland des Unbewussten!” (Ewers, 2010).

Según Sontag, otro de los convencionalismos del género, “poblado de criaturas como la Justine, de Sade” (ibíd.: 89s.), es la falta de inteligencia y de memoria de las protagonistas, una característica que justifica la repetición episódica. Por una parte, aunque no se realice el encuentro sexual, la novela apela a la repetición episódica, no del encuentro sexual, sino del desencuentro relacional, del fallido y la imposibilidad de esa realización, hasta el episodio con Frank Braun, donde, en apariencia, se cumple la máxima sobre el “vacío lleno y la vacuidad colmada”, acuñada por Sontag para referirse a la problemática identitaria en la imaginación pornográfica. Entre ambos personajes se plantea ese “vestigio de la pareja” que Sontag atribuye a la *Historia de O*, la novela de Georges Bataille, a diferencia de los textos clásicos de Sade, donde la sexualidad se experimenta como puro acople maquínico (ibíd.: 88).

Por otra parte, la apatía emocional de los protagonistas de la literatura pornográfica, se conecta, en *Alraune*, con la representación de las relaciones interpersonales en términos de dominación, donde la representación del deseo (y de las relaciones sociales) parecen elidir toda asociación el plano afectivo-amoroso. Se expresa así una separación entre lo amoroso (solo existente como fórmula literaria, en la novela, por ejemplo, en el relato de Braun a la prostituta Alma Raune) y lo erótico, como experiencia efectiva. Para Sontag, esta apatía emocional, vinculada a esa falta de memoria y de aprendizaje, posibilita un estado de disponibilidad sexual y vaciamiento de sí absolutos. Desde este punto de vista, como su madre, Alraune es un objeto (sexual y literario, objeto de la narración), que se construye como tal, en el gesto voyeurista de sus sometidos admiradores, que los lectores reproducen. Pero, en un rodeo enrevesado, este objeto se manifiesta como sujeto absoluto (y absolutista), a partir de una fantasía de sumisión total e inconsciente. Incluso a su pesar, Alraune es la representación femenina del sujeto absoluto y fatídico; ella permite la realización del deseo de ser dominado completamente, de abandonar cualquier voluntad y responsabilidad con respecto a las acciones propias, e incluso explica este deseo (que puede asociarse, asimismo, al contexto), en términos trascendentales, sobrenaturales, e ineludibles. Sontag sostiene que hay matices en la falta de afecto de la imaginación pornográfica (podemos agregar, expresamente, la sadomasoquista), pero en el caso de su interpretación de la novela de Georges Bataille, Sontag afirma sobre la protagonista que “paso a paso se convierte cada vez más en lo que es, mediante un proceso idéntico al del vaciamiento de sí misma. En la cosmovisión que presenta *Histoire d'O*, el bien supremo consiste en trascender la personalidad [...] se trata de una suerte de elevación mediante la degradación” (Sontag, 2002: 92). La misma degradación se conecta con la sumisión y dominación carismáticas ejercidas por Alraune sobre el resto de sus congéneres, en tanto esta representa un abandono o vaciamiento del sí, bajo la voluntad del Otro femenino. Se

trata de una condición que se define como deshumanizada y que Sontag, además, vincula con una forma de sumisión perfecta, que se identifica con el plano religioso, en tanto devoción, expresada, además, tal como en Ewers, en un “lenguaje abstracto metarreligioso”, que se asocian a temáticas expresamente tratadas por Ewers, como “la flagelación y otras sevicias” (ibíd.: 111). Para Sontag:

no es extraño, entonces, que las formas nuevas o radicalmente renovadas de la imaginación total que han aparecido en el siglo pasado —sobre todo la del artista, el erotómano, el revolucionario de izquierda y el loco— hayan usufructuado crónicamente el prestigio del vocabulario religioso” (ibíd.: 113)

Pero, además, este uso estilístico y lingüístico permite a Sontag establecer una comparación tácita entre la experiencia erótico-pornográfica y la experiencia religiosa extática, como un problema humano más general, que se plantea además, en conexión con un sentido social subyacente, y espiritual-trascendental ausente para la Modernidad. Así, Sontag justifica la búsqueda de la imaginación pornográfica de un vaciamiento o pérdida de la individualidad en “La incapacidad traumática de la sociedad capitalista moderna para suministrar auténticas vías de desahogo a la perenne vocación por las calenturientas obsesiones visionarias, para satisfacer el apetito de formas sublimes de concentración y seriedad que trasciendan el yo” (ibíd.: 114). Si, por un lado, la novela de Ewers expresa la anulación de la personalidad desde el punto de vista del poder y la libertad (ibíd.: 93), en conjunción con el clima intelectual del período guillermino, lo hace de manera más exacerbada, porque en ella se manifiestan las aspiraciones a formas sublimes de una trascendencia, localizada en la anacrónica experiencia religiosa, pero que, vaciada de su contenido espiritual, pasa a repetirse como un ritual vacío, condenado a subsistir como búsqueda fútil, pero que trasunta en otro gesto económico, el del intercambio perpetuo, en el plano erótico. Por otro lado, la literatura fantástica también es el espacio en donde se representan los contenidos metafísicos asociados al plano religioso y trascendental, antes de la Ilustración, degradados a formas de entretenimiento y relegados a aspectos puramente psicológicos de la individualidad patológica (la mentalidad morbosa).

Finalmente, aunque el artículo de la crítica estadounidense se centra en la imaginación erótica, y en él solo se menciona marginalmente el problema del aprendizaje experiencial, en conexión con la memoria, a la que nos referimos más arriba, la repetición episódica del argumento se plantea como una temática que coincide con parte del planteo erótico de la novela (el intercambio de pretendientes). Respecto del aprendizaje y el erotismo, en la novela, se marca la oposición entre dos formas de aprendizaje: una institucional- educativo o formal, que resulta en un fracaso con respecto a Alraune, como especificamos anteriormente, pero que también se demuestra inútil para el joven Frank Braun, en su paso por las instituciones educativas y militares. En el segundo capítulo, en la reunión en la casa de los Gontram, que presenta uno de los cuadros

de sociedad de la novela<sup>63</sup>, Braun, fugado de sus deberes en el servicio militar, como corporal, y también estudiante universitario de derecho (*Referendar*), como se da a conocer luego (Ewers, 2005: 495), dialoga con su tío, el consejero, que se presenta, en este caso, como profesor universitario (ibíd.: 448ss.). Según el joven y petulante Braun, la formación en la universidad es superflua, no sólo por su personalidad “extraordinaria” y transgresora, sino, ante todo, por un enciclopedismo que paraliza el cerebro de los estudiantes y por el aprendizaje de un servilismo infame. El cuadro social descrito en el capítulo muestra también esta corrupción institucional, en la representación de ciertos estereotipos de la época, como la figura del estudiante eterno, Stanislaus Schacht, que, cumpliendo con otro lugar común del género, vive como pensionado de una viuda cuyas atenciones sobrepasan lo esperable<sup>64</sup> (ibíd.: 454s.). Por otra parte, más adelante, durante su estancia en la ciudadela militar de Ehrenbreitstein, donde se encuentra preso, por batirse a duelo, Braun participa de la monotonía y el aburrimiento del “‘Komment’, der sie alle niederschlug, diese wilde Mischung von Offiziers- und Studentenkoment’” (Ewers, 2005: 480). Las fórmulas rituales que rigen la vida corporativa de las agrupaciones escolares se vinculan con una forma de infantilismo (“wilde[r] kindische Strudel”), que asquea a Braun.

Tanto el conflicto entre Braun y su tío, como este infantilismo observado por Braun se vinculan con la problemática de la juventud y el choque generacional, esbozados en el capítulo 2. Asimismo, las observaciones de la novela sobre el monótono infantilismo reinante en los rituales de instituciones estudiantiles y militares, y la demostrada centralidad de la problemática, reflejan otro aspecto de esa identificación identitaria generalizada en la época, a la que alude Kracauer al asociar las representaciones fílmicas y la inmadurez o los rasgos adolescentes de los alemanes, en el mismo contexto (Kracauer, 1995: 38).

---

<sup>63</sup> Los otros tres cuadros sociales que presenta la novela son, en primer lugar, las dos escenas de baile ya comentadas más arriba, que muestran estratos sociales en los extremos opuestos de la escala social. La primera escena, en los antros berlineses de mala reputación, se desarrolla en la búsqueda de la prostituta adecuada para los fines experimentales (Ewers, 2005: 497ss.); mientras que, en esta escena, se subraya la bestialidad de la masa, con rasgos de animalización, en el gran baile de Carnaval, se describe a las clases altas, nobles y burgueses, en términos de refinamiento, pero también corrupción (ibíd.: 636ss.). La tercera representación tiene lugar casi al final de la novela, en la bodega de la plaza de la Catedral, donde Braun se reencuentra con el abogado Manasse y con varios de sus viejos conocidos (ibíd.: 722ss.). La escena se plantea en simetría con respecto a la primera reunión, en la casa de los Gontram. En ella se discute sobre el avance del prusianismo sobre la región del Rin y sobre el destino de algunos de los viejos conocidos, compañeros infantiles y de estudios de Frank Braun y del eterno estudiante Stanislaus Schacht, doctorado finalmente, después de cuarenta y seis semestres, pero sin profesión alguna, aún (ibíd.: 723ss.). “Das ist Deutschland”, piensa Frank Braun en la misma, “Das ist mein Land”, por un lado, identificando su nación con el discurso filosófico-metafísico en la charla de bar: “Hier aber saß ein kleiner Rechtsanwalt, der noch immer beim Justizrat übergangen wurde, saß ein Geistlicher, der närrische Stücke für die Puppenbühne schrieb, saß endlich der ewige Student ... Und diese drei kleinen Schlucker sprachen über die gelehrtesten, weltfernten Dinge, die dazu nicht das geringste mit ihrem Berufe zu tun hatten, sprachen mit derselben Leichtigkeit, mit derselben Sachlichkeit, mit der sich die Herren im Melbourne über einen Boxmatch unterhielten” (ibíd.: 726). Del mismo modo que, en la escena de los bajos fondos berlineses, lo “propio” o nacional se define por comparación con respecto al otro (la vida nocturna de París, los bajos fondos de Montmartre, y sus bailarinas y *cocottes*), aquí, lo nacional se manifiesta en contraposición con el bar de Australia, visitado en el pasado. Frente a estos otros modelos de “otredad”, se define una identidad nacional, esbozada de manera aún más explícita posteriormente, en el contexto de la Primera Guerra, en *Vampir*.

<sup>64</sup> Y, por el contrario, resultan completamente formularias en el género.

El consejero también representa al educador, por su ejercicio como profesor, en el ámbito de la medicina, porque es el primer tutor de Alraune, pero también porque constituye una figura paterna desviada (por su carácter perverso) y rechazada para el propio Frank Braun: “So meinst du, [...] daß du ein Recht habest, mich zu erziehen. Recht oder nicht - du wirst es nie tun; niemand wird es tun - nur das Leben” (Ewers, 2005: 451). Descrita como desviada, debido a su carácter perverso o corrupto, esta figura paterna es también rechazada, no por dicha perversión, sino precisamente por la identificación entre Braun y el consejero, en términos de transgresión. Como otro eco de la época en la que la novela es escrita, en nombre de una filosofía de la vida, interpretada aquí *ad hoc*, el derecho “paterno” o familiar se contrapone a la “vida”, que sirve como argumento y justificación de la revuelta anárquica, pero, en última instancia, inconsecuente. Como se comprueba más adelante, el propio Braun ocupa el lugar de su tío, en relación con Alraune y se convierte en esa figura paternal y “formativa” y, del mismo modo, insinadamente<sup>65</sup> incestuosa, con respecto a la joven.

En este último sentido, la segunda forma de aprendizaje, aparentemente más efectiva, llevada a cabo adecuadamente, es el aprendizaje erótico- amoroso. Así, durante su *affaire*, Alraune dice a Frank Braun: “du lehrtest es mich’, hauchte sie, ‘Du - zeigtest mir, was Liebe sei - nun mußst du bleiben für meine Liebe, die du schufst’” (Ewers, 2005: 761). La escena erótica expone la idea de un erotismo más convencional que en otras instancias de la trilogía, donde las manifestaciones del sadomasoquismo asociado a la flagelación y la imaginería católica (en *Der Zauberlehrling und die Teufelsjäger*), o la pedofilia y el amor lésbico (en *Alraune*), son más claras. Los “vestigios de pareja” representados aquí, en el sentido esbozado por Sontag más arriba, se manifiestan a partir de dos características, por un lado, una forma de travestismo que supone la inversión de roles genéricos entre ambos participantes (como en la escena de caza, en la que Braun viste un kimono, mientras Alraune se convierte en la cazadora, vestida como un cazador de Wallenstein (Ewers, 2005: 751), pero que permitirá, posteriormente la consiguiente inversión entre dominante y dominado.

Este cambio de vestimenta alude asimismo al contexto histórico en el que se publica la novela. Eric Weitz caracteriza a la mujer alemana de la época, denominada *Bubikopf* por su corte de pelo, en el contexto alemán de comienzos de siglo XX, en los siguientes términos:

Con su pelo corto, la famosa *Bubikopf* era esbelta, atlética, atractiva y carente de instinto maternal, fumaba y, a veces, vestía con prendas masculinas; salía sola y practicaba el sexo cuando le apetecía; trabajaba, normalmente en una oficina, o se dedicaba al arte, y vivía al día, con total independencia. La mujer del pasado vivía para su marido y para sus hijos, se sacrificaba por la familia. La mujer moderna, por el contrario, creía en la igualdad de derechos y luchaba por su autosuficiencia económica (Weitz, 2009: 355).

---

<sup>65</sup> Lo “insinuado” es la idea de incesto, no su realización, que efectivamente, tiene lugar en los últimos capítulos, como ya anunciamos. Sostenemos que solo es una insinuación, porque, a nuestro criterio, difícilmente pueda considerarse a Braun como el “padre” de Alraune, aunque la alusión al tabú funciona como otro atractivo contenido obsceno, para el lector.

Alraune es la versión “mítica”, y mitificada bajo la apariencia andrógina de una *femme fatale*, à la (petit) Garbo, de cabellos cortos y ropas masculinas, que, tal como se escenifica en la novela, incluso se corta el pelo (“rings fielen die Locken um den *Bubenkopf*”, Ewers, 2005: 592, las bastardillas son nuestras). El gesto posee un doble sentido, por un lado, expone la rebeldía hacia la autoridad paterna de su tío; por otro, es manipulador, con respecto a sus compañeras de curso, a quienes obliga tácitamente a cortarse el pelo también, a fin de arruinar su apariencia (Ewers, 2005: 593s.).

Weitz también se refiere a la liberación sexual de la época, que se conecta con la perspectiva presentada más arriba, con respecto a Sontag, en términos de la imaginación erótica, el aprendizaje y su vinculación con el conocimiento. Son dos las escenas en las que se representa y menciona este aprendizaje erótico experiencial, donde Braun es el educador de Alraune, según la propia protagonista, y según Braun, más adelante, cuando sostiene: “Wahr ist es –er war ihr Lehrer” (ibíd.: 768). Pero la sucesión y asociación de eventos en ambas escenas subraya también la dinámica de dominio y sadomasoquismo, que ya presentamos. En la primera escena, que constituye una pantomima de un cuadro de caza, travestido en sus protagonistas, Alraune dispara a Braun (su presa) y lo hiere cerca del corazón, aunque este apenas logra salvar su vida, gracias a un movimiento imprevisto (ibíd.: 756); mientras que en la segunda, la protagonista sonámbula juega con un cuchillo sobre el pecho del amante consciente y bebe su sangre, aparentemente entregado a un destino fatal (ibíd.: 769). En esta última, Braun yace extenuado, como un muerto y reconoce el camino de la acción, pero no puede evitar entregarse al sacrificio. Frente a la primera escena, por otra parte, Braun decide permanecer con Alraune, a riesgo de su propia vida, pero reconoce el poder de Alraune como inevitable y, aunque esta ofrece a Braun su cuerpo para el castigo (“Willst du mich schlagen? [...] Tu was du willst! [...] alles, alles! – Deine Sklavin bin ich”, ibíd.: 761), este ofrecimiento encubre la verdadera dominación, identificada con un dominio tiránico y sujeción absoluta: “Die Herrin bist du’, dachte er, ‘die Siegerin!’” (ibíd.: 761).

En esta relación de dominio y sumisión, “la muerte es el único desenlace para la odisea de la imaginación pornográfica cuando esta se vuelve sistemática, o sea, cuando se concentra en los placeres de la *transgresión* más que en el simple placer por sí mismo” (Sontag, 2002: 103, las bastardillas son nuestras). Como mencionamos, desde la perspectiva establecida a lo largo de la novela sobre las relaciones “afectivas” (sin afecto), y aunque planteado como diverso de los anteriores, en este aprendizaje erótico se encuentra el mismo esquema de poder, que conduce al mismo desenlace fatídico para cada uno de los pretendientes o para uno de los amantes, en el último episodio, entre Braun y Alraune; una lucha de poder que también está presente, no obstante, en otras relaciones afectivas- familiares, como la de Braun y su tío. En estas diversas luchas de poder, la dinámica de roles se plantea como reversible, pero lo que se repite, además de

la traslación al plano de la sumisión-dominio, es la elisión del afecto y el desencuentro como constante, como imposibilidad inapelable, que se revela.

Por otra parte, en la representación de las formas del dominio descripto, dominio puramente erótico, la novela subsume lo político- público, a lo privado- individual, donde las relaciones se configuran, no obstante, en clave política o social, como una forma de totalitarismo o tiranía, mítica o mitificada (inamovible, excepto por la intervención del ser sobrenatural, como en el caso de la caída del consejero, el representante de todos los poderes sociales e institucionales). Se repite así, episódicamente, una dinámica relacional entre sujeto y objeto, activo y pasivo, en términos de fatalidad, que transforma los roles genéricos convencionales. Al contrario de lo que afirma Ulrike Brandenburg con respecto a los elementos utópicos del jardín anarquista, como espacio paralelo, anárquico y, por ello, contrapuesto al orden social (Brandenburg, 2003: 168ss.). Desde esta perspectiva, la dinámica recurrente retratada por Ewers anuncia (o prepara) otros totalitarismos futuros, quizás, no exentos de cierto placer sadomasoquista, percibidos socialmente como “inevitables”, y que trascienden lo literario.

Otro correlato novelístico de la imaginación pornográfica, asociado a la configuración de lo femenino, y al sentido de la dominación absoluta sobre el “otro” deshumanizado se manifiesta en la representación paradójica de Alma Raune, ya desde su primera aparición (Ewers, 2005: 507ss.). Como se relata en el cuarto capítulo, por un lado, la madre de Alraune parece encarnar al “sujeto” (mejor dicho, ser) deseante en términos absolutos o indiferenciados, en tanto casi cualquier compañero sexual parece ser adecuado para satisfacer su apetito “natural” o instintivamente voraz: “Mir ist ein Tag so lieb wie der andere - nur einen Mann, weiter brauch ich nichts!” (ibíd.: 510). Disponible para todo intercambio, desde la perspectiva ‘deshistorizadora’ de la imaginación erótica, la prostituta se caracteriza en términos paralelos a los utilizados por Georg Büchner en *Dantons Tod* [1835]. En la obra de Büchner, la prostituta Marion dialoga con el revolucionario Danton, acerca de su “naturaleza” y su historia, en los siguientes términos: “ich brütete über mir selbst. Da kam der Frühling [...]. Ich betrachtete meine Glieder; es war mir manchmal, als wäre ich doppelt und verschmolze dann wieder in eins [...] Es war für mich nur ein Gegensatz da, alle Männer verschmolzen in einen Leib” (Büchner, 1995: I,5). El discurso de Marion plantea un problema identitario central (que afecta su percepción de sí misma, pero, también, la de( l o los) otro(s)). La individualidad de sus compañeros de intercambio resulta indiferente, indiferenciable, pero ella misma se desdobra o se percibe escindida y fuera de la temporalidad cotidiana, que rige a la sociedad.<sup>66</sup> El problema de la identidad se establece en correlación con la cuestión de una

---

<sup>66</sup> El monólogo de Marion continúa en los siguientes términos: “Die andern Leute haben Sonn- und Werkstage, sie arbeiten sechs Tage und beten am siebenten, sie sind jedes Jahr auf ihren Geburtstag einmal gerührt und denken jedes Jahr auf Neujahr einmal nach. Ich begreife nichts davon: ich kenne keinen Absatz, keine Veränderung. Ich bin immer nur eins; ein ununterbrochenes Sehnen und Fassen, eine Glut, ein Strom” (Büchner, 1995: I, 5).

representación de la temporalidad continua, ininterrumpida. La prostituta se presenta así como un ser unidimensional por “naturaleza”, siempre igual a sí misma, en términos que la apartan de su historicidad, de sus condiciones vitales y materiales, de su percepción del tiempo y su historia. Pero en la obra decimonónica, esta otra “apatía de los afectos”, como analiza Sontag, se remarca precisamente como una pérdida del sentido de sí.

La “naturalización” de su “historia”, en la obra teatral, puede leerse como una forma de ideológico “ocultamiento” y el ejercicio de un cierto automatismo. Esta “indiferencia” u homogeneidad de los sentimientos y emociones respecto del otro y la intercambiabilidad material de los cuerpos, así como el empobrecimiento de las posibilidades de significar al otro según otros fines, ajenos a su “especificidad”, o mejor dicho, a partir de un desinterés respecto de los fines, como imposibilidad, es una metáfora de los mecanismos mercantiles. La indiferencia, en estos términos, en tanto “indiferenciación”, puede relacionarse, también, con el problema del tedio, en el sentido de la forma en que un proceso social e histórico (la prostitución) es naturalizado (ideológicamente) y explicado a partir de una inclinación subjetiva. La prostituta es una ninfómana y su necesidad es puramente fisiológica, subjetiva e individual; por lo tanto, es “natural” que se dedique a su “profesión”. Sin embargo, la escena de *Dantons Tod* explicita el proceso y la (falsa) oposición entre lo natural y lo social, en la comparación entre el tiempo y el trabajo de los demás frente al propio. Marion vive como extraviada, no comprende la lógica “ajena” de la semana laboral, el descanso, el entretenimiento y la meditación, medidos, automatizados. Sin embargo, percibe que, finalmente, todo es lo mismo. La inversión ideológica se produce al suponer que estas formas de vida “contrapuestas” refieren a formas diferentes de placer individuales, cuando es precisamente lo contrario. Ambas maneras de vivir son equiparables, porque pertenecen al mismo sistema y conducen al mismo aletargamiento, al mismo automatismo, lógica de la repetición, y de la identidad naturalizada como tal: las cosas son, en última instancia, como deben ser.

Mientras que, por contraposición, a través del discurso de la prostituta, Büchner muestra la historicidad que subyace a la perspectiva naturalizadora sobre la prostituta, Ewers realiza el movimiento contrario; mitifica su figura, y, de manera consecuente, los procedimientos que permiten su configuración textual, contribuyen a hacer de ella una figura unidimensional en sus emociones y sentimientos.

Tal como especifica Frank Braun, cuando presenta la idea de crear una mandrágora a su tío, la prostituta mítica es literalmente privada de historia, aunque también narra la suya. La novela muestra el verdadero sentido de la representación de este sujeto deseante, en términos absolutos, como “objeto”, en un doble sentido, objeto de deseo (para hombres y lectores) y puro objeto o materia, “continente” del experimento. En ella, se manifiesta la paradoja del vaciamiento de sí, de

la identidad (la prostituta “mítica”, privada de individualidad humana, cuyo símbolo es la Madre Tierra), que es, simultáneamente, el “vacío lleno y la vacuidad colmada” (Sontag, 2002: 93).

La descripción de esta prostituta mítica, brindada por Frank Braun en varios momentos en la novela, antes de toparse con Alma (Ewers, 2005: 468, 470 y 502) se presenta como una identificación con respecto a la Madre Tierra. En el diálogo con su tío, Frank Braun la describe de la siguiente forma:

“Und die Erde? - Greif das Symbol heraus, Oheim, das ist: die Fruchtbarkeit. Die Erde ist die Weib, sie nährt den Samen, der ihrem Schoße anvertraut wurde. Nährt ihn, laßt ihn keimen, wachsen, blühen und Früchten tragen. Sie nimm du das, was fruchtbar ist, wie die Erde selbst- nimm das Weib.

“Aber die Erde ist auch die ewige Metzze, sie ist allen dienstbar. Sie ist die ewige Mutter, ist immer feile Dirne für unendliche Milliarden. Keinem versagt sie den geilen Leib, jeder, der will, mag sie haben. Alles, was Leben hat, befruchtet ihren gebärfreudigen Schloß, durch die Jahrtausende hin.

“Und darum, Ohm Jakob, mußt du eine Dirne wählen. Nimm die schamloseste, nimm die frechste von allen, nimm eine, die geboren wurde zur Metzze. Nicht eine, die ihr Gewerbe triibt aus Not, eine die der Verführung erlegen ist. O nein, die nicht! Nimm eine, die schon Buhlerin war, als sie gehen lernte, eine, der ihre Schande eine Lust ist und das einzige Leben. Die mußt du wählen. Ihr Schoß wird sein wie der der Erde. Du bist reich -o du wirst sie finden. Bist ja kein Schulbub in solchen Dingen, du magst ihr viel Geld geben, sie dir kaufen für deinen Versuch. Und wenn sie die rechte ist, wird sie sich winden vor Lachen, wird dich an ihren fettigen Busen pressen und dich abküssen vor Lust. Weil - du ihr etwas bietest, was ihr kein anderer Mann je bot - vor dir! (Ewers, 2005: 470s.).

Por un lado, la cita denota las sucesivas identificaciones identitarias, mitificadoras, abstractas o generalizadoras, entre la madre tierra como la “hembra”, y la simbología atribuida a aquella. El primero de estos símbolos es el de la fertilidad, que se asocia tanto al mundo natural como al universo de lo artificial o la creación humana, en los sentidos ya analizados. Además, la tierra es la madre y la eterna prostituta, cuyo “cuerpo” es utilizable y utilizado por todos.

La mitificación ahistorizadora de Ewers, como remarca la cita, se realiza en el discurso de Braun sobre una prostituta que lo sea, no por su historia, sino de aquella “nacida para serlo”, por instinto, por necesidad biológica, “vor Lust”, por el mero placer de serlo. En paralelo con la inversión ideológica del discurso de la prostituta, en el drama de Büchner, en la novela, al privársela de historia, se naturaliza su condición. En este movimiento, se deshumaniza la figura de la mujer, generalizándola y animalizándola, como pura “hembra”. Así, la misma se torna más apta como objeto depositario del deseo masculino, o femenino (literalmente, creado *ad hoc*, a tales fines). Desde este punto de vista, la objetualización de la prostituta transforma a la mujer concreta (Alma Raune) en esa “hembra”, objeto o materia pura, moldeable o uniforme, que puede ser “tomada”, como la tierra, y ahormada de acuerdo con las necesidades del experimento masculino, simple “continente” o, literalmente, vaso o cubilete en el que se coloca la semilla masculina, para la “alta” creación artificial. El mundo natural es intervenido por el creador masculino y convertido en



mundo artificial, a través del experimento, pero el mundo natural sigue funcionando como modelo para la creación artificial, realizada “a imagen y semejanza” de la primera, tal como las imágenes ornamentales del *art nouveau* imitan y rehacen, de manera perfecta, una naturaleza imperfecta (vegetal y femenina).

Como una ironía final, la imagen hiperbólicamente grotesca del destino de los restos de los padres biológicos de Alraune constituye la ironía final del texto. Los restos de los dos seres son transformados o convertidos en “materiales” con los que se produce otro bien de uso, el juego del cubilete (elaborado con los huesos de Alma) y los dados (hechos a partir de los del criminal Noerrissen). Se trata de la manifestación más concreta del sentido de la “utilización” final de ambos, desde una perspectiva que asigna a los miembros de las clases sociales más bajas, los “desechos sociales”, el significado de una materia o material a ser reelaborado o recreado (“perfeccionado”) por los creadores humanos.

La simbología presente en la cita confluye con la divulgación popular de las ideas sobre el matriarcado de Johann Jakob Bachofen, una influencia seglar que también se conecta con lo lunar, cuyo influjo, a su vez, acompaña a Alraune y representa otro símbolo asociado a lo maligno. En su artículo dedicado al autor suizo, mencionado en el capítulo 2, Walter Benjamin resalta esta influencia o “retorno” de las ideas del intelectual de Basilea. En la novela, y a pesar de las configuraciones mitificadoras esbozadas más arriba, a partir de la identificación entre lo femenino, lo materno y la naturaleza se muestra un proceso más general de las sociedades contemporáneas; proceso de corrupción, destrucción y agotamiento estéril, en tanto lo natural-femenino es suprimido (acaba muerto, por mano del hombre, a causa de la intervención masculina o el experimento); violentado (recordemos que la fecundación se realiza por la fuerza), y silenciado o acallado por parte de un poder identificado con los omnipotentes creadores masculinos, que dirigen a gusto las instituciones sociales y públicas, hasta ser alcanzados el destino, por su propia creación, bajo el influjo venenoso de la fatídica Alraune.

Por otra parte, la idea de la fertilidad de la tierra, símbolo femenino y matriarcal, en Bachofen, confluye con la representación del universo vegetal, o natural (y antinatural, en la creación), asociado a la mandrágora, como raíz o planta, caracterizada en sus diversas acepciones botánicas y medicinales, legendarias, nigrománticas o míticas, y, finalmente literarias, en el segundo capítulo (Ewers, 2005: 461ss.). Esta primera presentación de la mandrágora en la novela se manifiesta con la caída de la raíz a la mesa de invitados, en el momento en el que se discuten las ideas sobre la fecundación artificial. La raíz representa un objeto decorativo y exótico y también es la imagen de un cuerpo, de un ser antropomorfo, pero perteneciente al mundo vegetal. Esta doble naturaleza objetivo-ornamental, en términos de exotismo, se asimila a la caracterización identitaria de Alraune, como mujer, objeto (de deseo), ornamental (en coincidencia con las representaciones

del *art nouveau*) y exótico (en tanto “otredad”, alteridad absoluta por su naturaleza femenina-fantástica). Como insinuamos más arriba, la caracterización de la protagonista se establece a partir de su naturaleza híbrida o su sentido polivalente, como “lebende[s] Wesen”, de acuerdo con el apelativo del título. Niña- niño-muchacho, mujer o *femme fatale*; ser mítico y ligada a lo terrestre y al mundo vegetal, en lo que sigue, finalmente, analizaremos estos aspectos de su configuración.

Como dijimos, Alma Raune manifiesta la representación de la “hembra”, ligada a lo terrestre y al mundo vegetal-Gomo-fruto-de-la madre Tierra, de la puta universal, Alraune es otro avatar (literario) de una de esas mujeres-flores del *art nouveau* y el Simbolismo, ya no raíz, sino una flor-exótica-que-habita-los-interiores-de-la-mansión familiar de los ten Brinken, y recorre sus jardines, mezcla mitológica de ninfa de estanque y mujer serpiente o Melusina, como se expone en *Wasser und Feuer* [1913], de Franz von Stuck, publicado en el cartel para la séptima Exposición Internacional de la *Sezession* de Múnich de 1897; o en *O grave, where is thy Victory* [1892], del holandés Jan Toorop (Pijoan, 1970: 85). Por un lado, la imagen de una de las figuras femeninas, en el cuadro de Stuck, la asociada al agua, es expuesta como una especie de sirena cuya parte inferior se insinúa como dos piernas de mujer y los pies abiertos y una cola de pez, simultáneamente. Esta representación es emulada en la de la recién nacida Alraune y su extensa atresia vaginal (Ewers, 2005: 550), como otra sirena embrionaria o rudimentaria. Por otra parte, las mujeres sibilinas del oscuro cuadro de Toorop, ondulantes imágenes eróticas y, al mismo tiempo, seres asociados a Tanatos, espinosas y mortales, aproximando el cadáver al más allá y a la tumba, con sus zarzas espinosas, mientras los rostros, brazos y manos de los vivos intentan retener el cuerpo desnudo, en un rictus violento e inútil, remedan a la hipnótica sirena del parque, en la novela de Ewers (Ewers, 2005: 738ss.), de la misma forma que el panel decorativo *La esmeralda* [1900], de Alfons Mucha (Gibson, 1999: 165), donde la sensual imagen femenina, apoyada sobre una serpiente y coronada por otra, hechiza malignamente al espectador, enfrentándolo con su mirada, sobre un fondo vegetal profusamente ornamentado. Alraune también es la bruja o hechicera (*Hexe*) a la que se asocia la planta que le da origen, y es denominada de esta forma, repetidamente, en el universo novelístico y en el folio que lo representa, en abismo (Ewers, 2005: 728s., 764).

Según Michael Gibson, el tema de la mujer perversa es una de las imágenes recurrentes del Simbolismo pictórico (ibíd.: 24); el movimiento que se desarrolla a partir de mediados del siglo XIX, pero que mantiene su continuidad posteriormente, en el denominado *art nouveau* (*Jugendstil* o *Sezession*), que se inician a partir de 1892 (ibíd.: 125). Para Gibson, que sostiene que la encarnación más espectacular del arte simbolista se produce en el mundo germánico (ibíd.: 117) e incluye a los dos últimos movimientos en su estudio sobre el Simbolismo, todo el movimiento tematiza la

identidad sexual de su época, “bien a través de figuras como Salomé<sup>67</sup>, como mediante la androginia latente y, por así decir constante de sus personajes masculinos”<sup>68</sup> (ibíd.: 35). Las imágenes decorativas del *art nouveau*, que se extienden masivamente en sus usos publicitarios, convergen con la representación novelística de Alraune y una forma de exploración de la sexualidad, que, en términos del *ethos* del autor, refuerza el gesto de su posicionamiento artístico y autoconstrucción como pionero en la exploración del inconsciente (Ewers, 2010), al tiempo que manifiesta su adscripción a la literatura trivial o de entretenimiento, de la misma forma que el cine, los cuales recrean estas figuras femeninas artísticamente ornamentadas e igualmente venenosas, como sus originales pictóricos.

Cuadros como *Die Sünde* [1893], la pieza simbolista de Franz Stuck (Gibson, 1999: 25); la *Eva* [1896] de Levy-Dhurmer (Pijoan, 1970: 87) y la *Eve*, de Gustave Moreau [1885], la demoníaca *Ishtar*, de Fernand Khnopff [1888] (Gibson, 1999: 88) o *L'Idole de la Perversité* [1891], el boceto de Jean Deville (ibíd.: 97), cuya imagen remeda el doble mecánico de María, y su danza exótica, lasciva y demoníaca, en *Metropolis* [1927], de Fritz Lang, son las formas asumidas por esta recurrencia en la representación identitaria de lo femenino, asociado al mal y a lo perverso, hacia la misma época. Volveremos luego a la interpretación de Alraune desde la perspectiva de la crítica benjaminiana sobre el *art nouveau*, pero nos detenemos en lo que sigue sobre la idea de la mujer perversa, en las obras antecitadas. En el homónimo *Idols of Perversity. Fantasies of the Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (1986), así como en *Evil sisters. The threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood* (1996), Bram Dijkstra analiza transversalmente, en diversas manifestaciones artísticas e intelectuales, las representaciones culturales acerca de lo femenino, el mal y la perversidad, asociados, simultáneamente, con la esfera económica, la evolución humana y las jerarquías sociales, a fines de siglo XIX y comienzos del XX. En principio, Dijkstra relaciona significativamente “Gynanders and Genetics; Connoisseurs of Bestiality and Serpentine Delights”, en un sentido afín con respecto

<sup>67</sup> Véanse las representaciones de Gustav Moreau [1875] (Gibson, 1999: 31); Aubrey Beardsley [1893] (ibíd.: 66); la representación explícita de la castradora, que exhibe triunfante el miembro masculino, según Julius Klinger [1909] (Gibson, 1999: 129), o las diversas *Judiths* [1901, 1909, etc.], de Gustav Klimt, que evocan a Salomé y, en el caso de *Judith II*, así se subtitula, en la fusión de ambas mujeres fatales (ibíd.: 125 y 126, respectivamente).

<sup>68</sup> Al respecto, el volumen de Gibson incluye varios grabados y bocetos de otros dos escritores vinculados a la temática fantástica y al contexto que nos ocupa (el *fin-de-siècle*, en este caso, en el Imperio Austrohúngaro), de acuerdo con los que lo femenino se vincula a un erotismo lúbrico y bestial, y una peligrosidad fatales para el hombre: Alfred Kubin y Bruno Schulz. En tal sentido, no resulta casual que Kubin haya ilustrado el misógino “estudio” de Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. eine prinzipielle Untersuchung*, aparecido en 1903. Las ilustraciones de Kubin muestran el desencuentro y el desequilibrio contradictorio entre géneros, desde la lasciva animalización masculina, que sitúa en el primer plano el miembro masculino erecto del “perro”, frente al pudor y desnudez femeninos, arrinconados, en *Zimmerdecke* [1901-1902]; pasando por el activo y viril hombre dando sexo oral al cadavérico, cuerpo femenino inerte y pasivo, como sorbiendo la vida de sus miembros, en *Pocalunek* [1903], hasta llegar al otro extremo, en el ínfimo hombrecillo lanzándose hacia la gigantesca vagina de una mujer descomunal, en *Todessprung* [1901], en una doble alusión al salto mortal realizado por el hombrecillo, y el acto sexual como un peligro mortal (fácticamente, *à petite morte*). En el caso de Schulz, se escenifica la esclavitud y humillación masculina, frente a la dominación femenina absoluta, una temática eminentemente simbolista, que constituye el eje de su *Xigga batwochmalca* [Libro idólatra] [1920] (Gibson, 1999: 155ss.).

al representado en la novela, donde, por un lado, Alraune, ser de naturaleza híbrida y, por eso, “a gynander”, “a degenerate ‘freak of nature’”, posee esos “near magic powers of seduction” que seducen a los igualmente degenerados representantes de la burguesía (Dijkstra, 1986: 272ss.). La mencionada Madame de Maupin se sitúa en la misma serie artística (ibíd.: 273). En la línea argumental planteada por Dijkstra, que interpreta los discursos científicos, literarios y el arte de la época, europeo y norteamericano sobre la degeneración de los decadentes, el superhombre ario (genéticamente superior)-se mantiene incólumne frente a-esta pérfida andrógina, representada, como Alraune, en las sierpes pictóricas de verdes ojos, desérticas y marinas. Pero, en la novela se muestra-la-forma-en que este mal es generado artificialmente por estos representantes del superhombre (burgueses y científicos o artísticos y decadentes), e incluso el ario Frank Braun sucumbe a la dominación del caos femenino. De manera tangencial, en la misma línea manifestada por Dijkstra, *Alraune* plantea la conexión entre esa rama de la ciencia que será de vital importancia durante los años posteriores, en Alemania, la genética (y la eugenesia pseudocientífica), y las ideas imperantes sobre la decadencia biológica y social, en vinculación con las representaciones complacientemente morbosas del género sexual.

La última sección de *Idols of Perversity* sugiere que las fantasías eróticas de finales del siglo XIX tuvieron una influencia significativa sobre el desarrollo y la diseminación del pensamiento racista en el siglo XX. Las dos obras de Dijkstra muestran una continuidad en el análisis de las imágenes de la voracidad femenina y del judío feminizado, que comienzan a fundirse, en tanto ambos representan depredadores igualmente ansiosos por saquear al semilla pura del áureo macho ario (Dijkstra, 1996: 4ss.). En su *Historia de la misoginia*, Esperanza Bosch, Victoria Ferrer y Margarita Gili se refieren a la “relación indudable entre antisemitismo y antifeminismo” en la historia de la filosofía alemana del siglo XIX (Bosch/Ferrer/Gili, 1999: 40), relación que, como apunta Dijkstra tendrá consecuencias directas bastante más amplias y fatídicas durante la primera mitad del siglo XX. Más allá del análisis realizado por Hans Mayer sobre estas figuras del *Außenseiter* (1977), es decir, la mujer y el judío, a los que se agrega el homosexual, como los marginados de la Ilustración, las razones de la identificación específica entre la mujer y el judío en la coyuntura histórica que nos ocupa, pueden encontrarse en una observación de Pierre Bourdieu, en su ensayo “La dominación masculina”. El sociólogo francés afirma que la construcción del hábito judío tradicional en los países de Europa central, hacia finales del siglo XIX, se manifiesta como una inversión completa del *habitus* masculino dominante: “el rechazo explícito del culto a la violencia, incluso bajo las formas más ritualizadas, como el duelo o el deporte, conduce a desvalorizar los ejercicios físicos, sobre todo los más violentos, en beneficio de los ejercicios intelectuales y espirituales, lo que favorece también el desarrollo de tendencias suaves y ‘pacíficas’” (Bourdieu, 2010:77, nota al pie). Estas tendencias suaves y pacíficas, del mismo modo que el

desprecio por la violencia física, el deporte o el duelo (temática central del ya mencionado “Leutnant Gustl”, de Arthur Schnitzler) dan lugar a la identificación de la comunidad judía con lo femenino. Ambos son percibidos en contraposición dicotómica con respecto a una construcción genérica de la masculinidad o “virilidad”, en los términos de Bourdieu. Esta virilidad se identifica con la violencia, como tendencia aceleradamente creciente en la misma época, una violencia que asume las formas de la misoginia, el rascismo y el chauvinismo.

Para el crítico estadounidense Bram Dijkstra, “The deadly and sexist evolutionary dreams of turn-of-the-century cultura fed the masochistic middle-class fantasy in which the godlike Greek, the Führer, the lordly executioner, would kill the vampire and bring on a millenium of pure blood, evolving genes, and men who were men’. Twisted ‘erotic’ fantasies of gynocide had opened the door to the realities of genocide” (íd., entrecomillado en el original). La autocita de Dijkstra, una forma de intratextualidad, muestra una continuidad entre ambos textos. En conexión con la representación de lo femenino, el mal y las ideas “científicas” acerca de la fecundidad natural y artificial en la novela, Dijkstra afirma que las especulaciones extravagantes de la ciencia alimentaron el campo de la cultura popular, en rápida expansión. Los “descubrimientos” de la biología de comienzos del siglo XX cargaron la cultura occidental de un erotismo asociado al vicio y centrado en imágenes de la mujer “sexual” como vampiro. Tales imágenes se escenifican en el final de *Alraune*, en la escena citada anteriormente, cuando esta se alimenta de la sangre de Frank Braun (Ewers, 2005: 769); en *Vampir*, en la figura de Lotte Lewy, amenaza femenina para Frank Braun durante la mayor parte de la novela, que, finalmente, se revela como su víctima; pero, sobre todo, en la novela corta “Die Spinne” [1907] (1928: 99-146), cuyo antetítulo es “Lilith”, una imagen del origen de esta casta o linaje femenino de figuras asociadas a lo demoníaco, fatales y fantásticas, nocturnas y lunares. La esquiua o misteriosa figura femenina parece ser el objeto de la observación voyeurística de las diversas figuras masculinas del relato, todas ellas halladas muertas en indescifrables suicidios. Entre tales figuras se incluye el narrador. Atraído por estos suicidios recurrentes, ocurridos en la misma habitación, este decide someterse a la experiencia y llevar un diario para la policía. Allí, comienza a observar por su ventana, enmarcada, a una enigmática y oscura joven, ataviada de negro y violeta, que teje sin cesar y lo observa, a su vez; joven a la que bautiza Clarimonde, tal como la vampírica protagonista de *La morte amoureuse* [1836], de Théophile Gautier. En la casa habitada por misteriosas arañas, el diario muestra el mudo juego de seducción, entre hipnótico y mimético, entre la joven y el joven, que culmina en el ahorcamiento de este, reflejo de los actos de aquella, según la descripción del diario, en sus anotaciones finales. Cuando el comisario llega a la habitación, encuentra el cadáver del ahorcado. En su boca, hallan los restos de una gran araña negra, con extraños ribetes violetas, aplastada y masticada por el protagonista, como otro gesto grotesco donde se manifiesta una última imitación de la depredadora; gesto que

devuelve la mordedura de sus poderosas mandíbulas, convertida en mutua, en el rictus culminante. Ya no como vampiro, sino en términos regresivos, a través de una figura “animalizada”, perteneciente a la naturaleza, las implicancias mortíferas de lo femenino se insinúan en el relato de Ewers, que asocia esta peligrosidad a la seducción especular, muda, y, por ello, incluso más cercana a lo animal y a la muerte. La regresión a lo animal del ser femenino, en el relato de Ewers, de la misma forma que la representada en la novela por Alraune, como ser mítico-vegetal, identificado a la vez con otros seres fantásticos, se vincula con las ideas evolucionistas y los sueños mortales interpretados por Dijkstra. De la misma forma, en el cuento, “the deadly kiss of the spider woman” (Dijkstra, 1996: 5), la mordedura de la araña (otro gesto que la manifiesta como avatar del vampiro femenino), también representa la pérdida vital que Dijkstra analiza en términos de la confluencia entre semen, capital y sangre (ibíd.: 104). En tal sentido, el crítico estadounidense interpreta la ilustración de Alois Kolb, uno de los ilustradores favoritos de la revista *Jugend*, que muestra a una mujer arrodillada y cubriéndose el rostro con las manos, lamentándose aparentemente, cuya enorme sombra es el piso en el que se asienta una enorme araña junto a ella, la cual extiende sus redes hacia la mujer acongojada. La ilustración, aparecida en el número cincuenta y uno de la mencionada revista, en 1903, se titula como el libro de Weininger “Sex and Character”. Al respecto, Dijkstra afirma que, de acuerdo con la perspectiva de la época, ambas, araña y mujer, son: “Sisters under the skin: Weininger’s revelations about Woman’s helpless enthrallment to the spider within” (ibíd.: 174). La contigüidad temporal entre las ideas de Weininger, y su representación concreta y coincidente en esta imagen y la novela corta de Ewers permite mostrar la amplitud y repercusión de esta perspectiva misógina y pseudocientíficamente popularizada acerca de la mujer.

El análisis de Dijkstra muestra la forma en que ciencias y pseudociencias se apropiaron de estas preconcepciones, o reinterpretaron teorías ya existentes, como el evolucionismo darwiniano,<sup>69</sup> para justificar “fáctica u objetivamente” las asunciones de la mencionada misoginia (y el racismo) (ibíd.: 17, 33ss., 74ss.). Para Dijkstra, el evolucionismo biologicista se traslada al plano social, formulado por Herbet Spencer, en términos económicos, y este, a su vez, se desplaza al reino del conflicto de género. Pero, la idea darwiniana acerca de que el pasado animal permanece encriptado en la estructura embriológica del hombre (Dijkstra, 1996: 74s.) alimenta el miedo a la reversión o regresión de los impulsos animales reprimidos en el hombre; miedo que se transforma en una obsesión generalizada y que también se encuentra en la base del relato de Ewers.

A partir del análisis de la película *A fool there was* [1915], el crítico estadounidense examina la figura de la *femme fatale* o *vamp*, término que, según Dijkstra, es acuñado a raíz de la misma (ibíd.: 12

---

<sup>69</sup> El discurso del propio Darwin no está exento de rasgos misóginos, como observan Bosch, Ferrer y Gili (1999: 33ss.).

y 28). La ferocidad del depredador sexual genérico, que se manifiesta como otredad, no sólo en este sentido sexual-genérico, sino en tanto representante de la amenaza comunista y de las clases populares, se presenta como responsable de la falla moral y social de los hombres de clase media, según Dijkstra, en la figuración de las mujeres, que utilizan su cuerpo como cebo para atraer hombres físicamente capaces y financieramente seguros. El término “*vamping*” pasa a designar el comportamiento femenino antisocial de naturaleza sexual, en oposición dual con respecto a las heroínas virginales (id.). Esta oposición se encuentra representada en las dos hermanitas del marco, la virginal y la concupiscente, que, como sabemos, se convierten finalmente en una única; una develación que alude también a la peligrosidad implícita en el despertar de la sexualidad de toda mujer, expuesta por Dijkstra (1996: 175ss.). Esta peligrosidad se debe a que la raíz de todo mal se encuentra en los impulsos seminales del útero femenino, que vampiriza la energía masculina de manera inevitable (id.). Las preconcepciones socioeconómicas, de género y de clase, en la cultura occidental europea y americana, se ven cristalizadas en el filme analizado por el autor, que funciona, a su vez, como un catalizador de tal imagen, en términos de misoginia y rascismo.

A pesar de que el examen de Dijkstra aborda de manera más amplia y significativa la temática, por una cuestión espacial, resulta necesario subrayar aquí solo dos cuestiones más, que confluyen con nuestro análisis de la obra de Ewers. Por un lado, la mencionada fusión entre la sangre, el semen y la potencia económica. Las tres temáticas también están asociadas en *Alraune*. Así, la máxima “loss of semen is the loss of blood” que la película explota, posteriormente (Dijkstra, 1996: 86, véase también 89 y *passim*), se expone en la obra de Ewers, donde la insinuada pérdida de semen es, literalmente, también la pérdida de sangre, e implica la pérdida de la vida, representada efectivamente en el caso de “Die Spinne”, pero que en *Alraune* solo lleva a la muerte de su protagonista femenina. Como dijimos, la novela representa la peligrosidad del encuentro sexual, que conlleva la muerte de uno de los participantes. Finalmente, el vampírico personaje femenino, representación de la destrucción de un orden, muere, aunque, en términos ambivalentes, el caos fuera producido o creado por las (aún más diabólicas) manos masculinas.

Por otro lado, en cuanto al segundo punto del estudio de Dijkstra, que se refiere al contexto intelectual que nos ocupa, Dijkstra observa “The early twentieth century’s remarkable fear of female sexuality and the scientists’ attempts to fetishize manhood as a gateway to immortality” (Dijkstra, 1996: 5). En el mismo sentido, en su análisis de la historia literaria del vampirismo, donde incluye brevemente la obra de Ewers, Clemens Ruthner sostiene que en ella se manifiesta la idea popularizada hacia la época, de que la “Sexualität macht tod/t” (Ruthner, 2011), mientras que, para Tanja Nusser, la novela se hace eco de los *clichés* de la época sobre la femineidad y la masculinidad (Nusser, 2002: 188), en la representación de otra versión del mito de Pandora. Para Nusser, por un lado, la fecundación artificial implica la venida de todos los males,

representados por una mujer; por otro lado, como señala Nusser, desde la interpretación freudiana, el mito alude asimismo a la peligrosidad de la (aparentemente inagotable o infatigable, según la crítica de Dijkstra) sexualidad femenina.<sup>70</sup> La misoginia del *fin-de-siècle* también se manifiesta como posición de defensa frente a nuevas dinámicas en los roles de género en un momento de cambio, en tanto los paradigmas binarios tradicionales de género se subvierten, desvían o pervierten (etimológicamente, *pervertère* significa “volcar, invertir o dar vuelta”), como observa Eric Weitz, en su análisis de la mujer moderna (sexualmente activa y libre en su elección sexual, “trasvestida” como hombre), representada por la *Bubikopf* (Weitz, 2009: 257), que Alraune ejemplifica.

La conexión entre los impulsos sexuales y la muerte es analizada por un autor de la época, al que hemos aludido: Sigmund Freud. De manera coincidente con el enfoque del presente trabajo, Dijkstra examina la perspectiva del autor austríaco en su estudio sobre el caso Dora, el cual se vincula, a su vez, con el mito de Pandora, según Nusser. Como ya mencionáramos en el capítulo anterior, para el crítico estadounidense, en consonancia con la perspectiva de la época acerca de la voracidad sexual femenina como un rasgo de su morfología fisiológica, Freud focaliza (configura); en su análisis del caso Dora, “the sexual womans oral fixation on the priceless jewelry of masculinity” (Dijkstra, 1996: 104). El análisis del caso de histeria de Ida Bauer es descripto en *Bruchstücke einer Hysterie-Analyse*, publicado en 1905 (2007). Allí, Freud interpreta las “afecciones” físicas de la joven a partir de un esquema de causalidad unívoca, que parte de diversas determinaciones sexuales y preconcepciones acerca de la sexualidad (y la identidad) femenina. Según Dijkstra, Freud intenta establecer que lo que él interpreta como el movimiento pendular entre la inocencia y la lujuria es una forma de “histeria” constitucional, inevitable para una mujer joven, en la cima del despertar sexual (ibíd.: 104). En este proceso, Freud revela el simbolismo mixto, entre lo sexual y lo económico, que los hombres del período leen en el deseo femenino por las “arcas” de la esencia masculina (id.). Como ya apuntamos, desde esta perspectiva crítica, más que expresar estructuras psíquicas válidas en su generalidad, e inherentes al ser humano en su determinación identitaria, a partir de su sexualidad (estructuras que pueden ser cuestionadas en su neutralidad y comprehensividad),<sup>71</sup> Dijkstra sitúa históricamente la visión freudiana como producto de su época

---

<sup>70</sup> Una sexualidad visceral y asociada a su vínculo con los más bajos instintos, que solo la continencia o la templanza viriles pueden refrenar, como sostiene Weininger, para el que la mujer no es otra cosa que sexualidad pura, frente al hombre, ser sexual, pero también, mucho más (Weininger, 2012) y crítica Dijkstra (Dijkstra, 1996: 22s.). Como afirma Hans Mayer, las tesis de *Geschlecht und Charakter* y la amplia aceptación de la postura de Weininger entre los lectores de la época muestran “[die] traumatische Bewußtseinszustände der bürgerlichen Schichten in Mitteleuropa” (Mayer, 1977: 121).

<sup>71</sup> Como un resabio del evolucionismo biologicista, en última instancia, Freud define al ser humano sexuado a partir de una perspectiva fisiológica falocéntrica y constituye asimismo su caracterización identitaria en términos genéricos, a partir de la presencia-ausencia del falo, la cual determina el complejo de castración y la envidia del pene como rasgos inherentes de la configuración de la personalidad femenina. Así, la identidad femenina se define en términos de una



y observa que, en tanto documento histórico, la explicación freudiana del caso Dora es la delineación de la lógica circular, fascinante aunque, en última instancia, circular, que contribuyó a convertir las obsesiones económicas del siglo XIX, en evidencia de la economía del gasto sexual y la necesidad de la continencia seminal como política evolutiva (racial) (Dijkstra, 1996: 113). Así, finalmente, mediante el juego de palabras “Pan’s Dora” el crítico estadounidense afirma que “Pandora’s box was the primitive source not only of life, but also of man’s mortality. Woman was the primal earth from which every man came and into which he must return” (ibíd.: 125). La asociación entre esta perspectiva y la novela de Ewers se plantea al interpretar esta como otra apertura de la caja de Pandora, en dos sentidos diversos. Por un lado, la creación de Alraune, la realización del experimento, trae al mundo todos los males humanos, la manifestación explícita de la corrupción, la enfermedad y el caos. Por otro lado, el “aprendizaje” y despertar sexual de Alraune son otra imagen de esta apertura, que manifiesta asimismo la voracidad vampírica femenina que renace en las representaciones finiseculares del vampiro femenino, con un nuevo componente de “virulent gender paranoia”, según Dijkstra (ibíd.: 123). El mismo mito, asociado a una perspectiva sesgada (si no directamente misógina) sobre lo femenino o la femineidad (imaginada), como abstracción, mítica (mitificada y cosificada) representa el eje de otras obras de la misma época, la tragedia *Erdegeist* [1895], y su continuación, *Die Büchse der Pandora* [1902], de Frank Wedekind. Hans Mayer interpreta las figuras femeninas inconscientes, casi vegetativas de los neorrománticos, entre las que se halla Lulú, pero también Alraune, como “Weibsteufel”. En consonancia con nuestra interpretación presentada más arriba, para Mayer, en la representación de las relaciones entre los sexos, hacia la misma época, se habla de la soledad de los sexos, en una imagen de la unidad dual de hombre y mujer, que solo parece poder realizarse, en última instancia, en la muerte (Mayer, 1977: 126). Así, tal como Lulú y como las imágenes simbolistas y del *art nouveau* de la mujer perversa, Alraune, otra mujer vegetativa, es la serpiente del paraíso, es un ser deshumanizado, lo totalmente distinto o lo que se sustrae de toda comunidad (Mayer, 1977: 130ss.). Como ser ambivalentemente sobrenatural, Alraune lleva al extremo la caracterización de la identidad de Lulú. La irracionalidad que separa el pensar y el obrar, el cuerpo y el espíritu determina tal identidad, la cual solo puede realizarse quebrantando las reglas de la convivencia social, “die ihr nichts bedeuten können, da sie auch davon nichts weiß, verwirklichen kann” (ibíd.: 130). Mientras que Lulú representa una alteridad absoluta como mujer, porque “Ihre Weiblichkeit selbst begründet die Fremdheit” (ibíd.: 132); Alraune expresa el extremo de esta alteridad, como mujer y como ser sobrenatural, de hecho, como otro arquetipo de lo femenino en su extrañeza constitutiva, creada (literariamente) como objeto voyeurístico (y masoquista) de deseo, pero

---

falta, y no en su propia lógica (sexual, morfológica) y autonomía. Con respecto a los conceptos antecitados, véase Freud, 1966: 159-180 y Laplanche y Pontalis, 1996: 118ss.

también como escarmiento (*Warnliteratur*), en un sentido paralelo al que plantea Dijkstra sobre la necesaria autocontención masculina, frente a la peligrosa voracidad femenina. Así, tal como en Lulú, en Alraune se plantea una esfera de dominio invertida, en la que, al principio, la mujer somete como perversora a hombres y mujeres lesbianas, para ser alcanzada paso a paso por la venganza (ibíd.: 135). En la novela, esta venganza se realiza en la muerte de Alraune, instrumentalizada a través de Frieda (en la que se insinúa el interés lésbico), deseada por Frank Braun (su creador, tutor y último-amante-sometido) y determinada fatídicamente como retorno al orden.

Finalmente, en este sentido...delineado por Mayer, y en confluencia con las representaciones pictóricas del *art nouveau* y el Simbolismo, como mencionamos, la novela plantea una idea de exotismo centrada en esta figura femenina, construida como otredad absoluta, mandrágora, “objeto” sobrenatural y fetiche (sexual), vegetal y decorativo. Este exotismo se desvía del desarrollado en los otros dos volúmenes de la trilogía, y en el resto de la obra de Ewers, donde el viajero y aventurero Frank Braun recorre espacios ajenos, extranjeros u “otros”, en el sentido más convencional asociado al mismo. La temática del exotismo en Ewers constituye un foco de análisis para autores como Jean Jacques Pollet, con respecto a lo fantástico (Pollet, 1988: 23ss.); Jared Poley, que tematiza el problema de la descolonización en la trilogía, en términos cuestionables (Poley, 2007: 66ss.); Daniel Briolet, en conexión con la obra de Apollinaire, según (Briolet, 1995: 233ss); y, finalmente, Volker Mergenthaler, en cuanto a la representación del canibalismo en “Mamaloï” (Mergenthaler, 2005: 140ss.). En la novela, esta trayectoria aventurera no se expone narrativamente, sino a la luz del interior burgués, a través de los objetos de la habitación de Frank Braun, en la casa materna, a su retorno de uno de sus viajes (Ewers, 2005: 679ss.). Objetos, plantas y animales de países exóticos (como la cacatúa y el resto de los pájaros) son los trofeos de viajes de Frank Braun, el cual, desde esta perspectiva, se acerca más a la figura del coleccionista burgués, que a la del bohemio trotamundos de las novelas de aventuras, que retrata el narrador, al comienzo del capítulo. Los veintiún baúles y cajas, que contienen nuevos tesoros, se suman a la acumulación y amalgama *kitsch* de objetos en la habitación y que se identifican con la identidad del propio Braun: “Dies alles, dies war Frank Braun” (ibíd.: 681). Se trata de otra forma de cosificación identitaria, representada por este cúmulo de objetos diversos y caóticos: “Und hier, mehr noch wie sonst im Hause, herrschte ein wirres Gedränge unzähliger, krauser Dinge, auf dem Boden wie an den Wänden: fünf Weltteilegaben hierher, was sie nur hatten an Absonderlichem und Bizarrem” (ibíd.: 680). En el piso de Braun, en la casa materna, se manifiesta el caos dominante en este otro pequeño mundo, un caos proveniente de las cinco partes del mundo, compuesto por lo heteróclito, lo singular y lo bizarro, como la novela misma, en la que, precisamente, la representación del dominio creciente del caos se convierte en tema de la

acumulación (episódica), que busca, asimismo, configurar la identidad de la protagonista, a partir de un gesto no exento de nostalgia romántica. En las diferentes habitaciones atravesadas por Braun, la casa materna también muestra la misma lógica de la acumulación, en la profusión de cuadros, que van desde los tradicionales retratos familiares (otro signo burgués) hasta las salas dedicadas al arte moderno y a los ídolos paganos, traídos de todo el mundo. A esta profusión de objetos, que caracterizan al coleccionista-acumulador Frank Braun, se les agrega el libro o infolio que contiene la historia de Alraune, junto con el resto de los objetos legados a Braun por su tío y asociados a dicha historia: el cubilete y los dados, hechos con los huesos de los padres biológicos de Alraune, el collar entregado por la princesa, su madrina, a Alraune, la mandrágora de los Gontram, la tarjeta ensangrentada, con la inscripción “Mascotte”, atravesada por la bala que mató al conde de Geroldingen, uno de los pretendientes, a manos del dr. Mohnen, otro de ellos (ibíd.: 675). Por un lado, esta otra diversidad de objetos también remiten a otra identidad, la de Alraune, y, por otro, enfatizan tanto la idea de la sucesión legal y el derecho masculino, paterno o tutorial sobre Alraune (otro “objeto” heredado, como su doble, la mandrágora), como el lazo “filial” entre ambos creadores, tío y sobrino, más identificado con el antagonismo, el odio y la venganza que con una representación afectiva de dicho lazo.<sup>72</sup>

Finalmente, la mandrágora, como objeto decorativo y exótico, en vinculación con esos otros tesoros exóticos del interior burgués, mantiene una continuidad con la otredad femenina, otra flor exótica, venenosa o perversa, que “florece” en el *boudoir*, como las de los cuadros del *art nouveau* y su exotismo ornamental. En varios pasajes y en vinculación con su representación como “*der Versucher*”, Braun se presenta como el omnipotente creador también en este sentido conectado con el universo vegetal o floral, aquel que planta la semilla del fruto venenoso y la entrega al jardinero ten Brinken, mero creador pragmático o instrumental de la flor o fruto del árbol del mal.

---

<sup>72</sup> En tal sentido, no sólo las relaciones entre géneros se manifiestan como imposibilidad, realizable en su plenitud únicamente a costa de la vida de uno de los amantes, sino que la representación filial también se ve infestada por la desafección, la rivalidad o el antagonismo y la idea de dominio que se manifiesta en otros ámbitos sociales. Las únicas relaciones “afectivas” representadas en el texto son la de Braun y su madre (Ewers, 2005: 683ss.; 711s.; 738; 774); la de Braun y sus animales (686) y con los viejos sirvientes de la casa de los ten Brinken, a su retorno (ibíd.: 688, 744s.), aunque en estas dos últimas no están exentas de la idea de “dominio”, en términos de una representación señorial o forma de posesión sobre estos, mientras que la primera manifiesta la idealización femenina opuesta, la maternidad como abnegación absoluta y desinteresada (que puede considerarse un antecedente al culto a la madre protofascista, aludido por Benjamin en su artículo sobre Bachofen); frente a la representación de la perversidad o el mal, asociados a las otras mujeres representadas en el texto (centralmente, a Alraune, pero también a su madre, a la princesa Wolkonsky, a Frieda Gontram y su madre). En este caso, la contraposición en la representación de lo femenino muestra una división (abstracta, construida en tanto configuración identitaria femenina) entre los diversos roles sociales, el de la madre y el de la mujer sexual (la mujer como pura sexualidad, en los términos de Weininger), que, de manera paradójica, no puede representar esa otra mujer sexuada que, necesariamente, es (o ha debido ser) la madre. La contraposición se manifiesta en la novela a través de los dos jardines que habitan ambas figuras centrales, la madre y Alraune. Si el de la madre es la representación del hogar, el espacio confortable y seguro del orden familiar (ibíd.: 684ss.), el parque de Alraune es el espacio de las aventuras concupiscentes y los juegos eróticos de la protagonista y Frank Braun, un paraíso del pecado, donde se desarrollan diversas formas de transgresión que culmina en violencia y peligro, para el propio Braun, permitidas, precisamente, en ese ámbito que constituye el dominio de la otredad (ibíd.: 738ss.).

Alraune, la personificación de la mandrágora, es otra planta femenina venenosa (Ewers, 2005: 750), cuya belleza es mortal, como la de la belladona:<sup>73</sup> “da leuchtete ihm sein Blütenbaum. Giftig war er sicherlich: wer unter ihm ruhmte, den traf sein Hauch. Manche starben davon - viele, die lustwandelten in seinem süßen Dufte - der kluge Gärtner auch, der ihn pflegte” (ibíd.: 712). La identidad del creador y de la creación, sus historias, se mantienen entrelazadas (como los tallos ornamentales de los cuadros del *art nouveau*), de manera complementaria, y ligadas al mal, hasta el momento de la destrucción. Así, sostiene Braun: “Ich pflanzte den Samen zu den Giftbaum - so werde ich die Axt finden, ihn zu fällen - die Welt zu befreien von dir” (ibíd.: 764).

En la sección “Malerei, Jugendstil, Neuheit”, de *Das Passagen-Werk* (1991: 674-697), Walter Benjamin desarrolla su crítica a la significación del *art nouveau*, en la Modernidad, revisando sus antecedentes literarios y pictóricos, así como sus formas de continuidad mercantil, en la publicidad, a comienzos del siglo XX. Para Benjamin, la vida de las flores en el *art nouveau* establece un arco que va de las flores del mal, pasando por las almas florales de Odilon Redon, hasta las orquídeas que Proust hilvana en el erotismo de su Swann (Benjamin, 1991: 690). Como ya presentamos, la novela manifiesta la misma trayectoria que Benjamin traza con respecto al movimiento artístico, desde Baudelaire, pasando por Redon. En estas representaciones se presentan las imágenes de lo femenino y lo natural, los motivos florales y vinculados a la naturaleza, a la fertilidad y a la infertilidad, y a la perversión y el mal.

En cuanto al tema de la perversión, la infertilidad y los predecesores del *art nouveau*, Benjamin se refiere a las *Las malas madres* (1896/7), de Giovanni Segantini. En la pintura, la mujer en primer plano es absorbida o surge de una especie de árbol seco, como envuelta en un capullo, entre el placer y el desvanecimiento. A lo lejos, se ve otra hilera de “formaciones” similares, otras mujeres-arboles enraizadas, igualmente caóticas (rodeadas de ramas-raíces), en su morfología. La mujer es vinculada constitutivamente a lo natural, en el medio de un paisaje desértico, completamente yermo, pintado en colores fríos. En el fondo, se ven algunas montañas en las que se pierde la hilera de mujeres-arboles secas, estériles. Para Benjamin, la pintura está emparentada con *Las lesbianas* (el poema de Baudelaire), donde “Die Lasterhafte erhält sich rein von Fruchtbarkeit; wie der Priester sich von ihr rein erhält” [S 7 a, 4] (íd.). La contradicción entre lo religioso (o lo sagrado) y el vicio es tematizada en la novela, como ya fuera mencionado en el análisis de la pornografía, pero Benjamin agrega, en el mismo párrafo, que el *art nouveau* describe tres líneas diferentes: una perversa, otra hierática y, la última de ellas, emancipatoria, de la que no nos ocuparemos en este contexto. La de la perversión conduce de Baudelaire a Wilde y a Beardsley; la hierática pasa por Mallarmé y llega a George. Como interpretamos más arriba, en la

---

<sup>73</sup> Y como la de muchas otras heroínas fatales, de letal encanto, venenosas como la belladona, como la *Judith* [1940], de Friedrich Hebbel.

novela, las alusiones directas a los tres autores de la tradición perversa, establecidos por Benjamin, emparentan a Alraune con el *art nouveau*, por ejemplo, en la escena del baile de carnaval, donde Alraune viste el atuendo masculino de Madame de Maupin, de Gautier, en la representación de Audrey Beardsley (Ewers, 2005: 636ss.). Pero la segunda línea del movimiento, la hierática, religiosa, hermética y sagrada (herética, en este caso), también es retomada por el texto, en el nivel del marco. Ambas tradiciones encontradas se presentan diferenciadas en la estructura del texto, en el contraste entre los dos niveles, en el plano del enunciado (la historia de Alraune, su prehistoria y su historia, hasta la muerte), frente al plano de la enunciación o marco (compuesto por el preludeo, los *intermezzi* y el final), espacio textual donde, además, se manifiesta el paisaje desértico de *Las malas madres* de Segantini, y donde la infertilidad lunar engendra la creatura del mal. Tal como observa Benjamin sobre el movimiento artístico (Benjamin, 1991: 692), en Ewers, lo aurático-hierático es forzado, es, literalmente, una incrustación (en el marco y los *intermezzi*). Se trata de un estilo imitado en términos formales, repetido y repetitivo (y, por ello, *kitsch*).

Por otra parte, las nociones de la fertilidad y la infertilidad, la problemática o cuestionada maternidad (en oposición con la paternidad diversamente representada) y la muerte, temáticas alrededor de las cuales se desarrolla la novela, son establecidas por Benjamin como motivos básicos del *art nouveau*. El ensalzamiento de la esterilidad se manifiesta en diversos sentidos, en el movimiento artístico, tres de los cuales nos interesa resaltar por su paralelo con lo representado por Ewers. En primer lugar, según Benjamin, en el *art nouveau*, el cuerpo se dibuja preferentemente en las formas que preceden a la madurez sexual; formas que se resaltan en Alraune y su androginia, pero que, además, manifiestan su naturaleza híbrida, infértil (ibíd.: 692). Las imágenes que preceden a la madurez sexual, de la niña y adolescente Alraune, permiten la recreación en la idea de perversión incestuosa por parte del tío y creador. Pero, además, esta representación del problema de la fertilidad y la infertilidad, en el *art nouveau*, se conecta con la figuración de las mujeres herméticas de Gustav Klimt (de las cuales ya mencionamos a sus diversas Salomé y a Judith, mujeres inaccesibles y enigmáticas, literalmente impenetrables. Esta impenetrabilidad se asocia, en *Alraune*, a la representación concreta de la atresia vaginal, con la que nace la protagonista, mezcla de mujer y raíz. De hecho, como se subraya en la novela, el despertar sexual de Alraune, la pérdida de su virginidad, condicionada biológica o materialmente, que constituye otra imagen incestuosa, en este caso, con respecto a Frank Braun, se establece como un pasaje, del ser no plenamente sexuado (un ser “natural” –perteneciente al reino vegetal o mineral- o fantástico –una Melusina o un homúnculo) a constituirse en verdadera mujer. En esta condición, finalmente, se revela su debilidad (su pasión y su –femenina- “humanidad”), como la circunstancia que la torna vulnerable a la muerte.

En segundo lugar, con respecto al *art nouveau*, su relación con la técnica, la Modernidad, y la creación artificial, en la novela, Benjamin sostiene que “Die Pointe der technischen Welteinrichtung liegt in der Liquidierung der Fruchtbarkeit. Das Schönheitsideal des Jugendstils bildet die frigide Frau. (Der Jugendstil sieht nicht Helena sondern Olympia in jedem Weibe)” [S 9 a, 2] (ibíd.: 694). La novela plantea precisamente esa eliminación de la fecundidad natural, a través de un procedimiento técnico, el experimento de fecundación artificial, que, a su vez, también crea un ser artificial, aunque no mecánico, como en el caso de la creación siniestra de Hoffmann. En este sentido, en tercer lugar, Benjamin se refiere al motivo de la esterilidad en el *art nouveau*, en cuanto a la eliminación de la fecundidad, a través de la organización técnica del mundo. Para el intelectual alemán, el movimiento toma la procreación como la manera más indigna de confirmar el lado animal de la creación [S 10, 4] (ibíd.: 574). La novela también escenifica esa animalidad (o la configura, en la caracterización de sus personajes y sus actos) y representa la renuncia a una procreación “natural”, convirtiéndose en objeto de narración la sexualización “artificial” del experimento, como momento sádico, como violencia sobre la “naturaleza” absoluta de la puta mítica Alma Raune. La complacencia voyeurística, morbosa, en el experimento como mecanismo “técnico”, es ejemplificada por la princesa Wolkowinsky, como representación del lector interno. Si, como expone la representación de Alfred Kubin, titulada *Unser Aller Mutter Erde* [1901-1902] (Gibson, 1999: 139), la época piensa en una femineidad “uterina”, identificada con una voracidad que responde al desarrollo biológico impreso en su morfología corporal, no resulta extraño que la medida preventiva no sólo sea evitar el contacto directo con la misma (un intento destinado a fracasar, en la novela), sino, sobre todo, intentar evitar esa fecundidad natural, reemplazándola por una masculinamente racionalizada (aunque explícitamente irracional). Esta interpretación sesgada del darwinismo social, revisada anteriormente a través de Bram Dijkstra “modela” una perversidad femenina, culpable, en última instancia, de su propia victimización final (la muerte de Alraune).

En cuanto al conflicto entre jóvenes y mayores, tematizado en la novela y en el *art nouveau*, tanto a partir del nombre del movimiento, como en sus representaciones de lo femenino núbil, aún no plenamente desarrollado (y, por ello, estéril y andrógino), en consonancia con la interpretación de Kracauer sobre la púber inmadurez del pueblo alemán, Benjamin relaciona el *art nouveau* (*estilo juvenil*) y el contexto. Así, el crítico propone llevar su reflexión hasta el umbral de la guerra, siguiendo el *Jugendstil* hasta llegar a su repercusión en el movimiento juvenil (*Jugendbewegung*). [S 5, 3]” (ibíd.: 686, en bastardillas en el original). Como ya indicamos, la novela muestra este conflicto en tres instancias, entre el consejero y su joven sobrino, Frank Braun; entre Alraune y el consejero; y en la relación entre Braun y Alraune, en la que se invierte la primera instancia expresada. Pero aquello que Benjamin manifiesta explícitamente, en el orden político y social (señalando la continuidad del *art nouveau*, como movimiento artístico y los movimientos

universitarios juveniles), en la novela se muestra como un conflicto, en primer plano, en el ámbito familiar, personal y subjetivo, frente al que lo social pasa a un segundo plano. El énfasis en la *hybris* del creador (de los creadores), signada, a su vez, metafísicamente, se asocia a un statu quo social, una sociedad ciertamente representada como corrupta, pero sin posibilidad de cambio, en una dinámica de dominación intercambiable que la novela muestra como intercambiable.

Las ideas de infertilidad y lesbianismo, asociadas por Benjamin, a la primera línea o tradición artística presente en el *art nouveau* (la perversa), se conectan centralmente con la representación de la perversión como una forma de transgresión en Ewers, una exhibición novelística<sup>74</sup> de la transgresión, por un lado, “metafísica”, aunque esta se encuentre privada de un trasfondo religioso “real” (anacrónico) que la sustente, y sea, precisamente por ello, fantástica, discursiva o formal; por otro lado, secular, en los aspectos representados de una sociedad que se revela como hipócrita o corrupta, que transgrede las propias convenciones de clase, como manifiesta el narrador en la reunión en la casa de los Gontram:

O ja, sie gehörten alle hierher, ohne Ausnahme. Hatten alle ein wenig Zigeunerblut –trotz ihrer Titel und Orden, trotz Tonsuren und Uniformen, trotz Brillanten und goldener Brillen, trotz aller bürgerlichen Stellungen. Waren irgendwo angefressen, machten irgendwie kleine Umwege, seitab von den eingefalsten Pfaden bürgerlichen Anstandes (Ewers, 2005: 455s.)

En este otro interior burgués, en la casa de los Gontram, se revela el abismo entre otra forma de la contraposición entre lo interior y lo exterior, en la identidad subjetiva de cada uno de los participantes. Se trata de otra representación finisecular de la distancia entre el ser y la apariencia, común en la novela decimonónica, que ya se encuentra presente, además, en el travestismo discutido más arriba. Aquí, a pesar de los ropajes, las vestimentas, las distinciones de nobleza e insignias, las riquezas y los atavíos sociales, el narrador delata el interior corrupto de todos los integrantes de la velada en la que nace la idea transgresora.

Por otra parte, con respecto al interior burgués y lo que titulamos “exotismo de boudoir”, al comienzo del capítulo, Benjamin muestra la conexión entre uno de los espacios interiores retratados en *Le spleen de Paris*, de Baudelaire, con el *art nouveau* (Benjamin, 1991: 687). En la glosa de Benjamin, Baudelaire describe una habitación que parece la de un sueño, una habitación verdaderamente espiritual, donde los muebles tienen formas alargadas, postradas, languidecientes y parecen soñar: “on les dirait doués d’une vie somnambulique, comme le végétal et le mineral” (id.). De la misma forma, Alraune, la mandrágora, vegetal, mineral y sobrenatural, posee una vida

---

<sup>74</sup> A la medida del voyeurismo del público, en tanto representación de la “mentalidad morbosa”, aludida por Sontag, pero que no es meramente una patología individual (o de un grupo aislado de individuos), sino que muestra alcances mucho más amplios y remite, como bien señala la crítica estadounidense, a una caracterización social que continúa incrementándose, como lo demuestra la vastedad del consumo de la misma. En tal sentido, cabe recordar que, como observa Marion Knobloch, Ewers es un *Bestseller-Autor in Kaiserreich und Weimarer Republik* (Knobloch, 2002), cuyos éxitos de venta comprueban asimismo la amplitud del alcance social del consumo de su “Bizarre Erotik” (ibíd.: 126ss.).

sonámbula y, como sigue luego Benjamin, evoca en ella un ídolo que hace pensar en las 'malas madres' de Segantini o en la Hedda Gabler de Ibsen. Como Alraune, se trata de otro ídolo de perversidad que hipnotiza al lector, como *La esmeralda*, de Alfons Mucha: "l' Idole... Voilà bien ces yeux... ces subtiles et terribles mirettes, que je reconnais à leur effrayante malice!" (ibíd.: 687), los ojos de la creación, que no son sino los ojos del creador: "Ja, ihre Augen! Sie öffneten sich weit unter den frechen dünnen Strichen der Brauen, die die schmale, glatte Stirn abhoben. Blickten kühl und höhnisch, und doch wieder weich und verträumt. Grausgrün, stahlhart - wie seines Neffen Augen, Frank Brauns" (Ewers, 2005: 592).